ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

XVII ENCONTRO SOCINE
A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS

Realizado de 8 a 11 de outubro de 2013
Na UNISUL – Campus Grande Florianópolis
Unidade Pedra Branca

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

SOCINE

– Anais de Textos Completos do XVII Encontro SOCINE –

Capa

A partir de arte gráfica de Marina Moros e Ramayana Lira

Projeto Gráfico e Diagramação

Débora Rossetto

ISBN: 978-85-63552-13-6
SÃO PAULO
2014

XVII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos

– São Paulo: Socine, 2014. Organizadores: Maria Dora Genis Mourão, Anelise Reich Corseuil, Alessandra Soares Brandão, Mauricio Reinaldo Gonçalves, Ramayana Lira de Sousa, Dilma Beatriz da Rocha Juliano, Mara Salla

1307 p.

ISBN: 978-85-63552-13-6

1.Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino-americano. 4. Documentário.
5. Teoria (Cinema). 7. Produção (Cinema). 8. Audiovisual. I Título.

CDD: 302.2

1ª edição digital: outubro de 2014

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

SOCINE

Diretoria

Maria Dora Genis Mourão - Presidente
Anelise Reich Corseuil - Vice-Presidente
Alessandra Soares Brandão - Secretária
Mauricio Reinaldo Gonçalves - Tesoureiro

Conselho Deliberativo

Adalberto Müller (UFF) - André Guimarães Brasil (UFMG) - Andréa França (PUCRJ) - Consuelo da Luz Lins (UFRJ) - João Guilherme Barone (PUCRS) - Josette Maria Alves de Souza Monzani (UFSCar) - Laura Loguercio Cánepa (UAM) - Lisandro Nogueira (UFG) - Luiz Antonio Mousinho Magalhães (UFPB) - Mariana Baltar Freire (UFF) - Ramayana Lira de Sousa (UNISUL) - Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro (UFPE) - Rosana de Lima Soares (USP) - Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior (USP) - Sheila Schvarzman (UAM)

Discentes

Reinaldo Cardenuto Filho (USP) - Gabriela Machado Ramos de Almeida (UFRGS)
Suplente: Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins (UFRJ)

Conselho fiscal

Afrânio Mendes Catani (USP) - Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva (UFF) - Paulo Menezes (USP)

Comitê Científico

Ângela Prysthon (UFPE) - Bernardette Lyra (Anhembi-Morumbi) - César Guimarães (UFMG) - José Gatti (UTP/UFSC/SENAC) - João Luiz Vieira (UFF) - Miguel Pereira (PUC RJ)

Organização Editorial

Maria Dora Genis Mourão - Anelise Reich Corseuil - Alessandra Soares Brandão - Mauricio Reinaldo Gonçalves - Ramayana Lira de Sousa - Dilma Beatriz da Rocha Juliano - Mara Salla

EVENTO

Organização Geral

Alessandra Soares Brandão
Ramayana Lira de Sousa
Mara Salla
Anelise Corseuil (UFSC)

Expediente

Alessandra Soares Brandão
Ramayana Lira de Sousa
Mara Salla
Dilma Juliano
Edna Mazon

Curso de Cinema e Audiovisual UNISUL

Coordenadora: Mara Salla

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem UNISUL

Coordenador: Fábio Rauen

Apoio:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES
Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina - FAPESC
Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE

ENCONTROS ANUAIS DA SOCINE

I	1997	Universidade de São Paulo (São Paulo-SP)
II	1998	Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ)
III	1999	Universidade de Brasília (Brasília – DF)
IV	2000	Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis – SC)
V	2001	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre – RS)
VI	2002	Universidade Federal Fluminense (Niterói – RJ)
VII	2003	Universidade Federal da Bahia (Salvador – BA)
VIII	2004	Universidade Católica de Pernambuco (Recife – PE)
IX	2005	Universidade do Vale do Rio Dos Sinos (São Leopoldo – RS)
X	2006	Estalagem de Minas Gerais (Ouro Preto – MG)
XI	2007	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ – RJ)
XII	2008	Universidade de Brasília (Brasília – DF)
XIII	2009	Universidade de São Paulo (São Paulo – SP)
XIV	2010	Universidade Federal de Pernambuco (Recife - PE)
XV	2011	Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro - RJ)
XVI	2012	Centro Universitário Senac (São Paulo - SP)
XVII	2013	Universidade do Sul de Santa Catarina (Palhoça – SC)

APRESENTAÇÃO

O **XVII** Encontro da SOCINE foi sediado pela **Universidade do Sul de Santa Catarina -** UNISUL, localizada em Palhoça, Grande Florianópolis.

A sobrevivência das imagens foi o tema escolhido para nortear o Encontro de 2013, que buscou discutir o modo particular como as imagens cinematográficas e audiovisuais resistem ao e no tempo, não apenas em seu aspecto material, mas também procurando entender o alcance político dessas imagens. A partir dessa temática, o Encontro acolheu reflexões sobre a constituição e preservação de acervos públicos e privados, sobre a reutilização de imagens de arquivo e suas ressignificações, sobre a forma ensaio e sobre a importância política que as imagens que "sobrevivem" trazem para o mundo contemporâneo.

No intuito de estimular o debate em âmbito internacional, ampliando o diálogo entre instituições dentro e fora do Brasil, a Pré-SOCINE buscou estreitar os laços de pesquisa sobre o tema do evento no contexto específico da **América Latina**. A Pré-SOCINE propôs, assim, uma aproximação entre pesquisadores brasileiros e latino-americanos sobre o tema de memória e preservação das imagens em ensino e pesquisa de cinema e audiovisual na América Latina.

Desse modo, o Encontro representou a consolidação da SOCINE como fórum privilegiado para o intercâmbio de pesquisas, principalmente ao eleger como tema de seu encontro uma das questões mais relevantes para os estudos de cinema contemporâneos nacional e internacionalmente.

SUMÁRIO

MESAS TEMÁTICAS

Gênero e Formato da Minissérie *O Canto da Sereia* **21**
Genre and Format of Miniseries *O Canto da Sereia*
Isabel Alencar de Castro

O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero nos manuais de cinematografia e na prática fotográfica do cinema mexicano da idade de ouro **32**
The cinematographer, the actress: gender marks in the movie making manuals and in the photographic practice of the classic industrial mexican film-making
Marina Cavalcanti Tedesco

Miséria e solidariedade em "Borinage". Estudos de sociologia e cinema **41**
Misery and solidarity in the *Borinage*. Studies on Sociology and Cinema
Mauro Luiz ROVAI

SEMINÁRIOS TEMÁTICOS

***A Tôrre de Marfim*: revista de orientação cinematográfica** **52**
The Tôrre de Marfim: magazine film orientation
Alessandra Souza Melett Brum

Limite "desaparecido": a 1ª restauração do filme de Mário Peixoto **61**
Limite "missing": the first restoration of Mário Peixoto's film
Alexandre R. Vasques

Os cinejornais de Líbero Luxardo **71**
Líbero Luxardo's newsreels
Ana Lucia Lobato de Azevedo

O dispositivo no cinema de horror *found footage* **80**
The apparatus in found footage horror movies
Ana Maria Acker

Havia hiper-realismo sonoro em filmes clássicos? **90**
Was there audible hyperrealism in classic movies?
Andreson Silva de Carvalho

O samba, a prontidão e outras bossas: o Arquivo Rogério Sganzerla **99**
Research themes and creative process at Rogério Sganzerla Archive
Anna Karinne Ballalai

Os lugares do bicho-espírito **108**
The places of the animal-spirit
Bernard Belisário

Imagens em *Vida humilde*: diálogos entre Eisenstein e Sokúrov **119**
Images in *Humble life*: dialogues between Eisenstein and Sokurov
Breno Morita Forastieri da Silva

Neotevê: Marcas da metalinguagem e da autorreflexividade no Brasil **128**
NEOTV: Marks of metalanguage and of autoreflexivity in Brasil

Carla Simone Doyle Torres
O cinema Triângulo (São Paulo, 1923-29), um saco de pancadas revelador 143
The Triangle movie theater (São Paulo, 1923-29), a revealing (bad) example
Carlos Roberto de Souza
O cinema e a história na obra de Luchino Visconti 153
Cinema and History in the work of Luchino Visconti
Carolina Guimarães Ribeiro
Um olhar sobre a recepção de filmes brasileiros com audiodescrição 162
An approach on the reception of Brazilian films with audio description
Cristina dos Santos Ferreira
Pessimismo revolucionário, resistência e liberdade em Jean Vigo 171
Revolutionary pessimism, resistance and liberty in Jean Vigo
Daniela Dumaresq
Gestos ambíguos, afetos instáveis 180
Ambiguous gestures, unstable affections
Diego Hoefel
***Saramandaia*: alegorias político-culturais brasileiras, na década de 70** 189
Saramandaia: Brazilian political cultural allegories in the 1970s
Dilma Beatriz Rocha Juliano
Corpo, comunidade e cotidiano em *Milestones* e *Esse amor que nos consome* 199
Body, community and everyday life in *Milestones* and *This love that consumes*
Erly Vieira Jr
***Prison Valley*: uma análise do gênero documentário no ambiente das novas mídias** 208
Prison Valley: Documentary in the New Medi
Euro Prédes de Azevêdo Júnior
Três instâncias do encontro:*Minnie and Moskowitz*, de John Cassavetes 217
Three instances of encounter:John Cassavetes's *Minnie and Moskowitz*
Fábio Allan Mendes Ramalho
O uso de imagens de arquivo na ficção histórica contemporânea 226
The use of archival footage in contemporary historical fiction
Fabio Luciano Francener Pinheiro
Dois Estilos de Construção Narrativa de Som no Cinema Norte-americano 234
Two Different Styles of Narrative Sound Construction in American Cinema
Fabrizio Di Sarno
Filmes iranianos e gêneros ocidentais: equívocos e estereótipos 244
Iranian films and Western genders: misunderstandings and stereotypes
Ferdinando Martins e Daniel Marcolino Claudino de Sousa
El 23-F: análise de uma minissérie 255
El 23-F: analysis of a miniseries
Flavio Pereira

SUPER8 CIRCUITOS: o pequeno cinema entre espaços, debates e polêmicas 263
SUPER8 CIRCUITS: the small cinema between spaces, debate and controversy
Flavio Rogerio Rocha

Ensaísmo e Autobiografia nos Documentários de Ross McElwee 274
Essayism and Autobiography in Ross McElwee's Documentaries
Gabriel Tonelo

A moral, a política e os efeitos de sentido na "recepção" cineclubista 283
Morality, politics and effects of sense in film club reception.
Geovano Moreira Chaves

Vídeo e televisão independentes no Brasil: introdução à ABMVP 292
Independent video and television in Brazil: introduction to ABMVP
Gilberto Alexandre Sobrinho

Apocalypse Now: impressões históricas do front 301
Apocalypse Now: historical impressions from the Front
Gisele Krodel Rech

Desdobramentos lúdicos do signo tecnológico: possibilidades e reapropriações nos discursos de *Kraftwerk* e *The Chemical Brothers* 314
Ludic extensions of the technologic sign: possibilities and relations between *Kraftwerk* and *The Chemical Brothers*
Guilherme Henrique de Oliveira Cestari

Diretores *mélomanes*: os irmãos Coen e o *Danny boy bullet fest.* 327
Mélomane directors: the Coen brothers and the Danny boy bullet fest.
Guilherme Maia de Jesus

Do privado ao político: em torno de "Os dias com ele" 336
From the private sphere to politics: notes about "The days with him"
Ilana Feldman

Encenações Midiáticas e a Vinda da Família Real para o Brasil 344
Movies, Novels and the Royal Family Coming to Brazil
Jean Raphael Zimmermann Houllou

Montar o Transe: a montagem mosaico no cinema de Frederick Wiseman 353
Assembling the Trance: the mosaic editing in Frederick Wiseman's cinema.
Jefferson Rocha Leite de Oliveira

O Van Gogh de Alain Resnais e a pesquisa em arte contemporânea 361
Alain Resnais's Van Gogh and the research in contemporary art
Juliana Froehlich

Godard e a representação das paixões - rastros de artes e literatura 373
Godard and representation of passions - traces of arts and literature
Junia Barreto

Da atração à repulsa – notas sobre o efeito-câmera em três filmes de dispositivo 384
From attraction to rejection – notes on the camera effect in three device movies
Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

Imagens secas em ambientes líquidos: as cinefotografias de Jeff Wall **393**
Dry images in liquid environments: Jeff Wall's cinephotographies
Leandro Pimentel

A audição no cinema: ponto de escuta, Dolby e a terceira dimensão do som **402**
Hearing filmes: point of audition, Dolby and the third dimension of sound
Leonardo Alvares Vidigal e Marina de Morais Faria Novais

O cinema amador em *Cinearte* **411**
Amateur cinema in *Cinearte*
Lila Foster

***O Grande Truque* e a construção do quebra-cabeça cinematográfico** **420**
The Prestige and the construction of the cinematographical puzzle
Lucas Ravazzano de Mattos Batista

O campo e a cidade no cinema silencioso pernambucano **429**
The country and the city in silent films from Pernambuco
Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo

Arte e indústria: as ideias de Luiz de Barros no *Diário Trabalhista* **439**
Art and industry: the Luiz de Barros' ideas at *Diário Trabalhista*
Luís Alberto Rocha Melo

Documentário científico e acervos audiovisuais: endereçamento, campos de correlação e gestos estéticos-políticos **448**
Scientific documentary and audiovisual archives: modes of address, correlation fields and aesthetic-political gestures
Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho

As virgens de Pedro Carlos Rovai: a castidade enquanto fórmula **458**
The virgins of Pedro Carlos Rovai: chastity as a formula
Luiz P. Gomes

Quando o comentário autoral programa os modos de leitura fílmica **467**
When the authorial comment programs the modes of film reading
Mahomed Bamba

Música e Documentário: os retratos impressionistas de Georges Gachot **476**
Music and Documentary: Impressionist portraits of Georges Gachot
Márcia Regina Carvalho da Silva

As imagens de Brasília no filme *ExIsto*: a arte na geometria e no foco de Cao Guimarães **485**
Images of Brasilia in the film *Exit*: the art in the focus and geometry of Cao Guimarães
Maria Cristina Mendes

Found footage - movimento cinematográfico contemporâneo **495**
Found footage - contemporary film movement
Maria Ganem Müller

Planos, paisagens e territórios sonoros "Da Janela do Meu Quarto" **504**
Sound-shots, soundscapes and sound-territories "From the Window of my Room"
Marina Mapurunga de Miranda Ferreira

A imagem sonora em *Gerry* de Gus van Sant **513**
The sound image in Gus van Sant's *Gerry*
Nelson Pinton Filho
Identidade, foto e objetos: sobre Retratos da Vó Ana e A Inventariante **523**
Identity, photo and objects: about Grandma Ana's Portrait and The Inventory movies
Patrícia Francisco
O gesto e os vestígios da tomada de um cortejo fúnebre no Brasil de 68 **533**
A filmmaker's gesture and the takes' vestiges: notes on the footage of a funeral procession in Brazil in 1968.
Patrícia Furtado Mendes Machado e Thais Continentino Blank
O Sentido e a Presença – sobre o cinema de Eugène Green **542**
Meaning and Presence – about Eugène Green's cinema
Pedro de Andrade Lima Faissol
Entre Walter Benjamin e *'Terra Estrangeira':* noções de História **552**
Between Walter Benjamin and *'Terra estrangeira'*: notions of History
Pedro Vaz Perez
O projeto de lei de taxação de filmes falados em língua estrangeira **563**
The bill for taxing foreign-language talking pictures.
Rafael de Luna Freire
Os fãs do *Conselho Jedi Bahia* e o princípio de atividade **574**
The Fans of the Jedi Council Bahia and the principle of activity
Regina Lucia Gomes Souza e Silva
Cinema e arqueologia: *found footage* em filmes wellesianos de Sganzerla **582**
Cinema and archeology: found footage in wellesianos' movies by Sganzerla.
Régis Orlando Rasia
A lógica da composição estilística e narrativa de *Avenida Brasil* **591**
The logic of stylistic and narrative composition of Avenida Brasil
Renato Luiz Pucci Jr.
O som no *found footage* de horror brasileiro **601**
Sound in Brazilian fake *found footage*
Rodrigo Carreiro
A voz sem dono e os novos cacoetes do documentário brasileiro **610**
The voice without owner and new cacoethes of the Brazilian documentary
Sérgio Puccini
Inovações estéticas na TV: a travessia sertão-Ilhéus de *Gabriela* **619**
Innovations in television style: the crossing backlands-*Ilhéus* of *Gabriela*
Simone Maria Rocha
Ecos da Musicologia nos Estudos da Música no Cinema **629**
Echoes of Musicology in Film Music Studies
Suzana Reck Miranda
O Festival CINEfoot – Notas sobre o espectador do "Cinema de Futebol" **639**
The CINEfoot Festival - Notes about the audience of the "Football's Cinema"

Tetê Mattos
Um alguém apaixonado: o engajamento afetivo do espectador **650**
Like Someone in Love: affective engagement of the viewer
Thalita Cruz Bastos
A imagem do paraibano no cinema **659**
The 'paraibano's image on cinema
Virgínia de Oliveira Silva

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS

As marcas do hedonismo no cinema *noir* e *neonoir* **669**
The hedonism marks at noir and neonoir cinema
Alexandre Rossato Augusti
O fantasma do feminismo na filmografia das cineastas portuguesas: Um efeito da obra, não assumido como princípio **678**
The ghost of feminism in the filmography of the Portuguese female directors: An effect of the work, not assumed as a principle
Ana Catarina Santos Pereira
Literacia fílmica e a conservação das imagens **687**
Film literacy and the preservation of the images
Ana Paula Nunes
Andy Warhol: dos retratos cinemáticos aos testes de câmera **697**
Andy Warhol: from cinematic portraits to screen tests
Annateresa Fabris
***Hillbilly*: a Persistência de uma Imagem no Cinema Norte-Americano** **706**
Hillbilly: the Persistence of an Image in American Cinema
Antonio Marcos Aleixo
Glauber Rocha e a recepção crítica francesa de cinema nos anos 1960 **716**
Glauber Rocha and the French critical reception of cinema in the 1960s
Arlindo Rebechi Junior
A imagem do feminino em Frida Kahlo **725**
The image of female in Frida Kahlo
Aurélia Regina de Souza Honorato e Edla Maria Silveira Luz
Mudanças de rota: quando o diretor vira personagem de um documentário **734**
Changes of route: When the director turns to be a character himself
Bertrand lira
A sobrevivência das imagens da intimidade **744**
The survival of images of intimacy
Candida Maria Monteiro
Arquitetura, arqueologia e memória no cinema de Jia Zhang-ke **754**
Architecture, Archeology and Memory in the Cinema of Jia Zhang-ke
Cecília Antakly de Mello
Dispositivo, Arquivo e Crítica Social em *Doméstica* **765**

Dispositif, Archive and Social Criticism in *Doméstica*
Cláudio Roberto de Araújo Bezerra

Suspensão narrativa e apelo coreográfico no cinema **774**
Narrative suspension and choreographic appeal in Film
Cristian Borges

Reverberações do *Noir* nas GNs e no Cinema atual: Dark Cities **782**
Reverberations of *Noir* in the GNs and in current Cinema: Dark Cities
Denise Azevedo Duarte Guimarães

Extracampo e o limiar da hospitalidade em "A falta que me faz" **798**
Off-screen space and the threshold of hospitality in the film "Like water through stone"
Diego Baraldi de Lima

Imagens fantasmáticas da colonização do Congo (RDC) **807**
Phantasmatic images from Congo's colonization (DRC)
Emi Koide

Primeiras incursões de Lars von Trier entre a arte e a pornografia **816**
Early incursions by Lars von Trier between art and pornography
Emília Maria da Conceição Valente Galvão

Surrealismo e erotismo no cinema de Júlio Bressane e na pintura de Balthus **825**
Surrealism and eroticism in Júlio Bressane's cinema and Balthus' paintings
Fabio Diaz Camarneiro

O cinema como arte do pensamento **834**
Cinema as an art of thinking
Francisco Elinaldo Teixeira

Cineclubes Piratas: aparatos tradicionais com tecnologia impróprio **845**
Pirate Film Societies: traditional apparatus with inappropriate technology
Gabriel Menotti

Mário Peixoto. A poesia que reside nas coisas **855**
Mário Peixoto. Poetry within things
Geraldo Blay Roizman

Trinh T. Minh-ha: Em rumo a uma etnografia experimental no cinema **865**
Trinh T. Minh-ha: In towards an experimental ethnography in film
Gustavo Soranz

Crítica, realização cinematográfica e pensamento de cinema em Maurício Gomes Leite **875**
Criticism, film-making and cinematographic thought in Maurício Gomes Leite
Jair Tadeu da Fonseca

Antropologia do Cinema Nativo Latino-americano **884**
Antropology of Latin American Native Cinema
Juliano Gonçalves da Silva

DocTV: uma questão estética **893**
DocTV: aesthetic issue
Karla Holanda

O Espectador nos Filmes de Bolso **902**
The Viewer in Pocket Movies
Kênia Freitas
Testemunhas do Desconhecido: a cultura do vídeo e o horror contemporâneo **912**
Witnesses of the Unknown: the video culture and the contemporary horror film
Klaus'Berg Nippes Bragança
Rogério Sganzerla sob o signo do plano-sequência **921**
From Bel Air to Belair
Leonardo Gomes Esteves
A película e as algas selvagens - gesto e montagem **930**
Film and savages algae - gesto and montage
Luiz Garcia Vieira Jr
Um Diálogo Forçado entre os Produtores Independentes e a TV no Brasil **939**
A Forced Dialogue between Independent Producers and Television in Brazil
Márcio Rodrigo Ribeiro
***Apuntes para una biografía imaginaria*: transitoriedade e resistência** **949**
Apuentes para una biografia imaginaria: transitoriness and resistance
Maria Augusta Vilalba Nunes
Memoria imaginaria e imaginario documental **958**
Imaginary memory and imaginary documentary world
María Marcela Parada
Poéticas ciberculturais: narrativas da informação e da reflexividade **967**
Cybercultural Poetics: information and reflexivity narratives
Mariana Tavernari
O olhar do amigo: Pasolini nos artigos de Moravia sobre cinema **977**
The friendly view: Pasolini in Moravia's articles about cinema
Mariarosaria Fabris
Cenas aquáticas: Creature from the black lagoon **986**
Aquatics Scenes: Creature from the black lagoon
Martinho Alves da Costa Junior
Perdura a imagética de Mario Carneiro em *Di Cavalcanti Di Glauber*? **996**
Is it possible to still find Mario Carneiro's aesthetic-photographic style which he created for the film *Di Cavalcanti Di Glauber* nowadays?
Miguel Freire
Das Imagens Sobreviventes [ou A Escória do Arquivo de Nossos Tempos] **1006**
The Surviving Images [or Refuse is the Archive of Our Times]
Milena Szafir
Cinema e tango: práticas corporais no cinema argentino **1015**
Cinema and tango: bodily practices in Argentine cinema
Natacha Muriel López Gallucci
Presença feminina no cinema brasileiro e a contribuição do Femina **1028**

Female presence in Brazilian cinema and the contribution of Femina
Paula Alves de Almeida

Coproduzo, logo existo: o caso do cinema na Guiné-Bissau **1040**
I co-produce, therefore I am: the case of cinema in Guinea-Bissau
Paulo Cunha

Adam Curtis e John dos Passos: a nova e velha montagem **1050**
Adam Curtis and John dos Passos: the new and old montage
Pedro Henrique Trindade Kalil Auad

Pervertendo o galã: Tarcísio Meira na TV e no cinema **1059**
Perverting the star: Tarcísio Meira on TV and films
Pedro Maciel Guimarães

Por uma sexualidade tropical-radical: raça, imaginação nacional e intelectuais negros no cinema brasileiro dos anos 1970 **1068**
For a tropical-radical sexuality: race, national imagination and Afro-Brazilian intellectuals in Brazilian cinema of the 1970s
Pedro Vinicius Asterito Lapera

A trajetória de Jairo Ferreira **1078**
The trajectory of Jairo Ferreira
Renato Coelho Pannacci

Eu e o outro: Avi Mograbi e uma *mise-en-scène* da fronteira **1088**
Me and the other: Avi Mogravi and a *mise-en-scène* of the border
Roberto Robalinho e Fernando Resende

Uma análise da mise en scène do autocomentário em *Jaguar* de Jean Rouch **1097**
An analysis of the mise en scène of the self-commentary in *Jaguar* from Jean Rouch
Sandra Straccialano Coelho

Os vários regimes do realismo cinematográfico brasileiro **1107**
The different regimes of Brazilian cinematic realism
Simplicio Neto

Interação no webdoc: o lugar do espectador na narrativa digital **1118**
Interaction in the webdoc: the place of the viewer in digital narrative
Tatiana Levin

O genocídio em Ruanda visto pelo documentário contemporâneo **1127**
The Rwandan genocide through the contemporary documentary film
Vitor Tomaz Zan

Corpo, blogosfera e consumo tecnológico no filme *Nome Próprio* **1137**
Body, blogosphere and technological consumpter in the movie *Nome Próprio*
Wilton Garcia

PAINÉIS

Os Contos morais de Éric Rohmer **1149**

Eric Rohmer's Moral tales
Alexandre Rafael Garcia

Polos de Produção Cinematográficos: As Experiências Brasileiras **1159**
Poles of Cinematographic Production: The Brazilian Experiences
André Ricardo Araujo Virgens

Entre o cinema e a Censura: notas sobre *Amadas e Violentadas* **1169**
Between cinema and Censorship: notes on *Beloved and Raped*
Caio Túlio Padula Lamas

O *Cinema de Cozinha* de Cao Guimarães **1178**
The *Cinema de Cozinha* (Kitchen Cinema) of Cao Guimarães
Cássia Takahashi Hosni

A problematização da minissérie brasileira a partir de *A Muralha* **1188**
The problematization of the Brazilian mini series from *A Muralha*
Cid José Machado dos Santos Junior

Considerações sobre o uso do fora-de-quadro na encenação polanskiana **1198**
Considerations on the use of the off screen in Polanski's staging
Douglas Deó Ribeiro

Identificação e projeção: a quebra de estereótipos no filme *Bem-vindo* **1205**
Identification and projection: breaking stereotypes in the film *Welcome*
Eliane de Oliveira

Percepção socioambiental e documentário performático **1215**
Socio-environmental perception and performative documentary
Janaína Welle

A pirataria enquanto meio de acesso aos filmes underground **1225**
Piracy as medium of access to underground movies
Liana Gross Furini

A encenação pictórica de Philippe Grandrieux **1234**
The pictorial *mise-en-scène* of Philippe Grandrieux
Lucas Murari

Ensaio cinebiográfico de Straub-Huillet por Pedro Costa: Reflexos **1241**
Biographical filmic essay about Straub-Huillet by Pedro Costa: Reflexes
Maíra Freitas de Souza

***Mar de Rosas* (1977), de Ana Carolina. Uma leitura histórica do feminino** **1250**
Mar de Rosas (1977), Ana Carolina. A historical reading of the feminine
Marcella Grecco de Araújo

Alternativas de comercialização para cinematografias independentes **1259**
Alternative commercialization for independent filmmaking
Maria Cristina Couto Melo

Mapeando o Apocalipse: O Simbolismo espacial nos filmes de zumbis **1271**
Mapping The Apocalypse: The spatial symbolism in zombie movies
Paula Gomes

Ficção e documentário em "The Brig" de Jonas Mekas **1281**

Fiction and documentary in Jonas Mekas' The Brig
Priscyla Bettim
A estética do vazio: uma impermanência do sujeito no documentário **1289**
The aesthetics of emptiness: an absence of the subject in documentary
Silvia Boschi
Multidão e arte: o financiamento coletivo de obras audiovisuais **1298**
Crowd and Art: the collective funding of audiovisual works
Vanessa Amália Dalpizol Valiati

MESAS TEMÁTICAS

Gênero e Formato da Minissérie *O Canto da Sereia*[1]

Genre and Format of Miniseries *O Canto da Sereia*

Isabel Alencar de Castro[2] (Doutoranda em Comunicação Social– ESPM/Sul)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: MESA TEMÁTICA – "TRÊS OLHARES SOBRE A MINISSÉRIE *O CANTO DA SEREIA*".

[2]Doutoranda em Comunicação Social do Programa de Pós-Graduação da FAMECOS, PUCRS. Mestre em Artes, ECA- USP. Professora dos Cursos de Comunicação Social: Design e Propaganda e Publicidade da ESPM/Sul.

Resumo:

A minissérie *O Canto da Sereia* teve como diretor José Luiz Villamarim, do núcleo liderado por Ricardo Waddington. Ela foi baseada no romance *noir* baiano de Nelson Motta publicado em 2002. A análise fílmica partirá do conceito de filme *noir*, instaurado na década de 40 e de como foram selecionadas as soluções visuais para a minissérie tendo como polinômio: detetive-mulher fatal-crime-suspeitos. Um paralelo, cujo objetivo é perceber a atualização da minissérie para um *noir* contemporâneo, onde o *noir* é iluminado e a baianidade é branca.

Palavras-chave:

Minissérie, televisão, filme *noir*, negro na televisão, baianidade.

Abstract:

The tv serie *O Canto da Sereia (Mermaid's Song)* had as director José Luiz Villamarim, core led by Ricardo Waddington. It was based in Bahia's Nelson Motta *noir* novel published in 2002. The film analysis will start from the *noir* genre concept, set up in the 40's and how visual solutions have been selected for the tv series as having polynomial: crime-detective-*femme fatale*-suspects. A parallel, whose goal is to realize the tv series upgrade up to a contemporary *noir,* when the *noir* concept is full of light and the Bahia's way of life is white.

Keywords:

TV series, television, film *noir*, afro-descendants in television, Bahia's way of life.

Este texto consiste em relacionar o gênero *noir* e o formato televisivo da microssérie. Busca-se a compreensão do fenômeno de *embranquecimento* do elenco da microssérie *O Canto da Sereia,* num contexto essencialmente baiano e negro. Este fenômeno é característico pela baianidade vendida pelo turismo da cidade de Salvador e do Recôncavo Baiano e "exportado" pela Rede Globo de Televisão. Para tanto, são levantadas algumas evidências relativas a como isto acontece na análise de quatro personagens do programa global, num percurso que parte de conceitos que Alain Badiou tratou na relação filosofia e cinema, unidos ao conceito de baianidade e a realidade da cidade baiana.

O filósofo francês Alain Badiou (2004 apud YOEL, 2004), no texto *El cine como experimentación filosófica* diz que, pode haver filosofia, porque há relações paradoxais, há rupturas, há decisões, distâncias e acontecimentos. Num diálogo com o pensamento de Deleuze, lança mão do conceito *sínteses disjuntivas (*que o próprio Deleuze nomeou) caracterizadas por serem relações entre termos heterogêneos (BADIOU, 2004 apud YOEL, 2004). A partir dessas premissas, faremos a análise da microssérie *O Canto da Sereia* (2013).

O gênero escolhido foi o *thriller* policial, uma vez que, o roteiro foi baseado no romance *noir* baiano de mesmo nome de Nelson Motta (MOTTA, 2002). Pode-se perceber aqui, a presença de uma síntese entre o termo *noir,* que define um gênero cinematográfico e baianidade, que reflete uma identidade específica do Recôncavo Baiano, da região nordeste brasileira. Motta não se saiu mal ao criar esta síntese, seu romance foi bem aceito, ao ponto de migrar, 10 anos depois, para o meio televisivo de comunicação de massa.

A narrativa inicia com a ação de Augustão e se mescla com as da vítima Sereia. Violência e cinismo se aliam, criando um ambiente urbano e corrompido. É o lugar onde o detetive regido por um código próprio de justiça, não perde o controle da situação, embora escorregue nos braços de mulheres sedutoras e fatais. Por outro lado, temos o termo, *baianidade*, popularmente conhecido como o jeito de ser do povo do Recôncavo Baiano. Para muitos, permanece como aquela característica dos anos 40 e 50 do século passado, conhecida pela obra de Jorge Amado ou

pelas músicas de Dorival Caymmi. A típica imagem praiana, tendo a malemolência, receptividade, alegria e sincretismo entre o candomblé e a religião católica, como as principais características. Embora a baianidade defendida por Motta, seja mais urbana e, combine melhor com o processo de industrialização, que chegou com a modernização almejada nos anos 90. A síntese criada por Motta une o *noir*, da literatura popular ao colorido da Bahia de Todos os Santos.

Contudo, visualmente, a microssérie produzida pela Rede Globo, expõe uma assimetria em relação ao romance e a própria realidade vivida em Salvador. Aqui se inicia o questionamento...

Vale, aqui, uma ressalva: a produção em termos cinematográficos é impecável. Tem um roteiro ágil, com *flashbacks,* sonhos, mistérios e conchavos. Todos os personagens são ambíguos, tem segredos e contradições. O elenco é de primeira linha atuando com honestidade e competência. E, finalmente, ainda desfrutamos um passeio por muitas locações baianas. A c*rossmídia* foi bem executada e amplamente divulgada não apenas nos meios eletrônicos, como em *blogs* e *sites* oficiais e não-oficiais. A expectativa gerada foi tanta, que se espalhou pelas redes sociais a pergunta que não queria calar: "Quem matou Sereia?".

Então, o que incomoda? A escolha pelo *embranquecimento* do elenco. Um elenco, que é situado em Salvador, onde a população é composta de 70 % pela raça negra e parda, segundo dados de 2010, do IBGE. Outro ponto cultural importante é em relação à religiosidade, o Recôncavo Baiano é o berço do candomblé no Brasil.

A pergunta é: de que modo ainda se perpetua a *invisibilidade* dos negros na mídia televisiva? Porém, antes, veremos a sutileza de como isto ocorreu.

Segundo Antônio Adami (s.d. apud PUHL, 2001) há três planos que podem ser analisados numa adaptação: o da história, o do discurso e o da narração (ADAMI, s.d. apud PUHL, 2001). Como foi exposto antes, do texto escrito para o roteiro do audiovisual não houve uma mudança significativa nos planos do conteúdo ou do discurso. Houve sim, a criação aceitável de situações de ficção para exaltar a carga dramática dos personagens, como por exemplo: a briga gravada no celular entre Sereia e Mara, o sonho do *ménage a trois* de Augustão e a mudança do assassino de

um mercenário desconhecido para um fã apaixonado. Embora tenha sido muito criticada nos meios de comunicação, na verdade condizia, respeitosamente, com a inspiração alegada como referência pelo próprio Motta, o assassinato da cantora latina Selena, em 1995, pela presidente de seu fã clube (Folha Ilustrada - UOL, 2013).

Assim, passemos à análise dos quatro personagens principais na trama: Sereia, Augustão, Mara Moreira e Mãe Marina. Quando digo sutileza, me refiro às concessões visuais entre o que Motta criou e o que foi adaptado, neste caso a caracterização dos personagens na microssérie.

Personagem do livro	**Ator / Atriz na minissérie**
Sereia – 22 anos, olhos cor de mel, cabelos dourados, pele bronzeada, seios fartos, pernas intermináveis, media mais de um metro e oitenta, além das plataformas de dez centímetros, tinha uma grande voz, grave e potente. Nova rainha da música pop. (MOTTA, 2002, p. 15-16).	Sereia – Ísia Valverde, 26 anos, cabelos castanhos, Pele bronzeada, constituição miúda, voz afinada (O CANTO DA SEREIA, 2013).

Tabela 1

A personagem desempenhada por Ísis Valverde, embora não corresponda, simetricamente, à sua descrição original, não compromete sua representação, porém expõe o interesse comercial da emissora. A atriz recém havia desempenhado o papel de Suelen, em que se destacou na novela das 21h, da Rede Globo, exibida anteriormente.

Personagem do livro	**Ator / Atriz na minissérie**
Augustão – 42 anos, robusto desde criança, está acima do peso, apelido de Agostinho Matoso, investigador há 20 anos, casado, duas filha, várias amantes, se vira com *freelances*, como repórter policial para o *Diário da Bahia*, assina Lucas Barbosa, "correspondente sertanejo", [...] é *ogan* do terreiro de Mãe Marina de Oxum (MOTTA, 2002, p. 11-12).	Augustão – **Marcos Palmeira,** 50 anos, embora tenha engordado oito quilos, não é "robusto" (O CANTO DA SEREIA, 2013).

Tabela 2

Quanto ao segundo personagem, Augustão, é percebida uma assimetria mais acentuada. O ator Marcos Palmeira representa um ideal de beleza masculina e viril, ele é um galã. O personagem Augustão representa um detetive baiano dentro dos padrões *noir* do cinema. Em outras palavras, o detetive tem uma personalidade complexa, exala testosterona de sobra e tem atitudes ambíguas, embora esteja ao lado da Lei, lança mão de expedientes e procedimentos ilícitos (BORELLI, 1996, p. 218). No caso de Augustão, ele comete pequenos delitos em busca da

verdade e, também, reflete uma identidade baiana. Esta baianidade vem de um imaginário construído que, segundo Espinheira, numa "representação da Bahia como a terra da felicidade, festa, sol eterno, calor, praia, carnaval, axé *music*, tolerância racial, cultural e religiosa" de forte apelo cultural para o turismo (apud NOVA; FERNANDES, 2013, p. 3). Estas qualidades são interpretadas pelo personagem, como um gosto pelos prazeres e o balançar na rede (onde grande parte dos *insights* do caso é revelada). Embora Palmeira tenha engordado oito quilos, seu físico não é robusto. Até este ponto, a escolha do ator também revela o interesse comercial da emissora.

Personagem no livro	**Ator / Atriz na minissérie**
Mara Moreira – 32 anos, morenaça paulista, cabelos castanhos curtos, nariz de grande personalidade, profundos olhos negros, tinha uma beleza dura, vigorosa e eficiente, de corpo atlético e raciocínio rápido, queria Sereia para si, pois sempre foi louca por ela, negociava com dureza e competência (MOTTA, 2002, p.18).	Mara – **Camila Morgado**, 38 anos, ruiva, olhos verdes, magra, pele clara, voz grave (O CANTO DA SEREIA, 2013).

Tabela 3

A assimetria é mais gritante nesta personagem de Mara, é possível evidenciar um interesse, evidentemente, comercial por parte da emissora, sempre deixando claro que a atuação da atriz foi convincente no papel da empresária bissexual e controladora. Por fim, temos mais uma personagem.

Personagem do livro	**Ator / Atriz na minissérie**
Mãe Marina – 38 anos, negra como a noite, com grandes olhos caramelo, mãe-de-santo diferente, desde os 23 tinha sido designada pelos orixás, ocupava o lugar da sua avó no terreiro, *Soberana do Mar*, [...], era casada com Jorge de Ogum, compositor das músicas de Sereia (MOTTA, 2002, p.28-29).	Mãe Marina – **Fabíula Nascimento**, 35 anos, branca, olhos castanhos (O CANTO DA SEREIA, 2013).

Tabela 4

A mãe-de-santo remonta às origens do Candomblé, nomeado na Bahia. As cerimônias religiosas africanas são presididas pela mãe-de-santo, que preserva tenazmente as tradições de seus antepassados trazidos como escravos da África. A intenção era para que seus adeptos se mantivessem unidos, segundo Verger, "apesar dos preconceitos e do desprezo de que eram objeto suas religiões, além da obrigação de adotar a religião de seus senhores" (VERGER, 1998, p. 24). Sendo assim, ser negra é uma condição de credibilidade conquistada a duras penas, pois segundo Verger a Bahia representa um dos raros territórios, "onde descendentes dos negros libertos da escravidão tenham

conservado com orgulho sua origem africana e não tenham procurado dar a impressão de ascensão social, renegando abertamente as tradições adotando aparentemente as da classe dominante" (VERGER, 1998, p. 24).

O fato de uma atriz branca ser escalada para "este" papel é escandaloso, mesmo sendo ótima atriz. De que forma a emissora poderia justificar a escolha da atriz branca para interpretar uma mãe-de-santo locada em Salvador, na Bahia? A contradição se faz aqui, uma vez que, partiu da classe dominante impor uma fachada branca para a grande maioria negra, que constitui aquele núcleo social.

Badiou segue dizendo que o cinema se define por um paradoxo, que seria uma relação singular entre o total artifício e a total realidade e, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma cópia da realidade e a dimensão totalmente artificial desta cópia. Destas frestas entre uma coisa e outra são criadas as obras de arte, os inúmeros gêneros de filmes e, claro, as adaptações. Para Badiou, o cinema é uma questão das relações entre o *ser* e o *parecer*. Também estabelece outro paradoxo: cinema *de massas* é uma categoria política e democrática, as imagens encantam a todos, porque o cinema é a perfeição da arte da identificação. Pergunto: quem se identifica com as imagens da microssérie *O Canto da Sereia*? Os baianos? O resto do Brasil? Que resto? Cito Albergaria que diz: "... somos baianos quando nos convém". E acrescenta que "quando não convém, somos homem, mulher, ocidental, [...] A identidade baiana é sempre parcial e minoritária. Mas, no mundo da hipermídia, da indústria cultural, da cultura do entretenimento, ela é conveniente" (ALBERGARIA, s/d). Assim, percebo que se tornou um processo tão ambivalente e ambíguo, quanto o enredo do próprio romance *noir*. Espinheira diz que, assim foi construído o imaginário de baianidade, um diferencial a serviço do turismo, que extrapola a realidade (ESPINHEIRA, 2001 apud NOVA; FERNANDES, s/d).

É o branco no preto...

Referências

ALBERGARIA, R. *Tema: o que é identidade cultural*, In:SBPC CULTURAL, s/d. Disponível em: <http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/index.html>. Acesso em: 20 maio.2013.

BORELLI, S. H. S. *Ação, Suspense, Emoção: literatura e cultura de massa no Brasil.* São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996, p. 218.

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <http://www.censo2010.ibge.gov.br>. Acesso em: 18 abr. 2013.

MOTTA, N. *O canto da sereia: um* noir *baiano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NOVA, L. e FERNANDES, T. *Baianidade.* Revista eletrônica *Mais definições em trânsito*, CULT: Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da FACOM-UFBA, s/d. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/p_maisdefinicoes.html>. Acesso em: 02 ago.2013.

O CANTO DA SEREIA. Direção: José Luiz Villamarim, do núcleo de Ricardo Waddington. Produção: Rede Globo. Intérpretes: Ísis Valverde, Marcos Palmeira, Camila Morgado e outros. Roteiro: George Moura, Patrícia Andrade e Sérgio Goldenberg, com supervisão de Glória Perez. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2013. Minissérie. Baseada no romance *O Canto da Sereia* de Nelson Motta, 2002. In Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Canto_da_Sereia_(miniss%C3%A9rie)>. Acesso em: 30 março. 2013.

VERGER, P. *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos,*

no Brasil e na Antiga Costa dos Escravos, na África. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PUHL, P. *Romance e televisão: a importância das personagens na adaptação de Agosto*. In: RAMOS, R. (Org). Mídia, textos & contextos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 111-132.

YOEL, G. *Pensar El cine 1*: imagen, ética y filosofia. Buenos Aires: Manatial, 2004. 256p.

O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero nos manuais de cinematografia e na prática fotográfica do cinema mexicano da idade de ouro[1]

The cinematographer, the actress: gender marks in the movie making manuals and in the photographic practice of the classic industrial mexican film-making

Marina Cavalcanti Tedesco[2] (doutora – Universidade Federal Fluminense)

[1]Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: TRÊS OLHARES SOBRE A CINEMATOGRAFIA MEXICANA.

[2] Professora do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF. Coautora de *Brasil – México: aproximações cinematográficas* e *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*.

Resumo:

Neste trabalho investigaremos os encaixes e desencaixes entre as regras contidas nos manuais de cinematografia para fotografar a mulher de forma "correta" e a prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial a partir dos seguintes filmes: *Doña Bárbara*, *María Candelaria*, *La monja alférez*, *Las abandonadas*, *Río Escondido* e *La casa chica*.

Palavras-chave:

direção de fotografia, gênero, cinema clássico, México.

Abstract:

Matches and mismatches between the rules reported in the movie making manuals in order to adequately photograph the woman in the classic industrial mexican movies were analyzed in the films *Doña Bárbara*, *María Candelaria*, *La monja alférez*, *Las abandonadas*, *Río Escondido* and *La casa chica*.

Keywords:

cinematography, gender, classical cinema, Mexico.

Uma breve mirada para os manuais de cinematografia

Segundo Thompson (1999, p.232), nas primeiras décadas do século XX era o sistema de assistência nos estúdios (havia os assistentes de direção, os assistentes de arte, os assistentes de fotografia, etc.) o principal responsável pela formação dos cabeças de equipe. Contudo, já a partir dos anos 1930 começaram a surgir livros que ensinavam o "como fazer" das áreas do processo de realização audiovisual, inclusive da fotografia.

Um estudo de diversas obras deste tipo que foram escritas ao longo do tempo demonstra que, na maioria delas, as recomendações para se obter um "bom" registro das imagens em movimento varia de acordo com o gênero do motivo fotografado – o qual só poderia ser masculino ou feminino. A fim de corroborar tal argumento e fornecer subsídios para a reflexão sobre os filmes mexicanos que será posteriormente apresentada, comentaremos alguns trechos de dois importantes manuais de cinematografia: *Painting with light*, escrito pelo diretor de fotografia do cinema clássico hollywoodiano John Alton e lançado pela primeira vez em 1949, e 50 anos luz, câmera e ação, de autoria do grande fotógrafo brasileiro Edgar Moura, cuja primeira edição data de 1999 e consiste em uma das poucas obras sobre o tema escritas no país.

Consideremos que o mapa tradicional da fotografia cinematográfica era composto por diversos refletores que deveriam desempenhar as funções de ataque, compensação e contraluz, onde o ataque precisaria ser "duro" e direcional para criar claros e escuros (portanto, relevo), a compensação suave, para permitir um controle preciso das sombras criadas pelo ataque, e o contraluz muito intenso, para separar de modo definitivo as pessoas dos cenários. No entanto, se toda esta luz se destinasse à mulher boa parte do esquema tinha que ser adaptado.

> Nas noturnas, muitos fotógrafos se permitem atacar duro. Mas acabam deixando essa dureza para os homens. Para as atrizes sempre reservarão suas luzes mais delicadas. Nos filmes *noir*, chegava-se ao limite dessa técnica. Atacavam-se os atores com uma luz dura, de sombras marcadas, mas quando iluminavam as

> damas, usavam filtros difusores e sombras delicadas. Assim, aliás, exigiam os produtores dos grandes estúdios como Louis B. Mayer, o Mayer da Metro-Goldwin-Maier, criador do sistema de estrelas da Metro. Mayer, ao contratar um fotógrafo alemão de filmes expressionistas, disse-lhe: "Sei que o senhor faz umas sombras maravilhosas. Continue assim, coloque suas sombras onde bem quiser, menos nos rosto das minhas atrizes" (MOURA, 2005, p.116).

E onde um diretor de fotografia deve posicionar os refletores que comporão o ataque? "O bom ataque, então, virá de onde?... Virá de onde a luz ficar mais bonita (para as mulheres)" (MOURA, 2005, p.59). Assim como outros departamentos, maquiagem e figurino, por exemplo – mas também o de direção, devido ao fato de ele ser o responsável pela decupagem –, a fotografia cinematográfica precisava buscar o embelezamento das mulheres. Na verdade, muitas vezes este se convertia em seu grande objetivo. "Enquanto closes femininos ambicionam a beleza, nas imagens masculinas é o caráter do indivíduo que nós acentuamos" (ALTON, 1997, p.96).

Para obter tal beleza – ou para enquadrar outros tipo de belezas em determinado padrão – converte-se a compensação, que necessariamente precisa ser difusa ou não desempenhará sua função corretamente (pois criará sombras dentro da área enquadrada), na luz das mulheres por excelência. "Na compensação, não há penetração. É uma luz feminina, delicada. Pousa, não bate" (MOURA, 2005, p.124) . Sua própria definição dentro desta lógica passa a estar associada ao efeito que produz sobre a atriz: "a compensação é o brilho nos olhos dela" (MOURA, 2005, p.65).

Um dos fatores que contribuiu para que a compensação se tornasse a luz recomendada para a mulher, para além da não produção de sombras, é o fato de a luz difusa não provocar altas-luzes e, por conseguinte, brilho. E o brilho, como destaca Dyer (1999, p.78), conota suor, lembra da existência do corpo – algo inapropriado para as brancas ladies – e remete à pele negra, que em geral brilha quando exposta a uma forte iluminação que claramente não foi desenvolvida considerando suas particularidades. É, portanto, devido à associação entre suor, corpo e pele negra que as stars nunca brilham, e sim reluzem.

Ademais, deve-se destacar que a luz difusa é a que melhor atenua marcas, irregularidades e linhas de expressão – que não combinam com um padrão de beleza o qual considera que a aparência feminina ideal é aquela que as mulheres têm entre vinte e vinte e cinco anos (MORIN, 1989, p.7) –, já que, ao contrário da luz "dura", diminui a chance de formação de sombras nos baixos-relevos.

Logo, na iluminação pensada para embelezar as mulheres até o contraluz, que em tese deveria ser mais forte inclusive que o ataque, pode ser difuso.

"Quando esse contraluz, direto e duro, toca a face das atrizes, é uma catástrofe. Se essa luz tocar a bochecha da atriz, vinda assim, por trás e frisante, estará na sua pior direção e revelará volumes e relevos até então insuspeitados. Qualquer imperfeição na pele aparecerá como um caso para o dermatologista... Seu uso é mais necessário do que parece à primeira vista. Em muitos mais casos do que se pensa, é preciso sacrificar a força necessária ao contraluz em favor da beleza, indispensável à atriz" (MOURA, 2005, p.132-134).

Algumas análises da prática fotográfica do cinema mexicano da idade de ouro

Se tivéssemos que resumir qual é a forma "correta" de fotografar a mulher segundo os manuais de cinematografia estudados (muitos outros além dos dois que foram citados), afirmaríamos o seguinte: nenhuma sombra densa ou zona de alta luz deve ser visível na atriz, especialmente em seu rosto, linhas de expressão ou rugas precisam ser disfarçadas ao máximo e o ideal é sempre construir uma imagem suave – para chegar a tais resultados, o diretor de fotografia deverá se valer de objetivas de determinadas distâncias focais, filtros, gelatinas, difusores, da posição e natureza dos refletores...

Ao analisarmos os seis filmes supracitados, contudo, não foi só isso o que encontramos, a despeito da grande influência que Hollywood exercia sobre a produção da idade de ouro mexicana. Em *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, México, 1943), María Félix interpreta uma vilã que é fotografada durante praticamente todo o filme com

desenhos de luz que produzem grandes e densas zonas negras em seu rosto, chegando-se a momentos extremos onde esforços são realizados para "enfeiá-la" (de acordo com os padrões de beleza do cinema clássico, claro).

Em *La monja alferez* (Emilio Gómez Muriel, México, 1944), uma produção bastante transgressora por levar às telas mexicanas se não a maior, uma das maiores stars do país travestida de homem em 1944, Félix é fotografada como os indivíduos associados à construção social denominada sexo masculino durante a (longa) parcela da narrativa que simula ser um deles – e o fato de o espectador saber da farsa não impede que o diretor de fotografia "desrespeite" as prescrições para se fotografar a mulher de forma "correta" quando ela não se veste e age "como tal".

Em *Río Escondido* (Emilio Fernández, México, 1947), a jovem, bondosa, pura e abnegada professora de crianças vivida por María Félix apresenta uma fotografia em muitos momentos inexplicavelmente desviante do padrão adotado pelo cinema mexicano para as mocinhas – o qual costumava coincidir com perfeição às regras hollywoodianas presentes ainda hoje nos manuais. Altas relações de contraste, grandes e densas zonas escuras no rosto, projeções de sombras sobre seu corpo, nada motivado pelo caráter de Rosaura, por desobediência aos papéis de gênero ou pelo ponto em que se encontra a história.

Em *María Candelaria* (Emilio Fernández, México, 1943), Dolores del Río interpreta uma jovem indígena que se enquadra perfeitamente no tipo social que Manuel Gambio, em 1916, denominara "mulher servil" (ZAVALA, 2010, p.149-150) – aquela que teme a Deus e aos homens –, e recebe um tratamento fotográfico que, salvo uma única sequência, segue à risca as regras da "boa" direção de fotografia no que tange à mulher.

Em *Las abandonadas* (Emilio Fernández, México, 1944), a visualidade de Margarita, personagem de del Río, oscila entre as prescrições para se fotografar a mulher de forma "correta" e outros arranjos dos elementos fotográficos. Algumas vezes conseguimos interpretar as mudanças; este é o caso, por exemplo, da assunção da maternidade pela moça e da sua vergonha em ser uma prostituta. Contudo, durante seu romance com o general Juan Gómez é

retomado o tratamento fotográfico de mocinha sem que haja uma forte justificativa (de caráter, de gênero ou narrativa) para isso.

Por fim, em *La casa chica* (Roberto Gavaldón, México, 1950), acompanhamos a triste história de Amalia (Dolores del Río), uma mulher que também é fotografada segundo as recomendações de Alton, Moura e tantos outros o filme inteiro – as exceções ficam por conta de quando ela decide deixar a casa chica e voltar para a casa de seu padrinho, em San Esteban, suicidar-se (note-se que nenhuma das duas ações é posta em prática) e quando Fernando, seu amado, está à beira da morte.

Como poderíamos explicar os "desrespeitos" que identificamos na prática de determinados filmes da idade de ouro no que tange às regras contidas nos manuais de cinematografia? Ao contrário do que indicam o senso comum, as primeiras impressões e os referidos manuais, nem a fotografia cinematográfica clássica – e a fotografia da idade de ouro do cinema mexicano, como veremos em seguida, pode ser assim classificada – era estruturada apenas pelas questões de gênero, nem tais questões eram tão simples como pareciam.

De acordo com D`Allonnes (1991, p.29) , uma das três principais características da fotografia cinematográfica clássica era a dramatização. Cabia ao diretor de fotografia contribuir com a onisciência e a reiteração da obra em seus vários níveis, exprimindo visualmente se determinada pessoa de luz e sombra era boa ou má, obediente ou rebelde, se o que ia acontecer em seguida era "bom" ou "ruim", surpreendente ou não, etc.

O gênero, dentro da dramatização, era sem dúvida alguma dos aspectos mais importantes – logo, consistia em um eixo estruturante da fotografia de homens e mulheres. Todavia, não é possível ignorar que existiam outros. Ao menos nos filmes analisados, destacaríamos em pé de igualdade para a construção da visualidade o caráter e a narrativa, embora em alguns momentos tenham ficado bastante evidentes atravessamentos étnicos e de classe.

De que maneira proceder para dramatizar diferentes elementos (os quais podem, inclusive, ser conflitantes) é algo que não é ensinado de um fotógrafo para o outro ou em manuais de fotografia cinematográfica – na verdade,

mesmo em memórias e relatos este tipo de caso não costuma ser abordado –, até porque é muito difícil prever quais serão as características que precisarão ser equacionadas e em que intensidade elas aparecerão. Existem diferentes níveis de "maldade", por exemplo. Logo, caberá a cada diretor de fotografia elaborar a resposta que, por alguma razão, parecer a mais conveniente para aquele filme (fruição estética, adequação narrativa, exigência da star, do diretor ou do produtor, etc.).

Ademais, uma das grandes contribuições dos estudos feministas foi demonstrar que o sentido e a importância atribuídos às diferenças anatômicas que existem entre homens e mulheres são culturais e têm variado ao longo da história. Não existe, portanto, um entendimento único, universal e atemporal do feminino – e, na verdade, não existe nem a obrigatoriedade de um feminino – para nortear a construção visual de gênero que se exige nos manuais de cinematografia.

Percebe-se, portanto, que se a fotografia cinematográfica clássica poderia variar em função dos diferentes elementos a serem dramatizados, a missão do diretor de fotografia de seguir à risca as prescrições para se fotografar a mulher de forma "correta" se tornava ainda mais complicada devido às nuances que os contextos acarretavam em termos de gênero. Em determinada produção da idade de ouro do cinema mexicano a amante ou a prostituta eram ou não bondosas, puras e virtuosas? Após voltar a se vestir e a agir "como mulher", Catalina de Erauso deveria receber novamente seu primeiro tratamento fotográfico? O arrependimento de Doña Bárbara, no final da película, seria suficiente para acabar com as enormes sombras que estiveram presentes em seu rosto durante quase toda a narrativa? Mais uma vez, não existe uma única resposta; há tantas possibilidades quanto filmes foram feitos.

Referências

ALTON, John. *Painting with light*. California: University of California Press, 1997.

D'ALLONNES, Fabrice Revault. *La lumière au cinema*. Paris: Editions Cahiers de cinema, 1991.

DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas*: historia, ideología, estética. Capítulo complementario de Paul McDonald. Barcelona: Ediciones Paidós América, 2001.

MORIN, Edgar. *As estrelas*: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOURA, Edgar. *50 Anos* Luz – Câmera e Ação. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

THOMPSON, Kriston, The formulation of the classical style, 1909-28. In: BORDWELL, David et al. *The Classical Hollywood*: Film Style & Mode of Production to 1960. Londres: Routledge, 1985.

ZAVALA, Adriana. *Becoming modern, becoming tradition*: women, gender and representation in Mexican Art. University Park, PA: The Pennsylvania State University, 2010.

Miséria e solidariedade em "Borinage". Estudos de sociologia e cinema[1]

Misery and solidarity in the *Borinage*. Studies on Sociology and Cinema

Mauro Luiz ROVAI[2] (Doutor – Unifesp)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e Ciências Sociais: Misère au Borinage, de Joris Ivens. Versão reduzida.

[2] Professor de Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp. Doutor e mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo – USP.

Resumo:

Misère au Borinage é um filme dirigido pelo ator e cineasta belga Henri Storck (1907–1999) e pelo cineasta holandês Joris Ivens (1898 – 989). Realizado em 1934, o filme aborda a Greve dos mineiros de Borinage (Bélgica, 1932) e os desdobramentos desta. O objetivo deste trabalho é apontar como pode ser construída uma temática de fundo sociológico no filme dando particular destaque ao modo como estão articulados alguns recursos expressivos utilizados pelos diretores no processo de montagem.

Palavras-chave:

Sociologia, Cinema, *Misère au Borinage*.

Abstract:

Borinage it is a documentary film directed by Belgian actor and filmmaker Henri Storck (1907 - 1999) and the Dutch filmmaker Joris Ivens (1898-1989). Performed in 1934, the film addresses the Miners Strike in Borinage (south of Belgium, 1932) and some consequences of this. The aim of this paper is to point out at how the sociological elements in Storck and Ivens film can be investigated by articulating some expressive resources used by the directors during the montage process.

Keywords:

Sociology, Cinema, *Borinage*.

Nas palavras de Pierre Sorlin, *"Não existe uma significação inerente ao filme, são as hipóteses da investigação as que permitem descobrir certos conjuntos significativos"* (SORLIN, 1992, p. 49). Partindo dessa idéia, a proposta desta apresentação é tomar o filme como constructo e lhe dirigir a seguinte pergunta: considerando que são os trabalhadores (incluindo aqui também os desempregados) os "atores" de *Misère au Borinage*, quais as "imagens" que sobre eles foram construídas ao longo do filme?

Dada a impossibilidade de explorar e analisar todos os planos ou sequências, para tentar responder a esta pergunta foi necessário fazer uma pequena seleção, de modo a estabelecer um caminho para a análise e um material no qual a questão pudesse ser provisoriamente abordada. Optamos, pois, por uma seleção que privilegiasse blocos menos citados, como o da abertura do filme, o da apresentação da "anarquia do sistema econômico" e o que mostra a "repressão na Pensilvânia", deixando em segundo plano aqueles mais comentados, como os da família desalojada, o da visita do meirinho e o da marcha pelo aniversário de Karl Marx, por exemplo.

1. A abertura do filme e as "marchas contra a fome".

A abertura, lembremos, ocorre com uma tela escura, onde se lê em letras grandes: *Le club de l'écran Bruxelles presente*: *Misère au Borinage* (ou no holandês *Ellende in de Borinage* / *Eilende in de Borrinarre*), prenunciando a presença constante dos dois idiomas na tela pelos próximos 34 minutos. Grande na tela surge a palavra *Crise* em maiúsculas; embaixo, em minúsculas, a expressão *dans Le monde capitaliste*[3]. A

[3] As duas passagens em francês podem ser traduzidas como "O clube do écran Bruxelas apresenta: *Misère au Borinage*" e "no mundo capitalista". A versão exibida não trazia legendas em português.

primeira cena é acompanhada de uma legenda que nos avisa que as usinas / fábricas estão fechadas, abandonadas. Reparemos que a legenda do plano inicial, bem como a chaminé, que se destaca na imagem, bastam para que os próximos planos sejam compreendidos como "interiores vazios" e equipamentos abandonados. A idéia é concluída em nova tomada aberta, quando é possível notar várias pessoas diante de um portão, que, deduziremos, são trabalhadores em greve (a maior parte deles está de boina, adereço típico masculino e que desempenha papel crucial na "trama" do filme, como na mencionada sequência da visita do meirinho).

A próxima legenda diz: *millions de prolétaires ont faim*. A legenda é o meio pelo qual os diretores / montadores nos dirigem informações específicas. No entanto, na sequência da marcha contra a fome, podemos ver ao fundo, escrito em uma faixa estendida: *marche de la faim des Chômeurs du Nord à Paris*[4]. Notemos que a associação entre imagens e palavras aproxima "proletários", "desempregados" e "fome", mas elas não estão juntas no texto da legenda, onde só aparecem as palavras "proletários" e "fome", mas é na faixa no meio da multidão que aparece o termo "desempregado". Notemos que a profusão de palavras nos cartazes (em francês e em holandês), mais as legendas, nada informam sobre a situação de desemprego. Esta aparece apenas na faixa da passeata, isto é, na letra (palavra) como "imagem" e não como legenda. E é justamente essa palavra, fora da legenda, mas na imagem, que apresenta pela primeira vez na tela a idéia de "anarquia do sistema" (a produção do desemprego e da fome).

2. "A anarquia do sistema econômico".

[4] Em português, "milhões de trabalhadores têm fome" e "marcha da fome dos trabalhadores do norte a Paris".

O novo cartaz retoma a crise do capitalismo, informando que café, trigo e leite são destruídos por produtores, privando milhões de desempregados desses alimentos. A conclusão é que estamos ante a "anarquia do sistema econômico atual". Os planos nos mostram imagens de Wisconsin (galões de leite sendo derramados), de sacas de café sendo despejadas ao mar e trigo sendo queimado. A junção desses planos com os letreiros encaixa-se com os quadros anteriores. No entanto, há algo que nos chama atenção. Além dos elementos de terra, água, fogo e ar presentes nas imagens (leite na terra, café no mar, trigo queimado e a fumaça que toma o céu e a tela, o que dá um tom poético para as imagens), o vetor da destruição não é o capitalismo, mas o próprio trabalhador. Em cada uma das situações para caracterizar a idéia de "anarquia" e para dar impacto à noção de que milhares de pessoas reais passam fome, são imagens de trabalhadores que aparecem. No entanto, eles não são os algozes ou os vilões. Eles não são "ninguém", isto é, eles estão na imagem e são cruciais na ação requerida, mas não têm identidade. Quem existe são os responsáveis pelo "sistema econômico atual" e os desempregados (fora das fábricas, em marcha ou em casa, com a família), como se estivéssemos ante duas espécies de invisibilidade. A primeira é a invisibilidade dos "capitalistas", que não aparecem, isto é, não estão personificados ou individualizados na tela, ainda que se possa apontá-los associados aos planos da corte de justiça, da igreja católica e das forças de repressão. Não há justaposição entre imagens de trabalhadores miseráveis sofrendo e a de pessoas se regozijando em locais fora das fábricas, em casas confortáveis. As contraposições no filme existem e são didaticamente exploradas, sem dúvida, mas o "outro" dos explorados (o "capitalista") não tem cara ou rosto. A exploração que aparece nos cartazes é uma entidade que não está encarnada, embora se manifeste o tempo todo na obra. A segunda invisibilidade é a dos trabalhadores. Reparemos que eles aparecem na tela (no caso, destruindo alimentos), estão na imagem e desempenham um papel na trama, mas eles são, nos planos do

filme, como o trigo, o leite e o café que inutilizam, a saber, "produtos" da "anarquia do sistema econômico atual". Afinal são eles que efetivam tal sistema, ora produzindo riqueza (são eles que movimentam as usinas), ora quando operam a destruição de mercadorias. No filme, pois, parece que a anarquia do sistema não produz apenas a destruição de mantimentos, como mostra a legenda de Ivens e Storck, mais do que isso, ela faz do trabalhador o algoz do próprio trabalhador.

3. A repressão na Pensilvânia.

Trata-se da inserção de aproximadamente 1 minuto e quarenta segundos de trecho sobre a revolta dos mineiros de Ambridge, Pensilvânia, em 1933. O cartaz que apresenta a sequência informa o local, a data e um indicador fundamental: *les policiers armés de fusils, provoquent et tirent*[5] (em holandês está "*de politie in burger*", policial à paisana, detalhe que aparece na legenda em inglês, mas não em francês).

O início da sequência mostra um carro estacionado quase no centro da tela, de dentro do qual sai um homem. Diante do automóvel, vê-se outro homem, armado. Os trajes civis mais a arma, a rua e as várias pessoas que circulam por ali causam certa tensão na imagem como se a presença do Estado estivesse camuflada, obscurecendo o caráter que tem de empresa racional, que detém o "*monopólio legítimo* da coação física" (para isso, v. WEBER, 1999, pp. 34 – 35 – itálicos do autor). A câmera acompanha a movimentação do homem de chapéu branco que descera do carro e agora caminha até o outro lado da rua em passo lento. A câmera, parece, está longe (ao que tudo indica, está na janela de um andar não muito alto, mas não é possível afirmar que de lá são feitas todas as tomadas). O foco do acontecimento se desenrola

[5] Em português, "os policiais armados provocam e atiram".

no centro da tela e a presença de chapéus e boinas é marcante (apenas repararemos nas mulheres se nos detivermos nas bordas da "trama").

Notemos que a câmera é fixa, mas o quadro não é estático. Da esquerda vemos avançar, com impressionante nitidez no fundo de campo, em plano aberto, várias pessoas em trajes civis e armados com espingardas e bastões. Um dos homens armados e de chapéu desarma e atinge um manifestante. A partir daí, homens em trajes civis (distintos dos manifestantes por portarem arma e uma fita branca amarrada ao braço) atacam a multidão com bastonadas. Fora do epicentro da conflagração, mas ainda na tela, uma espingarda é disparada na direção da manifestação (na verdade, para um ponto fora do campo, para onde prolongamos nosso olhar). Do extracampo um objeto é arremessado para o centro do conflito. Sucessivos cortes mostram objetos arremessados na direção dos homens que reprimem a manifestação. A tela está esfumaçada e notamos pessoas correndo. Novo corte mostra um corpo inerte no chão, abandonado, do lado em que estão (estavam) os manifestantes.

Notemos a presença da câmera nesse pequeno trecho inserto no filme. Ao que tudo indica, ela é desconhecida dos que participam do "acontecimento", sejam eles os policias à paisana, inclusive os que descem a rua, e os manifestantes. Do ponto em que está, e supondo que seja uma câmera que não se desloca com facilidade (girando apenas sobre seu eixo e produzindo, portanto, planos fixos), ela revela, escondendo, sua perspectiva, pois se sabemos de qual ângulo filma, não sabemos onde está ou quem a manipula. Tal câmera é diferente daquela da "reconstituição" de acontecimentos. Ela não é vista, mas está lá, no cotidiano, voltada para a rua. Oculta, ela opera cortes visíveis no evento que se passa no bloco de espaço da rua. Também é diferente daquela câmera que filma a marcha ou o féretro, outros momentos do filme, pois, ainda que esteja na rua, ela é seguidamente observada por quem está sendo filmado. Não se trata de um espaço configurado pela câmera no qual as pessoas atuam, mas a presença da câmera em outra chave, menos da ordem da construção cênica e mais da ordem da testemunha ou do

voyeur. Em um caso, ela aponta para a crescente cinedramaturgia das ruas, no outro, para os dispositivos de controle no espaço público.

Conclusão

Misère au Borinage parece mostrar a miséria, a luta, a solidariedade (bem como a sua falta). Mostra também a importância de resistir em conjunto, ainda que esta seja um paliativo ante a exploração e o sistema anárquico do capitalismo. No entanto, se este outro contra o qual se deve lutar não aparece personificado, sua manifestação (como exploração) é reiterada em todo o filme. Por outro lado, a imagem do trabalhador aparece multifacetada. Ela não está configurada em dois grandes grupos: os trabalhadores que sofrem a degradação e os trabalhadores que se organizam para lutar contra o sistema anárquico. De modo geral, ela aparece bastante nuançada, em virtude do tipo de casa em que vivem (casas da companhia ou barracos), do local (periferia da cidade ou os cantões de Charleroi), das roupas que vestem (a boina é a indumentária código que se estabelece em contraposição ao chapéu), do interior das casas em que habitam (a câmera entrou em vários barracos, mas também em pelo menos duas casas), das mobílias (comum a todas as habitações, chama atenção a presença do berço). Além disso, há os que atuam diante da câmera, que, grosso modo, podemos identificar pela saudação de punho erguido e cerrado que trocam entre si. Isso ocorre ostensivamente durante a passeata com o quadro de Marx, na sequência do empréstimo da bicicleta e no "passeio sociológico" que faz a câmera ao acompanhar a caminhada do rapazote da "saída da fábrica" até os interiores de sua casa, passando por áreas distintas da cidade. Podemos identificá-los também na reunião do bar, em que a foto de Lênin aparece pregada na parede. Retirada de um jornal, a foto parece documentar e noticiar o evento da revolução, trazida por um líder que está de boina.

Tais nuanças, no entanto, não nos permitem antever o que o cartaz expressa ao final do filme, isto é, que "... a classe trabalhadora não se esquece que só a luta cotidiana e tenaz pode tornar melhor a sua sorte" e que "o

proletariado sabe que as contradições e a miséria no Borinage, como em toda a Bélgica, são frutos do capitalismo (...)"[6]. De fato, quem parece saber disso são as pessoas que fizeram o filme, incluindo aí os trabalhadores que organizaram a passeata em Wasmes em homenagem aos 50 anos de morte de Karl Marx (que havia sido previamente proibida pela polícia), mas não todos os trabalhadores, construídos em subgrupos durante mais de 4/5 da duração do filme. O que todos os subgrupos parecem saber, os desempregados, os famintos, os despejados, os miseráveis, os sindicalizados religiosos, os sindicalizados conscientes, as mães e os pais etc., pois sentem isso na pele, é que o que existe é degradação, miséria, exploração e morte.

[6] O texto está em francês: "... la classe ouvrière n'oublie pas que seule la lutte quotidienne et tenace peut améliorer son sort" e que "Le proletariat sait que les contradictions et la misère, dans le Borinage, comme dans la Belgique entière, comme dans le monde, sont les fruits du capitalisme (...)".

Referências bibliográficas

SORLIN, Pierre. (1992) *Sociología del Cine:* la apertura para la historia de mañana. Mexico: Fondo de Cultura Econômica.

WEBER, Max. Conceitos sociológicos fundamentais - §17. In *Economia e Sociedade*. Fundamentos da sociologia compreensiva. 4ª Ed. V. 1. Brasília – DF: Editora Universidade de Brasília : São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999, pp. 34 - 35

Filme trabalhado

Joris IVENS e Henri STORCK. *Misère au Borinage*. Bélgica, 1934, 34 min., P&B, versão não sonorizada.

SEMINÁRIOS TEMÁTICOS

A Tôrre de Marfim: revista de orientação cinematográfica [1]

The Tôrre de Marfim: magazine film orientation

Alessandra Souza Melett Brum[2] (Doutora – UFJF)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950.

[2] Professora do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora/MG.

Resumo:

Desde as primeiras exibições do cinematógrafo, a Igreja Católica assumiu uma posição cada vez mais assertiva diante das atividades cinematográficas, estimulando uma cultura cinéfila que envolveu a criação de cineclubes e de revistas com objetivo de "educar" o público frente ao cinema. Seguindo essa tendência incentivada pela Igreja, surge na década de 1950 na cidade de Juiz de Fora em Minas Gerais a revista de orientação cinematográfica *A Tôrre de Marfim*, que irá circular por duas décadas.

Palavras-chave:

Crítica de Cinema; Orientação Cinematográfica; Cotação Moral; Igreja Católica.

Abstract:

From the earliest views of the cinematographer, the Catholic Church has taken an increasingly assertive stance on cinematographic activities, encouraging a cinephile culture that involved the creation of film societies and journals in order to "educate" the public about the cinema. Following this trend encouraged by the Church, appears in 1950 in the city of Juiz de Fora in Minas Gerais magazine orientation film The Tôrre de Marfim, which will run for two decades.

Keywords:

Film Critic, Film Orientation; Quote Moral; Catholic Church.

Essa é uma pesquisa preliminar vinculada ao Projeto de Pesquisa Minas é Cinema: um levantamento das atividades cinematográfica de Minas Gerais apoiado pela Fapemig e pelo CNPq e desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa CPCine: História, estética e narrativas em cinema e audiovisual. Nesse projeto, definimos como recorte a realização de um levantamento das publicações sobre cinema na região da zona da mata mineira, nas cidades de Juiz de Fora, Leopoldina, Carangola, Cataguases e Muriaé.

Nessa comunicação temos por objetivo compartilhar os passos iniciais desse percurso e algumas angústias em relação a pesquisa sobre a revista *A Tôrre de Marfim*, uma publicação da Congregação Verbo Divino ligada a Igreja Católica, e que circulou por duas décadas na cidade de Juiz de Fora e arredores. Uma primeira angústia diz respeito a enorme dificuldade de encontrar referências a ela nos acervos da cidade, a apresentação aqui se baseou apenas nos anos de 1960 a 1964, uma vez que foram os únicos anos encontrados nos arquivos de Juiz de Fora. Outra questão é propriamente a pesquisa relacionadas a Igreja Católica, que é sempre vista com desconfiança pela Instituição. Um outro ponto de preocupação diz respeito propriamente ao método de análise, na tentativa de buscar uma compreensão da atuação da revista na cidade e região, dentro de um contexto mais amplo da atividade cinematográfica no Brasil.

Contextualização

A cidade de Juiz de Fora, nos anos 1950 e 1960, repercute um processo acelerado de industrialização e urbanização das grandes cidades brasileiras que modificaram substancialmente os costumes e os modos de vida da população. Nesse período observa-se uma forte efervescência na área cultural, que faz nascer na cidade grupos de teatro, música, cinema e poesia. Dentre essas manifestações culturais podemos incluir também a criação em 1960 da Universidade Federal de Juiz de Fora, marco importante para a nova configuração econômica da cidade.

Figurando como importante mercado exibidor já na segunda metade do século XX, a cidade de Juiz de Fora possuía inúmeros cinemas de rua tais como: *Cine Palace*, *Cine Theatro Central*, *São Mateus*, *São Luíz*, *Excelsior*, *Cine Rex* e *Cine Theatro Popular*, apenas para citar alguns[3]. A força desse mercado exibidor pode ser constatado não apenas pelo grande números de salas de cinema em funcionamento na cidade na década de 1960, mas pela presença de salas em bairros periféricos e residenciais, como por exemplo, o cinema *São Mateus,* no bairro de mesmo nome, e o *Cine Rex,* no bairro Mariano Procópio. Os cinemas portanto, ocupam uma posição privilegiada na vida cultural da cidade de Juiz de Fora, o que explica de certo modo o fato de uma cidade do interior, fora do eixo Rio-São Paulo, ter acompanhado a tendência das capitais brasileiras de criação de cineclubes, como por exemplo o Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora (CECJF) e de revistas de cinemas, como a revista católica *A Tôrre de Marfim*.

Não é novidade que a Igreja Católica, desde as primeiras exibições do cinematográfo, não se mostrou indiferente a essa nova atividade cultural e social. A Igreja tomará uma série de medidas no sentido de orientar seus fiéis frente às mensagens que as obras cinematográficas transmitiam. Dentre elas, destacamos a criação em 1928 do *O.C.I.C - Office Catholique Internationale Du Cinéma,* que tinha como objetivo ser um centro de estudos da linguagem cinematográfica, seguido pela criação, nos Estados Unidos, da *Legion of Decency* (Legião da Decência), bem como as Encíclicas Papais *Vigilanti Cura* em 1936 e *Miranda Prorsus* em 1957 que tratava da cotação moral dos filmes.

A Igreja Católica no Brasil, orientada por essas medidas, incentivou e patrocinou a formação de cineclubes católicos, bem como a criação de revistas, e de um corpo crítico atuante. É nessa direção que surge em setembro de 1951[4], na cidade de Juiz de Fora, a revista de orientação cinematográfica, *A Tôrre de Marfim,* desenvolvida no interior do Colégio Academia do Comércio, uma das mais importantes instituições de ensino da cidade, que era administrado e mantido pela Igreja Católica.

[3] Desses cinemas apenas o cinema *Palace* resiste até hoje no centro da cidade, mas agora como *Cineart Palace*.

[4] Nota-se que é apenas em 1953 que a Conferência dos Bispos do Brasil (CNBB) cria o Centro de Orientação Cinematográfica, tendo como presidente Pe. Guido Logger, demonstrando a precocidade da criação da revista A Tôrre de Merfim em Juiz de Fora.

O colégio Academia de Comércio foi fundado em 30 de março de 1891 pelo empreendedor Francisco Batista de Oliveira[5] com o objetivo de oferecer à comunidade local um ensino inspirado nos programas da Escola de Altos-Estudos Comerciais de Paris. Em 1901, por problemas técnico-administrativos, sua sede foi cedida à Congregação do Verbo Divino. A Congregação do Verbo Divino chega a Juiz de Fora a pedido do arcebispo de Mariana Dom Silvério que estava preocupado com o avanço do número de protestantes na cidade de Juiz de Fora[6].

A Congregação verbita tem como prioridade, já em sua origem na Alemanha, o que o Pe. Arnaldo Janssen, fundador da congregação, denominou de uma tipografia missionária. Em suas palavras:

> Nos tempos que correm, a imprensa é uma potência. É comparável a uma espada, indispensável na luta espiritual em defesa da causa do bem. Entre uma tipografia própria e uma estranha há justamente esta diferença, de ser a segunda como uma espada emprestada ou alugada, disponível apenas por alguns dias ou certas emergências. Preferível é que se disponha de uma espada própria nossa, sempre pronta para servir, quando for necessário.[7] (NOSSA HISTÓRIA..., 2001, p. 56)

Em Juiz de Fora a tipografia missionária da Congregação verbita é inaugurada ainda na década de 1920, denominada de Lar Católico. A Congregação chega a construir uma pequena hidroelétrica no Morro do Imperador em Juiz de Fora para abastecer de luz e força as oficinas tipográficas e o Colégio Academia do Comércio, independente da rede elétrica urbana da cidade. Segundo informações oficiais da Congregação, o parque gráfico chegou a ser o mais bem aparelhado do Brasil e a editora Lar Católico, na década de 1960, chegou a lançar edições de até 65.000 exemplares.

[5] Francisco Batista de Oliveira foi um grande empreendedor responsável, entre outros, pela fundação do Banco de Crédito Real e da Academia de Comércio de Juiz de Fora. Com Bernardo Mascarenhas criou a Companhia Mineira de Eletricidade e construiu a primeira usina hidroelétrica do Brasil de 1889, a Usina Hidrelétrica de Marmelos em Juiz de Fora.

[6] Em 1889, o Professor J. M. Lander fundou na cidade de Juiz de Fora a instituição de ensino Instituto Metodista Grambery.

[7] Discurso do Pe. Arnaldo Janssen por ocasião da inauguração da 1ª tipografia missionária na Holanda.

Acreditamos que a precocidade do surgimento de uma revista de cinema na cidade de Juiz de Fora em 1951, bem como sua longevidade - esteve presente por duas décadas na vida da cidade -, deve-se sobretudo a essa missão da Congregação Verbita[8].

A Revista *A Tôrre de Marfim*

Os representantes do clérigo, leigos e estudantes do Colégio Academia, se reuniram no sentido de organizar e redigir uma revista que atendesse a um público em geral, mas tendo como foco principal o público jovem, interessado em assistir aos filmes exibidos na cidade[9]. Surge então, em 1951, *A Tôrre de Marfim*.

O título "A Tôrre de marfim" no sentido religioso é símbolo de nobre pureza, magnitude e imagem imaculada, ou seja, através da escolha do título a equipe da revista procurava transmitir ao seu público seu ideal de cinema. Como a revista nasce no interior do Colégio sua circulação estava atrelada ao ano letivo do colégio, período que se estende de março a dezembro.

Entre os números analisados (1960 a 1964), a revista contava com um corpo editorial composto por um diretor, um redador-chefe e um secretário. *A Tôrre de Marfim* tinha por objetivo educar e orientar seus leitores quanto ao conteúdo adequado dos filmes em exibição na cidade, de acordo com os valores éticos e morais estabelecidos pela Igreja Católica. Para isso, utilizavam uma tabela de cotação moral, conforme orientação do Serviço de Informações Cinematográficas (SIC), órgão responsável pela cotação moral dos filmes no Brasil que segue as diretrizes da Encíclica Vigilanti Cura. A cotação moral era publicada ao fim de cada sinopse e/ou crítica sobre um determinado filme em cartaz na cidade de Juiz de Fora.

[8] Vale lembrar que a conhecida e importante *Revista de Cultura Cinematográfica* de Belo Horizonte editada com o apoio da União dos Propagandistas católicos - UPC, data a sua criação de 1957.

[9] Em 1957 a cidade de Juiz de Fora contava com 112.850 habitantes, tinha 172 igrejas católicas romanas com 28.832 pessoas frequentando o culto católico. Para efeito de estudo comparativo a cidade apresentava nesse mesmo ano 2.261 pessoas no culto protestante e 2.957 pessoas frequentando o culto espírita. Fonte: Enciclopédia dos Municípios Brasileiros – Minas Gerais – IBGE - 1959.

A revista *A Tôrre de Marfim* circulou em Juiz de Fora e toda a região da zona da mata mineira, chegando a circular fora do estado de Minas Gerais. A revista era mantida por meio da publicidade em suas páginas, pela venda de exemplares avulsos e pelas assinaturas. A difusão da revista contava ainda com o apoio dos pais dos alunos do Colégio Academia, muitos deles comerciantes locais.

A revista era estruturada da seguinte forma: a rede exibidora da cidade informava ao editor da revista os filmes que seriam exibidos no mês. A partir dessa informação, o corpo editorial da revista montava a edição com um pequeno comentário sobre o filme e sua cotação moral. Eventualmente, a revista reservava algumas páginas à artigos sobre temas ligados à atividade cinematográfica, especiais sobre atores ou diretores, etc. Um dado importante sobre esses textos, artigos, sinopses e críticas publicadas na revista é que o recorrente era a reprodução de textos de outras revistas e publicações, sem citação direta da fonte e/ou autor, num exercício de copia e cola que atendesse aos interesses da orientação moral. As fontes eram informadas de forma genérica na contracapa da revista. As principais fontes de consulta são: Serviço de Informações cinematográficas da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Suplemento Semanal da Revista – Família; Boletim Informativo da Ação Católica Brasileira; Publicação da Ação Social Diocesana; Seções de cinema dos seguintes jornais: O Diário (BH), O Globo, Tribuna da Imprensa, Jornal do Commercio e Correio da Manhã (Rio de Janeiro), Jornal do Dia (Porto Alegre).; Boletim Informativo da OME (Orientação Moral de Espetáculos); Revista de Cinema (Belo Horizonte); Revista UPC (União de Propagandistas Católicos) de Belo Horizonte.

Além dos filmes em cartaz *A Tôrre de Marfim* dava destaque as notas de orientação do espectador frente ao cinema:

> "O conteúdo moral de um película é condição intrínseca para a obra cinematográfica alcance dignidade artística." (Edição de outubro de 1961, pág. 15).
>
> "Indo assistir a um filme não deixe de rezar um PAI NOSSO frisando as palavras 'e não nos deixeis cair em tentação'!" (Edição de outubro de 1961, pág. 15).

> "Nunca é o assunto em si que torna o filme moral ou imoral. O bem e o mal fazem parte de nossa vida. Um filme não é imoral por apresentar o mal, mas por apresentá-lo sem o contraste com o bem." (Edição de junho de 1962, pág. 22).

Importante ressaltar que a revista *A Tôrre de Marfim* possuía um corpo redacional composto basicamente por amadores e cinéfilos, que de algum modo estavam ligados à Igreja Católica, seja diretamente, como os padres, ou funcionários da Tipografia Lar Católico ou indiretamente como estudantes do Colégio Academia do Comércio. Cabia a eles a decisão de procurar nas publicações especializadas ou nas colunas jornalísticas críticas que atendessem a cotação moral estabelecida para cada filme.

Essa pesquisa, mesmo que em fase preliminar, já nos revela que essa publicação, presente na cidade de Juiz de Fora por duas décadas, é uma importante fonte de pesquisa, podendo revelar traços importantes da vida cultural da cidade.

Referências

CHAVES, G. M. *A tela imoral: aspectos do projeto da Igreja Católica para o cinema via encíclicas papais Vigilant Cura (1936) e Miranda Prorsus (1957*). In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2011, São Paulo. Anais eletrônicos: ANPUH, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300647430_ARQUIVO_artigoatelaImoralAnpuhSP2011.pdf. Acesso em: 10 jul. 2012.

LUDMANN, R. *Cinema, Fé e Moral*. Lisboa: Editora Aster, 1959.

MALUSÁ, Vivian. *Católicos e Cinema em São Paulo:* o cine-clube do centro Dom Vital e a escola superior de cinema São Luis. Dissertação (mestrado) - Unicamp, Campinas, 2007.

RIBEIRO, J. A. *O cinema em Belo Horizonte.* Do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

PAPA PIO XII. Apostolado *Veritatis Splendor*. *Vigilanti Cura*. Disponível em: www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_pxi_enc_29061936_vigilanti-cura_po.html. Acesso em 16 abr. de 2012.

PAPA PIO XII. Apostolado *Veritatis Splendor. Miranda Prorsus*. Disponível em: www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_pxii_enc_08091957_miranda-prorsus_po.html. Acesso em 16 abr. 2012.

Limite "desaparecido": a 1ª restauração do filme de Mário Peixoto[1]

Limite "missing": the first restoration of Mário Peixoto's film

Alexandre R. Vasques[2] (Mestre – Universidade Federal de São Carlos).

[1]Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950.

[2]Alexandre R. Vasques é Mestre formado no PPGIS da UFSCar com a dissertação *Nos rastros de* ***Limite****: um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil*, defendida em 2012.

Resumo:

O artigo pretende apresentar uma breve cronologia dos acontecimentos que envolveram a primeira restauração do filme **Limite** (Mário Peixoto, 1931), ocorrida entre as décadas de 1960 e 1970, destacando os profissionais, as instituições e os processos tecnológicos utilizados ao longo deste processo exclusivamente fotoquímico.

Palavras-chave:

Preservação audiovisual, ***Limite***, restauração audiovisual.

Abstract:

The article aims to present a brief chronology of the events surrounding the first restoration of the film **Limite** (Mário Peixoto, 1931), which occurred between the 1960s and 1970s, highlighting the professionals, institutions and the technological processes used throughout this process exclusively photochemical.

Keywords:

Audiovisual preservation, ***Limite***, audiovisual restoration.

Conhecendo fisicamente *Limite*

Em aproximadamente trinta anos, a única cópia de ***Limite*** se deteriorou, vítima do processo de hidrólise do suporte. Acreditamos que a quebra da estabilidade química do material pela ação da água tenha duas causas básicas que, somadas, abreviaram a vida útil do suporte: as temperaturas elevadas e a alta umidade relativa do ar no Rio de Janeiro agindo como causas genéricas; e a grande quantidade de fusões presente em ***Limite***, e a duplicação dos trechos já deteriorados, a cargo de Edgar Brasil, atuando como causas específicas para a deterioração da cópia.

Em 1959, ***Limite*** – negativo e cópia – chega às mãos de Plínio Süssekind Rocha e Saulo Pereira de Mello para ser restaurado. Inicialmente, durante análise em mesa enroladeira, Saulo percebe que não há letreiros iniciais e nem fusões no negativo, por isso, deduzimos que a metragem da cópia deveria ser substancialmente superior a do negativo. (VASQUES, 2012, p.63).

A estratégia inicial de Saulo

De acordo com a estratégia de Saulo, expressa em carta a Plínio, datada de 02 de abril de 1960, era necessário fazer o polimento do negativo para suprimir os riscos brancos e o chuvisco; e a feitura de uma cópia máster, ou seja, "um positivo especial, a partir do qual será feito o *Duplicate Negative*".

A ideia original de Saulo, portanto, era utilizar o negativo como matriz do trabalho de restauração. Já sobre as fusões, no mesmo documento, Saulo sugere refazê-las a partir da cópia máster, originada do negativo. Tais fusões seriam feitas por "um processo especial", sendo copiadas numa película negativa a serem coladas no *Duplicate Negative*.

Saulo também demonstra preocupação com a questão da granulação do filme. Segundo ele, era necessário que se fizesse, a partir da cópia máster, um *Duplicate Negative* em filme pancromático, reproduzindo "exatamente as

qualidades fotográficas do original negativo". Após esta etapa, avança Saulo no documento, produzir-se-ia uma cópia standard comum em "positivo grão fino".

Em termos econômicos, a restauração de ***Limite*** havia sido orçada preliminarmente por Saulo em Cr$ 430.000,00, valor que seria apresentado aos órgãos federais em busca de financiamento para o projeto.

Primeiras dificuldades

Já no início do trabalho de restauração, Plínio e Saulo encontraram obstáculos dentro da rotina dos laboratórios comerciais do Brasil nos anos 1960. Não havia equipamento apropriado para lidar com os suportes em avançado estágio de encolhimento, e mesmo que houvesse, isto demandaria um tempo maior para tratar o material encolhido. Além disso, havia a possibilidade de incêndio apresentado pela estrutura química do suporte – nitrato de celulose – colocando em risco a cópia, o negativo e os materiais de terceiros.

A declaração de Plínio ao *Estado de S. Paulo* de 22 de abril de 1962 ilustra esta situação ao informar que "o encolhimento do celuloide alterou sensivelmente as perfurações e criou problemas que os modernos laboratórios do Rio e de São Paulo estão encontrando dificuldades em resolver", pois esta condição do suporte reduz a distância entre suas perfurações, dificultando o encaixe destas com as grifas das copiadoras.

Outra dificuldade encontrada por Plínio e Saulo no início do trabalho girava em torno da questão financeira. A execução do projeto, aprovada pelo presidente Jânio Quadros em março de 1961, obrigou Saulo a admitir que a verba disponibilizada pelo Ministério da Educação e Cultura não era suficiente. Um ano depois, a realidade imporia um redimensionamento orçamentário do projeto. O jornal *Última Hora*, de 24 de abril de 1962, anuncia que a "pesquisa, contratipagem, montagem e outros trabalhos de laboratórios custarão aproximadamente um milhão [de cruzeiros]".

À espera do *Duplicate Negative*

Em entrevista, Saulo explica que após ter recuperado a segunda parte de ***Limite***, esperou um longo período até conseguir uma película virgem especial para a contratipagem, provavelmente o *Duplicate Negative*. (VASQUES, 2012, p.74).

Com isto, identificamos quatro fatores que, atuando em conjunto ou de forma isolada, comprometeram o cronograma inicial da restauração de ***Limite***: o encolhimento do suporte de nitrato; a escassez de recursos; a deterioração por hidrólise sofrida, principalmente, pela segunda parte; e a escolha correta e a disponibilização de material virgem para execução das copiagens.

Limite no INCE

Resolvido o problema da falta de material, Saulo passou a frequentar o laboratório do Instituto Nacional de Cinema Educativo. Durante entrevista, Saulo recorda que para lá se encaminhava diariamente "às 9 horas [da noite] e fazia a exposição contratipo-negativo – que era revelado". Desta forma, ***Limite***, a partir da cópia nitrato, começou a ser contratipado no laboratório do INCE, "numa copiadora Debrie que havia sido agastada para fazer trucagens", o que teria se tornado uma vantagem porque a velocidade dela foi diminuída, reduzindo assim a tração sobre o filme. (VASQUES, 2012, p.74-5). A operação da Debrie ficava a cargo do fotógrafo Manoel Ribeiro que trabalhou com Humberto Mauro em ***O descobrimento do Brasil*** (Humberto Mauro, 1937), entre outros.

Uma carta, de outubro de 1964, redigida por Humberto Mauro[3], então chefe do Serviço Técnico Cinematográfico do INCE, explica o papel desempenhado pelo instituto ao garantir que "os trabalhos solicitados pelo Prof. Plínio Süssekind Rocha, compreendendo todo o filme **Limite**, foram realizados, entregues, e são os constantes da relação anexa".[4] (VASQUES, 2012, p.77).

[3] Remetida ao "diretor" que acreditamos ser do INCE ou do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
[4] Esta relação encontra-se na dissertação do autor.

Dentre os materiais relacionados por Mauro, destacamos a tiragem de 390 pés de contratipo em *Duplicate Panchromatic* da segunda parte. A especificação do tipo de material utilizado na contratipagem da parte mais hidrolisada do filme vem acompanhada da omissão das especificações técnicas do negativo utilizado para contratipar as partes 4, 5, 6 e 8, sugerindo a utilização de uma composição química diferente daquela do *Duplicate Panchromatic*. Além disso, a listagem evidencia o caráter incompleto do processo desenvolvido pelo laboratório do INCE, pois não constam no documento os contratipos da primeira, terceira e sétima partes.

Comprovando a incompletude do processo, Mauro, na mesma carta, toma "a liberdade de sugerir que o requerente [Plínio, Saulo ou Rodrigo Mello Franco de Andrade] apresente o plano do que resta ainda ser feito, para que se possa especificar o material necessário e o seu respectivo custo".

A heterogeneidade do material é confirmada por um recibo assinado por Zequinha Mauro, filho de Humberto, no qual ele informa ter recebido de Rodrigo Mello Franco de Andrade a importância de 54 mil cruzeiros "correspondentes a dois rolos de filme virgem positivo de 35 mm – da marca Gevaert – para trabalhos de cópia do filme ***Limite***".

A questão da diversidade de películas se aprofunda ainda mais quando, em 1º de dezembro de 1965, Plínio assina um recibo confirmando ter recebido do INCE um material composto por dois rolos de 1.000 pés do filme Kodak do tipo *Duplicating Negative Panchromatic* na bitola de 35 mm e quatro rolos de 1.000 pés de filme Kodak positivo *Fine Grain* na bitola de 35 mm.[5] No documento, Plínio explica que este material "se destina à feitura de contratipos e cópias para recuperação do filme ***Limite***".

Os resultados destas escolhas e destes procedimentos estariam limitados pelas diferentes respostas fotográficas das películas Kodak e Gevaert.

[5] 1.000 pés = (aproximadamente) 305 metros de película; então 610 metros de negativo pancromático seriam utilizados para se fazer um contratipo a partir de um material positivo; e 1220 metros de positivo de grão fino da Kodak seriam utilizados para se copiar a partir do contratipo, seguindo, em tese, a escolha inicial dos materiais feita por Saulo.

Procedimentos de trabalho

Para Saulo, era necessário entender as qualidades e as limitações da emulsão pancromática, assim como a realidade (precariedade) dos laboratórios cariocas dos anos 1920-30. Segundo ele, "foi preciso muito cuidado para encontrar as tonalidades certas e não fazer um novo filme com má qualidade na imagem". (VASQUES, 2012, p.81). Daí o rigor em se reproduzir as tonalidades da fotografia de Edgar Brasil, ou seja, nota-se a atenção redobrada à questão do contraste fotográfico em ***Limite***.

Além da memória, Saulo conserva um cartão com anotações de química fotográfica que nos fornece algumas informações sobre os materiais produzidos em laboratório, os reveladores utilizados e as referências de contraste:

> *Duplicate Negative* – revelador negativo ϒ=0,5 ~0,6 com revelador D-76 (acima há aumento de grão).
> Fixação de 20 minutos; lavagem de 45 minutos a 68ºF [20ºC] com revelador SD-28 Kodak Test. Developer.
> Máster – revelador positivo ϒ=1,8 ~2,0 com revelador D-16.
> Fixação, lavagem e secagem semelhante ao positivo com revelador SD-28 a 68ºF. (VASQUES, 2012, p.81).

Para obter informações técnicas sobre o *Duplicate Negative*, Saulo recorre ao *Manual de laboratório* da Kodak de 1936, tendo como principal objetivo contratipar a cópia em nitrato de ***Limite*** seguindo parâmetros baseados no controle do tempo e da temperatura, e, sobretudo, na determinação do Gama (ϒ), medida de contraste fotográfico.

Considerando a possibilidade de Saulo ter usado um *Eastman Fine Grain Duplicating Panchromatic Negative Film 5234*, criado em 1958 pela Kodak em substituição ao modelo 5203, o revelador mais indicado, segundo a Kodak, seria o D-96.

Outra preocupação de Saulo era o "aumento de grão". Conforme podemos observar em suas anotações fotoquímicas, Saulo estabeleceu um limite do ϒ entre 0,5 e 0,6, opção que é vista com algumas ressalvas pelo conservador-chefe da Cinemateca do MAM, Hernani Heffner. Segundo ele, a medida adotada por Saulo limitou ainda mais as possibilidades de rendimento do *Duplicate Negative* que já "tem baixa velocidade e grão fino". O

aproveitamento correto da emulsão pancromática, da qual se procura extrair uma variação maior de tons de cinza, consiste no controle rigoroso do contraste para evitar que os grãos de prata tornem-se visíveis ao espectador quando projetados numa sala de cinema.

Compreendemos, fotograficamente, que o procedimento empregado por Edgar Brasil para retardar o processo de deterioração da cópia de ***Limite***, mencionado aqui, agregou à cópia em nitrato suportes que não da Kodak, diversificando assim as densidades fotográficas do material. Mesmo considerando que Edgar tenha trabalhado com películas de 25 ASA, provavelmente a disposição dos grãos de prata apresentava sutis diferenças entre os fabricantes, fazendo com que as emulsões respondessem de maneira distinta aos procedimentos de laboratório empregados pelo próprio Edgar.

Então, o desafio para Saulo era expor e revelar novamente ***Limite***, produzindo na década de 1960 um novo negativo, agora em acetato de celulose, que se tornaria a matriz da obra para as próximas restaurações e duplicações.

Por este motivo, acreditamos que Saulo tenha adotado o negativo original como fonte de referência para se aproximar do ϒ utilizado por Edgar e pelo laboratório de Paulo Benedetti, tendo em vista as condições fotográficas da cópia em nitrato de ***Limite***, caracterizada pela deterioração e pela variedade de suportes.

Produtos da restauração

Em janeiro de 1971, em carta, o laboratório da Cinematográfica Bandeirante informa a Saulo, nesta época residindo em São Paulo, os serviços realizados e os respectivos valores a serem pagos: 1.384 metros de contratipo a CR$ 2.906,40; 604 metros de máster a CR$ 694,60; 1.384 metros de copião a CR$ 885,76.

A partir das informações do documento, verificamos que a ausência de uma cópia e a feitura de um copião pela Bandeirante nos indica que o processo de restauração de ***Limite*** ainda não estava finalizado. Além disso, o processamento de 1.384 metros de contratipo representa pouco mais de 75 minutos de filme projetado a uma

velocidade de 16 quadros por segundo, restando ainda um pouco mais de 800 metros de contratipo para chegarmos aos 120 minutos de filme, ou aos 2.209,7 metros – minutagem tida como a correta por Saulo e por Mário.

Saulo, em entrevista, afirma que a cópia tirada do internegativo ficou pronta por volta de 1975-6. É certo que, ao menos, um internegativo e uma cópia tirada deste internegativo tenham sido produzidos pela restauração de ***Limite***, partindo-se da cópia em nitrato, tomando o negativo original como referência para a fotografia.

Além disso, examinando a descrição dos serviços prestados pela Bandeirante, assim como os documentos referentes à passagem de ***Limite*** pelo INCE, verificamos que outros materiais intermediários foram produzidos durante o processo, sendo entregues, juntamente com o internegativo e a cópia em acetato, à Embrafilme por Mário e Saulo, em 1980.

Referências

CHERCHI-USAI, P. *Silent cinema:* an introduction. London: British Film Institute, 1999.

COELHO, M.F.C. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais:* um estudo de caso. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GARCÍA, A.D.A. *Preservación cinematográfica.* Bruxelas: Fédération Internationale des Arquives du Film, 2004.

MELLO, S.P. *Limite.* Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

VASQUES, A.R. *Nos rastros de Limite:* um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

Os cinejornais de Líbero Luxardo[1]

Líbero Luxardo's newsreels

Ana Lucia Lobato de Azevedo[2] (Doutora – UFPA)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 4 dos Seminários Temáticos Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950.

[2] Professora Adjunta do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPA.

Resumo:

Este texto trata dos cinejornais realizados por Líbero Luxardo, no estado do Pará, nas décadas de 1940 e 1950, destacando-se o que sobreviveu desse conjunto de filmes e a situação desse acervo. Serão abordadas as condições de produção dos filmes, bem como suas vinculações políticas.

Palavras-chave:

Líbero Luxardo, cinejornal, cinema paraense.

Abstract:

This paper deals with the newsreels made by Libero Luxardo in the state of Pará, during the 1940s and 1950s, highlighting what survived of this set of films and the situation of this collection. The conditions of production of the films will be approached as well as their political ties.

Keywords:

Líbero Luxardo, newsreel, cinema of Pará.

O objetivo deste texto é abordar a produção dos cinejornais produzidos por Líbero Luxardo, nas décadas de 1940 e 1950, na cidade de Belém, estado do Pará. José Inácio de Melo Souza, (SOUZA, 2007, p. 117-118) enumera alguns fatores que contribuíram para que os cinejornais fossem deixados na sombra, entre os quais destaca a destruição de arquivos. Tal destruição se deveu, em muitos casos, a incêndios e inundações, levando ao desaparecimento de acervos de extrema relevância para o cinema brasileiro.

No caso da produção em questão, embora tais calamidades não tenham ocorrido, a deterioração e o desaparecimento dos cinejornais produzidos por Líbero Luxardo se fez sentir de forma bastante acentuada, de modo que chegaram aos dias de hoje apenas dois cinejornais, provavelmente situados entre os últimos realizados. Tais filmes fazem parte do acervo do Museu da Imagem e Som do Pará e se constituem no número 3 do ano de 1959, como indicado na cartela de abertura onde se lê "Amazônia em Foco 3 X 59", além de um número especial, abordando o funeral do Governador do Pará General Magalhães Barata, que tem como título atribuído *Homenagem Póstuma a Magalhães Barata*, também do ano de 1959.

Para a quase total destruição desse conjunto de cinejornais, certamente contribuiu a dificuldade de armazenamento em condições adequadas, o que é agravado pelo fato de a cidade de Belém ser extremamente úmida. O cineclubista e crítico Pedro Veriano, personagem de destaque na cena cinematográfica paraense, cujas informações foram fundamentais para a pesquisa de que trata este texto, lembra-se de um episódio que presenciou e que descreve como o "lado triste da história" da produção cinematográfica de Luxardo. Ao procurar um filme em que o pai de Veriano aparecia, em uma estante cheia de rolos de filmes que mantinha em sua casa, acondicionados em sacos pretos de raio X, Luxardo descobre que estão cheios de fungo, passando, então, a derrubá-los e chutá-los, jogando-os fora.

Há que se destacar, ainda, a desorganização de muitos acervos que sobreviveram, o que muitas vezes se agravou nas instituições que os receberam. Esse foi o caso do acervo do MIS do Pará, instituição que tem sob sua

guarda os filmes de Líbero Luxardo realizados no Pará e que sobreviveram até os dias atuais[3]. Sua existência tem se caracterizado por enorme precariedade, em termos de infraestrutura e de pessoal especializado, o que não contribui para uma conversação adequada de seu acervo, e tampouco para sua organização e indexação (MARINHO, 2013).

À semelhança do que sucedeu com os cinejornais, dos quais apenas um número extremamente reduzido chegou aos nossos dias, as informações a respeito dos mesmos também são escassas. Não há documentos relativos a essa produção, como os textos das locuções, documentos relativos à distribuição etc., de modo que esta pesquisa se baseia em um número reduzido de fontes (principalmente MESQUITA, 1999 e textos cursos publicados em MIS, 1990), valendo-se também da memória de Pedro Veriano. Diante disso, muito do que aqui se dirá consiste em hipóteses, pistas a serem investigadas mais profundamente, com base, principalmente, em fontes jornalísticas, destacando-se, nesse sentido, o Jornal O Liberal, fundado em 15/11/1946, por Magalhães Barata e um grupo de amigos – para dar sustentação à política do Partido Social Democrático e fazer frente à Folha do Norte, jornal de propriedade de Paulo Maranhão, ferrenho opositor do líder populista.

Líbero Luxardo vai a Belém e fica

Paulista de Sorocaba, Líbero Luxardo chega a Belém em 1939, para filmar o 1º Congresso Amazônico de Medicina e a essa altura é um profissional com uma experiência expressiva, acumulando em seu currículo a realização de filmes de ficção e documentários, curtas e longas-metragens. Além disso, tem uma formação bastante diversificada, atuando como fotógrafo, diretor, roteirista, bem como nas atividades técnicas laboratoriais, tendo

[3] O MIS do Pará possui um importante acervo relativo à cinematografia local, dentre os quais os longas-metragens realizados por Líbero Luxardo no Pará – *Um dia qualquer* (1961), *Marajó Barreira do Mar* (1967) e *Brutos Inocentes* (1974) -, a exceção de *Um diamante e 5 balas* (1968), dado como perdido. Há também alguns documentários, destacando-se o número especial do cinejornal *Homenagem Póstuma a Magalhães Barata* (1959) e Belém 350 anos (1965), ambos restaurados em 2007, através de Edital da Cinemateca Brasileira, tendo sido produzidas cópias em DVD dos mesmos, o que tem viabilizado o visionamento dos filmes, bem como a realização de pesquisas. Nessa ocasião foram restaurados também *Um dia qualquer* e *Marajó Barreira do Mar*.

revelado e feito a copiagem de *Alma do Brasil* (1931), em Campo Grande (MT), juntamente com Alexandre Wulfes (MESQUITA, 1999, p. 53).

Luxardo decide permanecer em Belém, onde pretendia realizar um longa-metragem de ficção intitulado *Amanhã nos encontraremos*, que seria filmado no Marajó. Com esse objetivo, abre um estúdio cinematográfico, em sociedade com Félix Rocque, em 1940, que seria mantido durante a 2ª Guerra Mundial (MESQUITA, 1999, p.11). Já havia encontrado inclusive a atriz do filme, mas a falta de filme virgem, em consequência da guerra, bem como outras dificuldades de produção terminam por inviabilizar a realização do filme[4].

Apesar de não haver conseguido realizar o almejado longa-metragem, Luxardo permanece em Belém, onde conhece Magalhães Barata, um dos políticos mais importantes do Pará, no século XX, que iniciava seu segundo mandato como Interventor, cargo para o qual fora nomeado pelo Presidente Getúlio Vargas e que ocupou de 08/02/1943 a 19/10/1945. Luxardo passa a filmar as ações políticas de Barata, suas viagens para o interior do estado, uma das marcas de sua atuação, o que irá compor um cinejornal, veiculado como complemento em algumas cinemas locais.

Não é possível precisar em que momento isso se deu, o fato é que Carlos Rocque (ROCQUE, 1999, p. 429), menciona a presença de Luxardo, identificado como jornalista e cinegrafista, integrando a equipe de Magalhães Barata em viagem às Guianas Francesa, Holandesa e Inglesa, realizada em janeiro de 1944. É possível que nessa ocasião Libero Luxardo já estivesse produzindo o cinejornal, que se vincularia de forma estreita à carreira política de Magalhães Barata e ao Partido Social Democrático – PSD, do qual foi Presidente no estado do Pará, desde sua fundação, em 01/05/1945, e ao longo de toda sua trajetória política, que só se encerrou com sua morte.

A produção do cinejornal pode ter-se iniciado, portanto, no começo de 1944, ou mesmo ainda no ano de 1943. Com relação à época em que deixou de ser produzido, as fontes consultadas mencionam o ano de 1959,

[4] Esse projeto será transformado e resultará no filme *Marajó, barreira do mar*.

quando da morte de Magalhães Barata, seu patrocinador, senão o único, seguramente o principal. A partir da realização de *Homenagem Póstuma*, Luxardo retoma seus projetos de longa-metragem, passando a se envolver com a realização de *Um dia qualquer*, o primeiro dessa categoria produzido no Pará.

A manutenção de um laboratório cinematográfico por Líbero Luxardo durante a primeira metade dos anos 1940, equipado para revelação, copiagem, e gravação de som, dispondo inclusive de uma equipe de locutores (MESQUITA, 1999, p.11) é um indicativo de que os cinejornais tenham sido, nos seus primeiros anos, inteiramente produzidos na cidade de Belém.

No que tange à equipe de produção, de acordo com as informações de Veriano, Luxardo fazia de tudo nos cinejornais, o que significa dizer que acumulava as funções de editor[5], fotógrafo, montador e redator da locução. Além disso, talvez também fosse responsável pela revelação e copiagem dos filmes, nos anos em que manteve o estúdio cinematográfico, tarefas técnicas para as quais estava habilitado. Essa situação se alterou ao longo do tempo, como se pode constatar pela equipe que realizou a edição nº 3 de 1959, que contava com Fernando Melo na fotografia.

Amazônia Filmes era o nome da companhia produtora dos cinejornais realizados por Líbero Luxardo, os quais eram exibidos nos cinemas da empresa Cardoso & Lopes (Independência, em São Brás; Moderno, em Nazaré; Universal, na Cidade Velha e o Rex, depois Vitória, na Pedreira) e sua periodicidade era mensal, podendo ser quinzenal (VERIANO, 2014). Se Pedro Veriano fala dos cinejornais como mera "propaganda" da carreira política de Magalhães Barata, destaca, por outro lado, situações relativas à vida social da cidade, que também integravam os cinejornais, tais como festas de 15 anos de membros da elite local e bailes de carnaval patrocinados pelos clubes da cidade. Em algum momento dessa produção, ou mesmo em certas edições, os filmes teriam ganhado essa feição, o que certamente não era uma constante, como se pode constatar através do cinejornal nº 3 de 1959, o qual trata

[5] Editor é a forma como geralmente é chamado o responsável numa equipe de cinejornal (REISZ; MILLAR, 1978, p. 189).

apenas de questões políticas, de ações de membros do PSD e, principalmente daquelas realizadas pelo Governo de Magalhães Barata, e de seu substituto temporário, pois àquela altura Barata já se encontrava em tratamento de saúde, vindo a falecer pouco tempo depois.

Duas décadas de cinejornal?

Teria o cinejornal sido produzido com regularidade durante todo esse período? Destaco alguns fatos que me levam a colocar em pauta a possíveis interrupções na sua realização. Para isso é importante alinhar algumas informações sobre a carreira política de Magalhães Barata e a trajetória profissional do próprio Líbero Luxardo, que também irá ocupar cargos políticos.

Magalhães Barata teve uma posição de destaque na cena política do estado do Pará por um período de quase 30 anos. Foi nomeado Interventor pelo Presidente Getúlio Vargas, em 1930, cargo no qual permaneceu de 12/11/1930 a 12/04/1935, sendo nomeado para o mesmo cargo uma segunda vez, em 1943, gestão em que começa a ser produzido o cinejornal. Assume o Governo do Estado novamente em 1956, dessa vez eleito pelo povo, tendo nele permanecido de 10/06/1956 a 29/05/1959, quando veio a falecer; seu mandato terminaria em 1961. Foi ainda Senador em duas legislaturas, eleito em 2/12/1945 e reeleito em 03/10/1954.

Líbero Luxardo também acaba atraído pela política e se elege deputado estadual em janeiro de 1947, como suplente, e em 03/10/1950, como titular, mandato esse que se encerrou em 1954 e durante o qual assumiu o cargo de presidente da Assembleia Legislativa. Além disso, foi Chefe de Gabinete de Magalhães Barata, em sua última gestão no Governo do Estado, cargo que por vezes é mencionado como Chefe da Casa Civil (ROCQUE, 2006).

Magalhães Barata, apesar de não haver se candidatado ao Governo do Estado ao final de sua segunda Interventoria em 1945, trabalhou para eleger um político do PSD e homem de sua confiança, Luís Geolás de Moura Carvalho, e, como Senador pelo Pará, mantém-se fortemente vinculado a suas bases políticas, preparando-se para

disputar as eleições seguintes. Disputará efetivamente a eleição de 1950 com Alexandre Zacarias de Assumpção, e depois de recursos e revisões, Assumpção é declarado vencedor.

Esse é um momento traumático na carreira do político Magalhães Barata, que, em função da derrota, fica mais de dois anos sem retornar a Belém. A essa altura Luxardo está em pleno mandato de deputado estadual, chegando a ocupar a Presidência da Assembleia Legislativa. Em 1953, Líbero Luxardo rompe com Magalhães Barata, de modo que o primeiro se transfere para o Partido Republicano – PR. Creio que esses fatores apontem para a possibilidade de, na primeira metade da década de 1950, o cinejornal haver sido interrompido, apesar de Veriano afirmar que mesmo quando deputado, Luxardo teria mantido sua produção. Se isso aconteceu, os fatores elencados acima devem ter implicado numa mudança de foco, pode ter sido esse o momento que ele assumiu outra feição, abordando a vida social das elites locais. Não há qualquer menção, nas fontes consultadas, ao fato de ter se dirigido a ações políticas para além das fronteiras do PSD e do universo de Magalhães Barata e daqueles que orbitavam em torno de sua figura.

Caso tal paralisação tenha acontecido, o ano de 1956 pode ter sido o de sua retomada, momento em que a relação de Luxardo com Barata se recompõe: no dia da posse do último no Governo do Estado, o cineasta e político sobe as escadas do Palácio do Governo ao seu lado, como testemunham os registros fotográficos desse momento solene (ROCQUE, 2006, p. 878). O cinejornal produzido por Líbero Luxardo, com o suporte de Magalhães Barata, termina em grande estilo, com um número especial em que homenageia o líder político, que acompanhou durante tantos anos.

Referências

AUTRAN, Arthur. "Líbero Luxardo e o cinema brasileiro". In: Museu da Imagem e do Som do Pará (Org.). *Líbero Luxardo – 100 anos*. Belém, 2008, p. 11-13.

MARINHO, Deyse Ane Ribeiro. *Museu da Imagem e do Som*: lugar de memória e esquecimento. Monografia de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

MESQUITA, Maria José. *Líbero Luxardo, o cineasta da Amazônia*. Monografia de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Pará, Belém, 1999.

Museu da Imagem e do Som do Pará (Org.). *Líbero Luxardo - 100 Anos*. Belém, 2008.

RESIZ, Karel; MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

ROCQUE, CARLOS. *Magalhães Barata, o homem, a lenda, o político*. *Vol. 1*. Belém: Secult, 1999.

_____. *Magalhães Barata, o homem, a lenda, o político. Vol. 2*. Belém: Secult, 2006.

SOUZA, José Inácio de Melo. "Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência". In: Capelato, Maria Helena et al (Orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

VERIANO, Pedro. Depoimento concedido a autora, por e.mail, em 26/4/2013.

_____. Entrevista concedida a autora em 17/09/2013.

O dispositivo no cinema de horror *found footage*[1]

The apparatus in found footage horror movies

Ana Maria Acker[2] (Doutoranda em Comunicação e Informação - UFRGS)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine - na sessão 3 do Seminário Temático Gêneros Cinematográficos: História, Teoria e Análise de Filmes.

[2] Doutoranda em Comunicação e Informação e mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Jornalista e especialista em Cinema – Unisinos.

Resumo:

O artigo discute algumas questões do dispositivo cinematográfico nas produções de horror *found footage*. O objetivo é pensar características desse realismo simulado na tela, sobretudo nas obras: *Atividade Paranormal* (2007), de Oren Peli; *Atividade Paranormal 2* (2010), de Todd Williams; *Atividade Paranormal 3* (2011) e *Atividade Paranormal 4* (2012), ambos de Henry Joost e Ariel Schulman.

Palavras-chave:

Comunicação, Cinema, Horror, Dispositivo.

Abstract:

The essay discusses some questions about movie apparatus in the found footage horror productions. The objective is to think the characteristics of this simulated realism on screen, especially in the movies: *Paranormal Activity* (2007), shot by Oren Peli; *Paranormal Activity 2* (2010), directed by Todd Williams; *Paranormal Activity 3* (2011) and *Paranormal Activity 4*, both directed by Henry Joost and Ariel Schulman.

Keywords:

Communication, Movies, Horror, Apparatus.

Introdução

O artigo se propõe a discutir algumas questões do dispositivo cinematográfico nas produções de horror *found footage* (filmes de gravações encontradas ou perdidas, dependendo da tradução). Essas obras são realizadas em parte ou totalmente por falsos registros amadores de situações estranhas ou extraordinárias (CARREIRO, 2011). Tais filmes, muitas vezes, simulam ser documentários e geralmente têm a premissa de que as pessoas que captaram as imagens estão mortas ou desaparecidas.

O objetivo é pensar características desse realismo simulado nas obras: *Atividade Paranormal* (2007), de Oren Peli; *Atividade Paranormal 2* (2010), de Todd Williams; *Atividade Paranormal 3* (2011) e *Atividade Paranormal 4* (2012), ambos de Henry Joost e Ariel Schulman. Autores como Jean-Louis Baudry, Ismail Xavier, André Bazin e Siegfried Kracauer fundamentam a proposta.

É necessário explicar que a origem do termo *found footage* refere-se aos registros usados em produções documentais e de experimentação (ZRYD, 2003, p. 41). Neste artigo, o olhar é para o falso *found footage*, aquele reproduzido nos filmes de horror dos últimos anos, e que se popularizou, principalmente, a partir de *A Bruxa de Blair* (1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez[3].

O Dispositivo no cinema

O dispositivo cinematográfico gera discussões desde o primeiro cinema. Segundo André Bazin, "o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. [...] Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação" (BAZIN, 1983, p. 126). Já para outros teóricos o processo técnico não tem nada de objetivo, uma vez que as imagens são produzidas conforme a lógica inscrita nos aparelhos (FLUSSER, 2008).

[3] A origem do *found footage* está ligada ao filme *Canibal Holocausto* (1980), produção polêmica de cenas violentas e chocantes, realizada pelo italiano Ruggero Deodato (CÁNEPA, 2008).

A imagem da duração das coisas na tela impulsiona o debate a respeito do quanto as sombras e luzes buscam se inspirar no real. Para Bazin, quando o cinema intenta a produção realista [...] "ele quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites atuais da técnica" (BAZIN, 1991, p. 243). Por isso, as transformações técnicas que visem ampliar o realismo não podem ser refutadas (BAZIN, 1991).

Se Bazin crê em possibilidades diversificadas de fruição diante da imagem, Jean-Louis Baudry acredita que não há liberdade para o espectador no contato com uma maquinaria que não lhe permite comandar o que é visto. Baudry escreveu em 1970 na revista *Cinéthique* artigo de referência sobre a necessidade de se desvendar o dispositivo.

O texto foi publicado no Brasil no livro *A Experiência do cinema*, organizado por Ismail Xavier. O pesquisador brasileiro afirma que Baudry pensa "a questão da ideologia a partir de um exame mais detido do 'aparelho de base' que engendra o cinema: o sistema integrado câmera / imagem / montador / projetor / sala escura" (XAVIER, 1983. p. 359). Baudry salienta que o poder de escolha do sujeito diante da tela é ilusório (XAVIER, 1983):

> O mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito. O que se trata de saber é se a câmera permitirá ao sujeito se constituir e se apreender num modo particular de reflexão especular. Pouco importa, no fundo, as formas do enunciado adotadas, os "conteúdos" da imagem, desde que uma identificação ainda permaneça possível (BAUDRY, 1983, p. 397).

Ao dissimular a técnica, o aparato reafirma a ideologia burguesa que o gerou. Baudry entende que a câmera ocupa papel central nesse processo, uma vez que consegue reproduzir os pressupostos da perspectiva do Renascimento (BAUDRY, 1983).

As ideias de Baudry foram contestadas ao longo dos anos por diversas correntes teóricas (XAVIER, 1983). É importante frisar que esses movimentos são necessários, entretanto determinados aspectos da teoria do dispositivo do autor francês seguem atuais.

As linhas traçadas por Baudry permanecem e estimulam amplos debates sobre o impacto dos suportes, das materialidades na produção de imagem. A defesa de que o dispositivo tem sim uma parcela significativa de poder na condução do olhar é válida, ainda mais se relacionada aos filmes *found footage*. Mesmo que o autor englobe toda a experiência da sala de cinema como constituinte do dispositivo, no presente texto a abordagem problematiza principalmente a ação da câmera.

Em *Atividade Paranormal* percebe-se que o aparato se coloca à mostra, evidencia o fazer cinema e condiciona o olhar do espectador com mais ênfase do que nas obras que não têm essa característica. Há uma ruptura na construção da narrativa (vê-se a câmera, tessituras da imagem), porém isso não se traduz em ampliação da liberdade ao espectador.

Carreiro (2013) observa a reincidência do uso da câmera diegética nessas produções - o aparelho é operado por um dos personagens e integra o universo da trama. Contudo, "a presença na diegese de um aparato de registro de sons e imagens impõe, necessariamente, restrições de ordem estilística ao ato narrativo" (CARREIRO, 2013, p. 3). Esses filmes precisam, assim, buscar formas de narrar que muitas vezes causam estranhamento ao público.

A câmera assume a determinação de instrumento guia do que é visto e do que é sugerido. Xavier salienta que como "espectador de cinema, tenho meus privilégios. Mas simultaneamente algo me é roubado: o privilégio da escolha" (2003, p. 36). O que chama atenção é que nos filmes *found footage* tal característica inerente ao dispositivo se potencializa; ao mesmo tempo em que mecanismos de ilusão do cinema clássico são quebrados. Evidenciar o aparato é tradição nas vanguardas cinematográficas, mas nas produções de gênero tal opção não parecia tão frequente.

A câmera conduz o olhar, ou melhor, constrói esse olhar. Ao retomar pontos da teoria de Baudry, Xavier observa que o ponto crucial do cinema "não é tanto a imitação do real na tela – a reprodução integral das aparências -, mas a simulação de um certo tipo de sujeito-do-olhar pelas operações do aparato cinematográfico" (XAVIER, 2003, p.

48). Há um grau de poder "do que olhar" a partir do dispositivo, que é mais forte que o espectador na construção dessa escolha.

Baudry é referência para se adentrar na discussão do dispositivo, mas o realismo dos filmes de horror contemporâneos demanda outras inquietações acerca da relação com a técnica, uma vez que as simulações que leva à tela são diferentes das que fundamentaram o cinema narrativo.

Nas obras *found footage*, observa-se uma pretensa escolha em se simular um real, um aspecto de amadorismo visual que poderia suscitar tipos diversos de fruição com o público. Isso se dá não por uma imagem transparente, ou repleta de volumes, e sim por uma superfície que expande imperfeições, as possíveis "falhas" do aparelho.

O aspecto amador reforça o desconforto diante dessas imagens, como destacam Cánepa e Ferraraz (2013), em análise dos filmes abordados por este artigo: "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). É necessário reiterar, todavia, que essas obras transcendem nossa relação com o audiovisual amador.

O real do dispositivo contemporâneo

Os audiovisuais de horror *found footage* simulam um real do dispositivo, o que caracteriza uma dupla ação do espectador: o medo das criaturas na tela e o desconforto diante do que os aparatos engendram. Ao mesmo tempo em que tentam narrar com uma visualidade amadora; tais filmes substituem o realismo cinematográfico por um "real" dos dispositivos que sintetizam imagens.

Siegfried Kracauer (1997) destaca que a fantasia é um dos temas por excelência do cinema. Há dois modos de tratar o fantasioso nas telas: no primeiro deles, "a fantasia finge a mesma legitimidade estética que a realidade[4]" (p. 84, tradução nossa); enquanto que no segundo, a fantasia tem um papel de menor importância diante da realidade física. Os monstros para alcançarem o propósito do medo na tela precisam transmitir certo realismo, porém nem sempre esse é alcançado pelo excesso de truques e manipulações do aparato: "Sonhos criados pelo dispositivo em filmes realistas vão além daqueles exagerados no que eles não apenas reconhecem a ascendência do mundo real na capacidade de seus sonhos, mas são na verdade derivados de planos deste mundo[5]" (KRACAUER, 1997, p. 89, tradução nossa).

A manutenção da realidade da câmera pode assim ampliar o suspense e medo nesse gênero de filme justamente pela escolha da contiguidade física dos planos – menos truques, manipulações alcançam em certos casos maior efetividade nos propósitos da narrativa de horror. Porém, o realismo de que fala Kracauer não equivale ao percebido nas produções *found footage* - na franquia *Atividade Paranormal* é a simulação que se sobressai, já que a realidade da câmera torna-se a própria realidade da trama.

Considerações

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. O cinema surgiu da relação humana com máquinas e esta sempre se deu de maneira difusa. O que as produções *found footage* acionam de novo nessa discussão é que o aparato parece se sobrepor ainda mais deliberadamente à ação humana nesses filmes. Tais obras não trazem um real do cotidiano mediado pelas tecnologias, mas sim simulam um real do dispositivo. O

[4] No original: Fantasy pretends to the same aesthetic legitimacy as actuality.

[5] No original: Device-created dreams in realistic films go beyond stagy ones in that they not only acknowledge the ascendancy of the real world in their capacity of dreams but are actually derived from shots rendering that world.

homem não consegue desvendar a caixa preta, chegar aos números e códigos que formam os aparelhos (FLUSSER, 2008), assim o que lhe resta é simular o que ele supõe ser o mais próximo possível da lógica do dispositivo.

O real do dispositivo é diferente do realismo cinematográfico abordado por Kracauer (1997), entretanto ambos têm aspectos em comum no que diz respeito à manutenção do mecanismo ideológico centrado na relação entre sujeito e câmera, abordado por Baudry (1983). As produções *found footage* exacerbam o aparato na narrativa, ou melhor, ele é parte da trama, só que isso não representa uma quebra de paradigma na tradição do cinema, pois o que é mostrado segue sendo uma escolha imposta ao espectador.

O horror *found footage* ultrapassa a ideia de representação da tecnologia no cinema para dar lugar a uma recriação de um ambiente estranho, composto por pixels e números organizados em combinações infinitas. O problema não é ver o monstro na tela, mas senti-lo cada vez mais próximo e, ao mesmo tempo, desmaterializado, em lugar algum e em todos ao mesmo tempo. O medo é da ubiquidade da imagem fantasmagórica que sai das múltiplas telas para o grande ecrã do cinema, onde vem assombrar e expandir as questões acerca do dispositivo.

Referências

BAUDRY, J. L. "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base". In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BAZIN, A. *O Cinema*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. "Ontologia da imagem fotográfica". In: XAVIER, Ismail (org.). In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

CÁNEPA, L. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

CÁNEPA, L.; FERRARAZ, R. "Fantasmagorias das imagens cotidianas": o estranho e a emulação do registro videográfico doméstico no cinema de horror contemporâneo. In: *Visualidades hoje*. BRASIL, A.; MORETTIN, E.; LISSOVSKY, Mauricio (Org.). Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

CARREIRO, R. "Legibilidade X verossimilhança": o som no falso documentário de horror. In: XV ENCONTRO INTERNACIONAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL – SOCINE, 2011, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.socine.org.br/anais/2011/interna.asp?cod=103>. Acesso: maio 2013.

_____. "*[Rec]* e a Câmera Diegética em Falsos Found Footage de Horror". In: XXXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – 2013, Manaus. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1326-1.pdf>. Acesso: set. 2013.

FELINTO, E. *A Imagem Espectral:* Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

FLUSSER, V. *O Universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

KRACAUER, S. *Theory of Film*: The Redemption of Physical Reality. New Jersey: Princeton Press, 1997.

XAVIER, I. *O Olhar e a cena* – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____(org.). *A Experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ZRYD, M. "Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig's Baldwin's Tribulation 99". *The Moving Image*. V. 3, n. 2 - University of Minessota Press, USA, 2003.

Havia hiper-realismo sonoro em filmes clássicos?[1]

Was there a audible hyperrealism in classic movies?

Andreson Silva de Carvalho[2] (mestre - UFF)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: SEMINÁRIO TEMÁTICO DE ESTUDOS DO SOM. A manutenção do título original visa atender a uma exigência do Encontro, mas não corresponde a realidade atual do estudo.

[2] Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense e professor da Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

Resumo:

Sem raios, nem trovões, mas com uma forte tempestade de vento associada a imagens que nem sempre confirmam sua presença. Imagens de uma natureza quase estática, quando o esperado seriam folhas e galhos agitados por uma força capaz de arremessá-los longe. O filme *A Tempestade* (1947), do cineasta francês Jean Epstein, realizado algumas décadas antes das teorias a respeito da arte contemporânea, poderia ser considerado como um exemplo de hiper-realismo sonoro em filmes monofônicos?

Palavras-chave:

Arte contemporânea, hiper-realismo, cinema, som.

Abstract:

No lightning or thunder, but a strong wind storm associated with images that do not always confirm their presence. Images from an almost static nature, when would be expected leaves and twigs shaken by a force able to throw them away. The film *The Tempest* (1947), by the French filmmaker Jean Epstein, filmed a few decades before the theories of contemporary art, could be considered an example of hyperrealism in sound monophonic movies?

Keywords:

Contemporary art, hyperrealism, cinema, sound.

O hiper-realismo tem sido discutido e apresentado como uma das ferramentas de construção sonora do cinema contemporâneo, levando-se em conta, dentre outros fatores, o nível de imersão proporcionado pelas tecnologias digitais de captação, tratamento e reprodução sonora, assim como uma maior e melhor qualidade dos arquivos sonoros. As pinturas hiper-realistas também receberam um impulso na última década, graças aos avanços tecnológicos que proporcionaram uma definição imagética cada vez mais detalhista. Porém, o conceito de pintar obras que se aproximam mais da fotografia do que da pintura surgiu, entre as décadas de 60 e 70, com a vanguarda norte-americana, antes do advento das câmeras digitais. O estilo, que tem como princípio ampliar o nível de detalhamento da pintura, conferindo-lhe a ilusão de uma realidade maior e mais palpável do que a fotográfica, não dependeu dos avanços tecnológicos para ser criado.

A transposição de um conceito entre duas artes, principalmente, quando cada uma delas trabalha com sensações e percepções distintas, é muito delicada e precisa ser pensada e discutida de forma meticulosa. Da pintura, ou artes plásticas, para o som no cinema, o conceito de hiper-realismo precisa ser ajustado. O que seria uma realidade maior que a própria realidade no som cinematográfico? Ivan Capeller nos apresenta com muita clareza, em seu artigo "Raios e trovões: hiper-realismo e *sound design* no cinema contemporâneo", alguns pontos dessa questão: a tecnologia sonora digital e seus sistemas de reprodução, tanto em salas de cinema e concerto, quanto nos caseiros *homes theaters*, permitem uma imersão sonora que possibilita, em algumas circunstâncias, a criação de uma realidade maior do que o real; há também a capacidade de uma cópia (gravação) ser melhor que o original (execução ao vivo), graças a tecnologia alcançada pelos principais estúdios; existe ainda a opção oposta, onde a existência de ruídos, estalos e rupturas sonoras contribuem com o mimetismo e a autenticidade de realismo em filmes que buscam, através de uma estética de amadorismo, convencer o expectador de que sua realidade está acima dos indícios ficcionais de sua obra. Porém, antes dessas questões trazidas a discussão sobre a égide da

contemporaneidade, aguçada pelo desenvolvimento tecnológico, não seria possível encontrarmos indícios de um pensamento e uma construção sonora hiper-realista no cinema?

Hiper-realismo na arte contemporânea

O fotorrealismo, antecessor direto do hiper-realismo, surge como uma reação ao expressionismo abstrato e ao minimalismo, em resposta a uma crítica de arte ligada à estética modernista que havia descartado o realismo das pinturas como um anacronismo, atribuindo à fotografia a tarefa de reproduzir a realidade. A intenção da pintura, porém, não é, e nunca foi, uma mera repetição da imagem fotográfica. Então, qual o objetivo de se pintar quadros que se aproximam da representação do real? Os artistas hiper-realistas defendem que suas obras teriam não só um maior detalhamento e definição, tornando os objetos aparentemente palpáveis e concretos, numa ilusão de realidade maior do que a própria fotografia, mas, principalmente, seriam carregados de maior emotividade, permitindo incorporar elementos temáticos, sociais, culturais e políticos como uma extensão da ilusão visual pintada.

Alguns artistas, no entanto, fazem questão de deixar patente sua irrealidade, apesar de todo o preciosismo realístico. Há "hiper-realistas que produzem uma realidade tão verdadeira ao ponto de gritar aos quatro ventos a própria ficção" (ECO, 1984, p.13). Ron Mueck, escultor hiper-realista australiano, começou trabalhando na criação de bonecos para TV e cinema, com destaque para o filme *Labirinto - A Magia do Tempo* (Jim Henson, 1986). Atualmente, produz peças com modelos humanos num grau de realismo tão elevado que, não fosse pelo tamanho de suas esculturas, poderiam ser facilmente confundidas com pessoas de verdade. Alyssa Monks, pintora hiper-realista de Nova Jérsei, se tornou tão obsecada pela representação do corpo humano que perseguiu o seu realismo até o extremo, chegando a um estágio em que sua única opção foi encontrar formas para desconstruí-lo. Foi quando resolveu se utilizar de água, óleo, vidro e vapores como "filtros" para distorcer suas imagens e permitir novos desafios.

Umberto Eco nos mostra que existe também uma hiper-realidade cujo objetivo é envolver o público numa aura de realidade em que o falso lhe pareça mais real que a própria realidade. Os museus de cera e parques temáticos

reconstroem situações, personagens e cenários na proporção de um pra um, reproduzem temas musicais e/ou diálogos que correspondem à cena, recriam ambientes térmicos: tudo para que o visitante se sinta envolto numa atmosfera que o faça crer plenamente no que se apresenta diante de seus olhos. Mesmo que o "mundo" apresentado não seja o real, mas sim o da fantasia. O que importa é a autenticidade visual e não a histórica. "Tudo parece verdadeiro, em todo o caso é verdadeiro o fato de que pareça verdadeiro, e que a coisa com que pareça seja dada como verdadeira, ainda que, como Alice no País das Maravilhas, nunca tenha existido" (ECO, 1984, p.23).

Hiper-realismo no cinema

O desenho sonoro, surgido no final da década de 70, juntamente com os avanços tecnológicos de reprodução sonora nas salas de cinema – que, apesar de ainda serem analógicos, já permitiam uma sonorização para além do espaço compreendido pela tela –, também vem sendo apontado como fator preponderante para a realização de um hiper-realismo sonoro. É fato que o novo sistema de sonorização traz transformações no modo de pensar e construir as sonoridades para as salas de cinema, o que deflagra a necessidade de um profissional especializado. Será, entretanto, que o fato desta função não existir oficialmente, antes desse período, faz com que ela não existisse de fato? Será que filmes de cineastas como: Robert Bresson, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, Jacques Tati, entre tantos outros, que tinham nitidamente um apuro quanto ao uso do som, não teriam uma construção sonora como a de um "desenho sonoro"? Parece um tanto quanto restritivo pensarmos de forma contrária. Não há dúvidas de que a concepção sonora de um filme monofônico seja bem mais simples de se realizar, mas a complexidade de uma construção sonora criativa em sua junção com a imagem, com o intuito de atingir determinada percepção, não devia ser muito diferente. O que muda são as formas de se realizar o trabalho, não o trabalho em si.

Vamos supor que tenhamos chegado à conclusão de que os avanços tecnológicos não foram cruciais para o estabelecimento e a existência de um hiper-realismo sonoro no cinema. Seria possível encontrar indícios de sua existência em filmes monofônicos?

Talvez o contraponto entre som e imagem, como defendido por Pudovkin no texto *Asynchronism as a principle of sound film*, nos dê alguma pista. Ele afirma que "exclusivamente por meio desse contraponto, o naturalismo primitivo pode ser ultrapassado e que as ricas profundezas do potencial significativo no filme sonoro, criativamente manipuladas, podem ser descobertas e direcionadas.[3]" (PUDOVKIN, 1985, p.91). O texto é escrito alguns anos após o advento sonoro no cinema, num período em que os filmes norte-americanos se apoiavam basicamente no sincronismo labial de seus atores na tela. Estrutura que acabou denominada como uma sonorização naturalista. O contraponto, porém, segundo Pudovkin, não precisa ser uma completa oposição do som à imagem, numa ruptura total, contestando seu sentido ou atualidade, mas sim uma utilização criativa e inteligente do som, ampliando seu significado e permitindo potencializar a imagem, para além do real filmado, ao invés de unicamente sublinhá-la, repetindo com precisão o que é visto no quadro.

Chion também reforça essa ideia, mesmo que aparente contradizê-la, afirmando que um contraponto total não existe de fato. O que ele denomina de valor agregado. Para ele, todo som unido a uma imagem irá se ajustar a ela e gerar um sentido, que parece ser o da própria imagem, por mais semelhantes ou distintos que sejam. O som tem esse potencial, o de modificar a imagem de forma muitas vezes imperceptível. Talvez, essa predisposição em naturalizar algo que não é natural, tenha sido um dos fatores que dificultaram a nossa percepção de uma sonorização hiper-realista ao longo da história do som no cinema.

Jean Epstein e sua tempestade sonora

O filme *A Tempestade* (1947), do cineasta Jean Epstein, é realizado a partir de uma premissa simples, o mau pressentimento e a preocupação da mocinha quanto à necessidade de seu amado embarcar para pescar sardinhas. Porém, visualmente, não há nada que indique a chegada de uma tempestade e impeça seu amado de prosseguir com seu trabalho.

[3] Tradução feita pelo autor, a partir da tradução para a língua inglesa feita por: Marie Seton e Ivor Montagu.

A história começa com imagens e sons de um mar tranquilo e de uma vegetação movimentada por ventos suaves. Quando a tempestade começa, sua presença é notada mais pela intensificação do som do vento e das imagens de um mar revolto. Fora isso, nada se diferencia das imagens anteriores à tempestade. O vestido e cabelo da mocinha, assim como a vegetação, não se movem em concordância com a intensidade sonora. Extraia-se o som e grande parte da tensão se esvai. A sonorização da tempestade cria uma realidade maior do que a do momento real em que as imagens foram filmadas, levando o espectador a perceber uma realidade que não seria apreendida pela imagem somente, o que potencializa o risco e a tensão.

Esta construção não poderia ser considerada como uma estrutura que atende aos parâmetros defendidos pelos artistas contemporâneos hiper-realistas? Não teria Jean Epstein, assim como outros cineastas, produzido uma sonorização hiper-realista ainda num sistema monofônico e analógico, apenas pela criação expressiva de uma sonorização que ampliava o significado de suas imagens? Vejamos bem, o seu contraponto entre som e imagem, neste filme, não nega nem contradiz o que é visto pelo público, pelo contrário, ele o torna maior. O próprio Epstein, no texto "*Slow-motion sound*", afirma que usou os ruídos do mar e do vento com uma gravação de velocidade variável, alcançando uma taxa de até 4:1, com o intuito de ampliar sua percepção por parte dos espectadores: "o mesmo som pode ser gravado com vários registros diferentes. Isso permite, na edição e mixagem, a criação de uma pontuação verdadeira, pura de som.[4]" (EPSTEIN, 1985, p.144). Ele ainda propõe que, assim como os ouvidos precisam de um vidro para ampliar o som no tempo, o *slow-motion* permite a percepção de uma realidade mais refinada de tons e notas nem sempre percebidas conscientemente. O que permitiria a um som comum revelar "a sua natureza complexa, as suas características individuais, suas possibilidades de significado dramático, cômico, poético ou musical.[5]" (EPSTEIN, 1985, p.144).

O real maior e mais perfeito do que a própria realidade, a ponto de transformar a representação do irreal e da fantasia em realidade diante dos olhos do espectador, tem permitido aos cineastas concretizarem os sonhos e

[4] Tradução feita pelo autor, a partir da tradução para a língua inglesa feita por: Robert Lamberton.
[5] Idem.

pesadelos de muitos. O som – com toda sua capacidade de imersão ampliada pelas tecnologias digitais, que permitem não só uma espacialização maior, mas também um posicionamento e direcionamento adequado a cada arquivo sonoro – ganhou literalmente mais espaço, tanto nas discussões e estudos sobre cinema quanto no espaço fora da tela a ser preenchido. É inegável que a tecnologia traz não só oportunidades novas na concretização de uma obra audiovisual, como modifica o trabalho de toda a equipe, além da recepção dos espectadores. Porém, o que torna um som hiper-realista em sua relação com a imagem não é só a quantidade ou qualidade das caixas de som numa sala de cinema, teatro ou concerto, mas sim a escolha de determinada sonoridade para uma imagem específica, ampliando o seu sentido e o seu emocional.

A análise do som no cinema, graças a sua característica abstrata, é muito complexa e diversificada. Um terreno movediço que suscita várias discussões calorosas. A única certeza que temos, entretanto, é de que o som tem o poder de transformar o sentido apreendido pelas imagens. Mas, se já havia hiper-realismo sonoro em filmes monofônicos, ou não, deixo para que cada um faça a sua análise e chegue à sua própria conclusão.

Referências bibliográficas

CAPELLER, I. "Raios e trovões: hiper-realismo e *sound design* no cinema contemporâneo". In: O SOM NO CINEMA: mostra e curso. Realizado pela Caixa Cultural: Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, 2008.

CHION, M. *L'audio-vision*: son et image au cinéma. 2ª ed. Paris: Nathan, 2004.

ECO, U. Viagem na irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EPSTEIN, J. "Slow-motion sound". In: WEIS, E. & BELTON, J. (org.). *Film Sound:* theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.

PUDOVKIN, V. "Asynchronism as a principle of sound film". In: WEIS, E. & BELTON, J. (org.). *Film Sound:* theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.

Referências audiovisuais

A Tempestade. EPSTEIN, Jean. França: 1947. 22 minutos.

Labirinto: a magia do tempo. HENSON, Jim. EUA: 1986. 101 minutos.

O samba, a prontidão e outras bossas: o Arquivo Rogério Sganzerla[1]

Research themes and creative process at Rogério Sganzerla Archive

Anna Karinne Ballalai[2] (Mestranda – PPGPS/ UERJ)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no seminário temático: "CINEMA NO BRASIL: dos primeiros tempos à década de 1950".

[2] Mestranda (UERJ) com pesquisa sobre *Copacabana Mon Amour* (1970). Pesquisadora e roteirista, formada em Cinema (UFF). Trabalhou no Arquivo Rogério Sganzerla, no Tempo Glauber e na Cinemateca do MAM-RJ.

Resumo:

Pretendo apresentar uma metodologia de tratamento documental aplicada ao Arquivo Rogério Sganzerla, cujo desafio principal é a preservação das "linhas de pesquisa" empreendidas pelo próprio cineasta, ou seja, as conexões entre os documentos estabelecidas pelo titular do acervo. Algumas destas "linhas" evidenciam um retorno às referências artísticas e culturais brasileiras dos anos 1930-40, num cruzamento entre a ideologia "nacional-popular" e a tradição romântica do elogio ao gênio.

Palavras-chave:

CINEMA BRASILEIRO, ROGÉRIO SGANZERLA, ARQUIVO ROGÉRIO SGANZERLA, PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL, HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO.

Abstract:

This article presents a methodology of document management applied to the Rogério Sganzerla Archive. Its main challenge is to preserve the original research themes (the connection between individual documents) developed by Sganzerla himself. Some of these research themes show a return to Brazilian artistic and cultural references from the 30's to the 40's, crossing the "national-popular" ideology to the romantic tradition of laudation to genius.

Keywords:

BRAZILIAN CINEMA, ROGÉRIO SGANZERLA, ROGÉRIO SGANZERLA ARCHIVE, AUDIOVISUAL PRESERVATION, HISTORY OF BRAZILIAN CINEMA.

A formação de alguns arquivos pessoais de documentação cinematográfica correlata, no Brasil, está em grande parte associada à atividade crítica de seu titular. Vale destacar os arquivos de Pedro Lima, Adhemar Gonzaga, Alex Viany, P. E. Salles Gomes, Glauber Rocha, David E. Neves e Rogério Sganzerla, entre outros. Todos eles exerceram a atividade crítica de forma sistemática em determinados períodos de suas vidas, contribuindo para a reflexão sobre a cultura brasileira, o cinema e a historiografia do cinema brasileiro.

Deixaram como legado importantes arquivos pessoais que refletem suas atividades profissionais, criativas, intelectuais, políticas, afetivas, deixando patente o quanto estas vertentes não se separam, e lançando indícios de como suas obras refletem aspectos de suas vidas e vice-versa. Estes arquivos constituem universos arqueológicos peculiares, indivisíveis e únicos.

Embora tenham atuado na realização cinematográfica, acredito que tenha sido a atividade crítica e jornalística dos mesmos, um dos principais fatores para a produção e acumulação de documentos de forma *sistemática*. Isto porque a publicação em periódicos leva a uma produção textual contínua e também periódica. Além disso, a publicação de um texto em jornais ou revistas confere-lhe valor documental histórico imediato, o que pode levar o seu autor a julgar que o mesmo deva ser guardado - tanto o original, quanto o recorte da publicação, e mesmo a publicação inteira, em caso de revistas ou cadernos especializados. Ademais, a atividade crítica requer pesquisa constante, e da necessidade de consulta pode decorrer a formação de um acervo pessoal para usufruto próprio.

A cinefilia é outro fator a considerar em termos da acumulação de documentação cinematográfica correlata num arquivo pessoal. Por fim, a realização cinematográfica e a prática literária em diversos gêneros são fatores determinantes na constituição destes fundos documentais.

Nascido em Joaçaba (SC), Rogério Sganzerla (1946-2004) precocemente se destacou como crítico e cineasta a partir da segunda metade dos anos 1960. Obteve sucesso e notoriedade, mas também enfrentou períodos de marginalidade, denunciados por ele mesmo, especialmente nos artigos que publicou nos anos 1980-90. Além de uma filmografia que compreende cerca de 30 títulos entre longas, médias e curtas-metragens, Sganzerla constituiu um precioso arquivo pessoal, o qual se encontra praticamente inédito e está sob a custódia familiar.

Uma faceta menos conhecida deste crítico, escritor, roteirista, diretor, montador e produtor cinematográfico é seu caráter de pesquisador. Este caráter torna-se mais evidente em seus *filmes de montagem*, sobretudo aqueles realizados sobre Noel Rosa e sobre a presença de Orson Welles no Brasil, em 1942, por ocasião das filmagens de *It's all true*, no contexto da Política de Boa Vizinhança e do Estado Novo.

Mas é na análise de seu arquivo pessoal que esta faceta vem à tona de forma mais expressiva: além dos originais de sua produção intelectual e da vasta documentação nos mais diversos suportes, gêneros e tipologias, encontram-se singulares volumes documentais resultantes de pesquisas históricas, iconográficas e fonográficas realizadas por Sganzerla.

A delimitação destes volumes não é óbvia e impõe um grande desafio ao tratamento documental do arquivo: como preservar o arranjo original e a integridade das "linhas de pesquisa" empreendidas pelo cineasta? São pilhas de documentos muitas vezes sem qualquer separação física explícita, mas que numa análise cuidadosa podem evidenciar um mesmo eixo temático ou a remissão a determinado projeto fílmico ou literário do autor. Onde começa e onde termina cada um desses subconjuntos? Como definir, no caso de uma pilha de documentos aparentemente avulsos, uma unidade documental?

A metodologia de tratamento documental proposta, além de observar os princípios de *proveniência* e *respect des fonds*, segundo os quais um fundo de arquivo não deve sofrer dispersão nem desintegração de seus elementos, atenta também para o *princípio da organicidade*, segundo o qual o documento de arquivo só tem sentido se

relacionado ao meio que o produziu. Aliás, seu sentido é ampliado pela preservação do conjunto. Além destes, há o *princípio da reversibilidade*, que prevê que toda ação de preservação possa ser revertida.

Uma organização "apressada" deixa de registrar e respeitar a organicidade dos documentos conforme os usos e funções originais. Isto é, o que pode parecer a desorganização de um arquivo virgem, a partir de uma análise cuidadosa pode revelar uma conexões significativas entre documentos, possivelmente estabelecidas pelo titular do acervo, as quais devem ser respeitadas, recuperadas e registradas. A não observância deste rigor pode levar à perda irremediável deste tipo de informação, que não está apenas no documento em si, mas no *entre-documentos*.

Assim, a metodologia proposta consiste no registro rigoroso da ordenação original dos documentos a partir da criação de códigos topográficos da localização de origem, e da digitalização sequencial dos documentos (respeitando e registrando a ordenação original), tal como o arquivo foi encontrado. Assim, independentemente do gênero, tipologia e suporte documentais, estabelece-se uma "linha geral" que preserva a ordenação original no nível micro e macro, antes de realizar separações físicas ou intelectuais, e de definir as unidades documentais e níveis de descrição. O objetivo é minimizar o grau de arbitrariedade da intervenção arquivística e "deixar o arquivo falar".

Dentre as "linhas de pesquisa" que identifiquei preliminarmente no acervo, destaco:

1) Relações entre artes, cultura e sociedade na obra de Noel Rosa;

2) O impacto artístico e nos meios de comunicação da presença de Orson Welles no Brasil, bem como as implicações políticas e sociais deste episódio;

3) Vida e obra do cineasta Luiz de Barros;

4) Investigação e defesa de um Cinema Moderno.

Esta última, Investigação e defesa de um Cinema Moderno, talvez tenha sido a primeira obsessão do cineasta em termos da pesquisa e investigação cinematográficas. A maior parte dos artigos de RS da década de 1960 discorre

sobre o cinema moderno. Nos anos 1980, Sganzerla retoma a teorização acerca do cinema moderno, culminando na publicação do livro *Por um cinema sem limite* (SGANZERLA, 2002), dedicado à questão do cinema moderno. A análise deste livro sugere que certos artigos dos anos 1960 teriam sido reformulados nos anos 1980, sob outros títulos. Vide, por exemplo, "Noções de cinema moderno" (1965) e "Passagem ao relativo" (1980). Esta "linha de pesquisa" atravessa todas as demais e podemos estabelecer seu surgimento de forma mais sólida pelo menos a partir de 1966, conforme documento de autoria de Sganzerla localizado no Arquivo Alex Viany.

O documento é uma carta de RS remetida a Viany, datada de 01 de agosto de 1966, tendo como anexo um projeto de livro de autoria de RS intitulado "A dialética do cinema moderno". A carta versa sobre a possibilidade de publicação da obra por Viany, em vias de ser finalizada. O projeto em três páginas apresenta a estrutura do livro: "primeira parte – CINEMA MODERNO (características)"; "segunda parte – REVOLUÇÃO DO OLHAR"; "terceira parte – OS AUTORES" (SGANZERLA, 1966). Acredito que até a Belair, RS colocou em prática um projeto teórico e prático de cinema moderno, e isto inclui tanto sua produção crítica quanto fílmica. A Belair teria sido o ápice desta experiência de cinema moderno.

Após a Belair (1970), RS enfrenta dificuldades para exibir os filmes da extinta produtora, que sequer existiu juridicamente. A dificuldade era obter, em plenos Anos de Chumbo, o Certificado de Qualidade - exigência da legislação para a exibição em salas comerciais. Neste período, encontra maiores dificuldades para produzir. *Abismu* (1977), apesar de produzido pela Embrafilme, apresenta problemas na distribuição. Em artigos e entrevistas nos anos 1970-80, Sganzerla denuncia uma espécie de boicote à sua carreira pelos burocratas culturais.

Neste período de entressafra (1971-77), Sganzerla mergulha nos estudos de cinema brasileiro (algo que ele já havia feito na juventude), traça uma série de estratégias de produção e distribuição, inclusive o plano de montar uma produtora/ distribuidora (*Filmes de Mu*), e um laboratório cinematográfico (*Laboratório Azteca*). Suponho que seja após a intensa experiência da Belair e do exílio voluntário no exterior (Londres, Marrocos), que começa a se

delinear uma nova fase em sua carreira. Este período de volta ao Brasil coincide com o fato de residir na Bahia, e de constituir com Helena Ignez uma família, com o nascimento de Sinai e Djin Sganzerla. Acredito que nesse contexto se desenvolvem as demais linhas de pesquisa que a princípio apontei. Recapitulando:

1) *Relações entre artes, cultura e sociedade na obra de Noel Rosa*, resultando nos filmes: *Noel por Noel* (1980) e *Isto é Noel* (1997).

2) *O impacto artístico e nos meios de comunicação da presença de Orson Welles no Brasil*, resultando nos filmes *Nem tudo é verdade* (1986); *A linguagem de Orson Welles* (curta-metragem, 1991); *Tudo é Brasil* (longa-metragem, 1998); *O signo do caos* (2003).

3) *Vida e obra do cineasta Luiz de Barros*. Desta linha constatei o interesse manifesto de Sganzerla, numa série de correspondências, de desenvolver um projeto sobre Luiz de Barros.

Estas três linhas evidenciam o interesse de Sganzerla sobre a cultura brasileira dos anos 1930-40, em chave diversa da influência tropicalista e do resgate da chanchada realizado nos anos 1970 (período Belair).

A hipótese é a de que o retorno às referências artísticas e culturais deste período tenha sido uma forma encontrada pelo cineasta de legitimar e dar continuidade à sua própria trajetória artística, que nos anos 1970-80 teria sido condenada à marginalidade. Verifico ainda, nesta operação, um cruzamento entre a tradição romântica do elogio ao gênio (Noel, Welles, Jimi Hendrix) e um retorno ao *nacional-popular*, justamente num momento em que a crítica acadêmica revia os limites ideológicos desta proposta cultural. Este cruzamento resultou numa vertente de produção na obra de Sganzerla que podemos denominar como *filmes de montagem*, isto é, filmes constituídos em grande parte de materiais de arquivo *reciclados* e re-significados – estratégia de produção que garantiu a continuidade do trabalho de Sganzerla até *Tudo é Brasil* (1997). *O signo do caos* (2003), seu último filme, apesar de resultar das pesquisas sobre Welles no Rio, trabalha num registro diverso dos ditos *filmes de montagem*.

Dentre os vários projetos que o autor traçara em 1974, já se encontrava um intitulado "Feitiço da Vila" sobre Noel Rosa. O próprio Alex Viany tinha um roteiro com este título, assim como um projeto sobre Orson Welles no Brasil. Viany realizou as entrevistas com Luiz de Barros que resultaram no livro *Minhas memórias de cineasta*. (BARROS, 1978) O interesse de RS por Noel é bem anterior a 1974. A música de Noel já figurava em *A mulher de todos* (1969). A música tema de *Copacabana mon amour* (1970) é *Provei* (Noel Rosa, 1936). O filme já profetiza que "amanhã baixa o espírito de Noel" e Noel integra a fantástica genealogia da personagem Sonia Silk. *O Bandido da Luz vermelha* (1969) apresenta várias referências ao cinema de Orson Welles. O cinema de Luiz de Barros, expressão de cinema moderno e modelo de cinema independente no Brasil, já era uma influência para a Belair, sobretudo em Bressane.

A minha suposição é a de que o projeto sobre Noel teria desencadeado o interesse pela pesquisa sobre Orson Welles no Brasil, e esta, por sua vez, teria despertado o interesse em realizar um projeto sobre Luiz de Barros, que fora contratado por Welles como cenógrafo da sequência de carnaval de *It's All True*, filmada nos estúdios da Cinédia, em 1942. Além disso, Luiz de Barros dirige *Berlim na batucada* (1944), comédia musical que faz alusão à presença de Orson Welles no Rio de Janeiro. Esta suposição não pode ser comprovada, pois é algo da esfera do inapreensível, tal qual o signo *Rosebud* jamais foi determinado pelo repórter em *Cidadão Kane* (Welles, 1939), e explicá-lo seria por demais redutor. Entretanto, este pode ser um possível percurso de investigação destas linhas de pesquisa identificadas no Arquivo Rogério Sganzerla.

Referências

BELLOTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes*: tratamento documental. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. *Repercussões em caixa de eco ideoológica:* as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

____*Tudo é Brasil*: Projeto Rogério Sganzerla. Fragmentos da Obra Literária. IGNEZ, H. e DRUMOND, M. [orgs]. Joinville: Letra d'água, 2005.

Os lugares do bicho-espírito[1]

The places of the animal-spirit

Bernard Belisário (mestrando – UFMG)[2]

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 4 do Seminário Temático Cinema, estética e política: engajamentos no presente.

[2] Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG

Resumo:

Neste trabalho pretendemos analisar como os *itseke* (bichos-espíritos monstruosos), ao "aparecerem" no filme *As Hipermulheres* (2011), de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, afetam não só sua narrativa mas o próprio regime de visibilidade que o filme constitui.

Palavras-chave:

Cinema indígena, documentário, ritual, Kuikuro

Abstract:

In this paper we intend to analyze how the *itseke* (monstrous animal-spirits), "appear" in the film *The Hyper Women* (2011), by Takumã Kuikuro, Carlos Fausto and Leonardo Sette, affecting not only its narrative but the regime of visibility that the film itself forms.

Keywords:

Indigenous cinema, documentary, ritual, Kuikuro

Em 2011 estreava no circuito de festivais brasileiros o longa-metragem *As Hipermulheres*. Rodado na aldeia Kuikuro de Ipatse, localizada no Parque Indígena do Xingu, o filme aborda a realização do grande ritual feminino alto-xinguano, o *Jamugikumalu*. Inteiramente falado em Kuikuro, o filme tem como um dos motes a transmissão dos cantos tradicionais indispensáveis à realização do ritual, os quais somente uma mulher, a mestre de cantos Kanu, conhece em sua totalidade. Entretanto, a cantora encontra-se doente, o que passa a mobilizar uma série de providências e preocupações por parte não só de seus familiares, mas também dos organizadores da festa e habitantes da aldeia.

Estruturado em duas grandes partes, o filme se constitui de modos ou modulações bastante diversas no que concerne à sua *mise-en-scène*, ou seja, ao modo como Takumã e os cineastas do *Coletivo Kuikuro de Cinema* colocam em cena mulheres e homens dispostos a participar do filme e do ritual. Neste trabalho, pretendemos então analisar como, em algumas destas configurações da cena fílmica, os *itseke* – categoria de agentes invisíveis, os *bichos-espíritos* (FAUSTO, 2012) – se fazem presentes. É preciso, entretanto, ponderar que essas entidades, no todo do filme tramado pela montagem, não ocupam uma posição de centralidade na narrativa, mas, ao contrário, são convocadas de forma dispersa em três situações bastantes distintas, como veremos a seguir.

1. Itseke heke eingitagü

O primeiro momento em que há uma referência aos *itseke* em *As Hipermulheres* é quando a velha Ajahi visita sua filha, a mestre de cantos Kanu, que está deitada, ainda doente em sua rede. Preocupada com a causa do seu repentino adoecimento, a velha diz para Kanu: "*Itseke* está olhando você". Em seguida, o xamã, que antes não pudera tratar da doença de Kanu por esta estar menstruada, chega em sua casa com seu charuto e dá início à terapêutica xamânica.

Na narrativa, a doença de Kanu funciona como um obstáculo à efetivação de uma certa *motivação de cantar* que anima várias ações das mulheres nesta primeira parte do filme. Não porque as mulheres não possam cantar, pelo contrário, elas o fazem o tempo inteiro, mas por se tratar de uma qualidade *intensiva* do cantar que se efetua em conjunto do ritual.

Ao contrário das outras sequências que compõem esta primeira parte do filme, as cenas de Kanu são menos centradas na relação *entre-dois*, entre a câmera e os sujeitos filmados que se põem em cena para rememorar e cantarolar as músicas rituais – qualidade performática da sua *mise-en-scène*. A doença de Kanu, ainda que a montagem a "dramatize" narrativamente ao antagonizá-la com a motivação das mulheres, faz inscrever no filme algo do mundo que é irredutível ao controle ou ao cálculo – aspecto fortemente documentário da *mise-en-scène*.

> Posto que só pode se realizar enfrentando o mundo, [o documentário] dará testemunho e deixará vestígio desse encontro como um esbarrão na parte rebelde deste mundo (rebelde às nossas narrativas, aos nossos cálculos) (COMOLLI, 2008, p. 150).

A especulação da mãe de Kanu, ao convocar os *itseke* como causadores da doença de sua filha, aparece como um fio solto, um excesso, força documentária ou estranheza do mundo. E ainda que o filme não se dedique deliberadamente a essa relação os *itseke* estão ali a olhar e a adoecer os Kuikuro do *fora-de-campo*.

Em diálogo com um artigo de André Brasil (2012), onde o autor analisa o filme realizado pelos índios guarani-mbya, *Bicicletas de Nhanderu* (2011), poderíamos fazer um interessante paralelo. Se no filme dos guarani a árvore atingida pelo raio é a superfície na qual os espíritos deixam sua marca no mundo visível, no filme dos Kuikuro é o próprio corpo adoecido de Kanu a superfície em que os *itseke* deixaram seus rastros.

Na configuração documentária da *mise-en-scène* destes filmes indígenas, o *fora-de-campo* pode atestar a presença (ou a insistência) de um "algures radical" (DELEUZE, 2004: 32) não por estar fora do espaço e do tempo homogêneos aos do campo, mas por abrigar, na sua vizinhança, essas agências para as quais a duração e espaço são ao mesmo tempo contíguos e diferidos. Isso porque nestes filmes, o invisível que o *fora-de-campo* pode abrigar remete não a uma zona de vazios, mas a lugares densamente habitados ainda que invisíveis. Parece ser o próprio regime de visibilidade que está em jogo quando a *mise-en-scène* documentária traz consigo essa outra dimensão do *fora-de-campo*.

No documentário *O dia em que a lua menstruou* (2004), ao presenciarem um eclipse lunar, os Kuikuro acionam uma série de procedimentos rituais porque o eclipse – o escurecimento da lua – é a faceta visível de um fenômeno invisível e extremamente perigoso – a menstruação da lua. Neste contexto, o eclipse visível não representa ou simboliza uma outra coisa ausente e invisível. Pelo contrário, ele é o indício visível de uma presença contígua e invisível.

O *fora-de-campo* aqui é como a floresta, território de virtualidades constituinte do pensamento indígena, mesmo em terras onde não há mais matas – como constatou Rosângela de Tugny (2011: 89) entre os Tikmũ'ũ. A floresta é o *fora-de-campo* da aldeia, que não cessa de avançar sobre o campo dos homens. Como as onças que atacam os animais de estimação dos Kuikuro durante a madrugada, deixando somente as marcas de sua presença – garras e pegadas no chão.

Nestes documentários (ou nessas configurações documentárias da *mise-en-scène*), o *fora-de-campo* é o lugar desse Outro que não pode passar ao campo sem colocar em xeque o próprio regime de visibilidade, pois aqui a diferença entre o campo e o *fora-de-campo* é antes ontológica. À medida que os *itseke* se fazem presentes e ameaçam o mundo dos Kuikuro com seus perigosos afetos é o próprio mundo como *uno* que se desvia. Essa estrutura peculiar da *mise-en-scène* dos filmes indígenas dão a ver traços de um *outro* regime epistemológico.

2. *Itsekei gele kukatamini*

O segundo momento em que o filme *As Hipermulheres* faz referência aos *itseke* é na narrativa mítica que conta como as mulheres (e seus maridos) se tornaram estes hiperseres monstruosos. Assentados perto da porta, fonte

de iluminação da cena, e tendo o escuro de suas respectivas casas como cenário, Kanu e Kamankgagü intercalam a narração da transformação das mulheres de antigamente.

No mito narrado para a câmera, as mulheres provocaram os homens com seus cantos, o que os deixou muito ofendidos. Eles então aproveitaram a pescaria ritual para se transformarem em *itseke* e devorarem suas esposas. Ao receberem a notícia de seu filho que fora atrás deles, posto que os homens não voltaram na data marcada, as mulheres descobrem que seus maridos haviam se transformado. As mulheres resolvem então se transformar também. Misturam uma resina na sua pasta de urucum e se pintam de uma maneira diferente para se transformarem em *Itaõ Kuẽgü*, o *itseke* que dá nome ao filme. Passam então a dançar ininterruptamente no pátio da aldeia até que resolvem ir para bem longe dali.

A narrativa mítica evoca um tempo passado altamente transformacional, tempo este que os Kuikuro definem como "quando ainda éramos *itseke*" (FAUSTO et al, 2008, p. 137). Se, como vimos, o *fora-de-campo* é o lugar de onde esses pontos de vista normalmente invisíveis observam e afetam o mundo visível em campo, o mito seria o lugar originário, onde a diferença ontológica destes pontos de vista poderia ser ao mesmo tempo anulada e explicitada, como explica Viveiros de Castro: "No mito, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma (como humana), e entretanto age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva" (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 135).

Ao provocarem os homens com seus cantos e, posteriormente, realizarem uma festa excluindo os homens de suas danças e cantos no pátio da aldeia, as Jamugikumalu já manifestavam sua natureza – um ponto de vista pelo qual se expressa um mundo onde os homens não têm lugar, um mundo *hiperfeminino*.

Na narrativa do filme, o mito tem uma função fortemente organizadora, estabelecendo algumas relações elementares que haviam sido postas em cena no ritual. Se, antes, a relação de oposição entre homens e mulheres aparecia como mais um dos elementos que se multiplicavam no ritual, no mito, essa oposição ocupa um lugar central e fundador. As performances diurnas das mulheres em cena remeteriam então a esse momento em que as mulheres

míticas se pintam, se enfeitam, dançam e cantam no pátio da aldeia excluindo completamente os homens de suas performances, relegando a eles o papel de meros espectadores de um *outro* mundo que se atualiza e do qual eles não fazem parte.

3. Ingike hõhõ itseke, itseke ekubele esei

O terceiro momento em que há uma referência direta aos *itseke* – os bichos-espíritos onipresentes no tempo mítico que, invisíveis no tempo presente, podem adoecer as pessoas e até matá-las – é no final do filme *As Hipermulheres*, depois da grande performance interétnica dos cantos e danças do *Jamugikumalu*. Dois homens, assentados no pátio da aldeia comentam enquanto assistem ao final da performance das mulheres que passam à sua frente em um grande bloco: "*Itseke*! É realmente pintura de Hipermulher. Olhe lá, é *itseke* mesmo". Este comentário desdobra e torna ainda mais complicada essa categoria de seres que habitam o mundo com o qual o filme se atrita.

A aparição das mulheres em cena cantando e dançando pela última vez no pátio da aldeia é algo realmente grandioso. As belas jovens encabeçam a mesma formação coreográfica em fila que abrira a sequência de performances musicais da segunda parte do filme. Contudo, se antes, duas das jovens usavam o cocar ritual, nesta,

nove o vestem; assim como são cinco as cantoras com ele paramentadas; além de participarem mais de oitenta mulheres, o dobro daquela performance. É nesse *crescendo intensivo* que a última performance encerra e efetiva definitivamente a *motivação de cantar* que animava as mulheres Kuikuro no início do filme. Nesta performance, três grandes *blocos* cantam e dançam no pátio, formando um *imenso sistema polifônico* composto por aproximadamente duzentos e cinquenta vozes femininas, que ora seguem na mesma direção, ora se espalham pelo pátio.

Ainda que o ritual ganhe proporção e intensidade monstruosas, em nosso regime de visibilidade, as mulheres no ritual dançam e cantam *como* as mulheres-*itseke* do mito. O comentário daqueles homens soaria então como uma *metáfora* aos nossos olhos e ouvidos que não veem e escutam senão as mesmas mulheres. Contudo, eles insistem em dizer "*ekubele*" cuja raiz *eku* designaria algo "verdadeiro", ou seja, o que eles parecem querer enfatizar é que não se trata então de uma metáfora.

Ao retomarmos a ideia de que o campo e o *fora-de-campo* na *mise-en-scène* documentária destes filmes indígenas pressupõe uma coexistência de mundos marcados por uma diferença ontológica, nos leva a pensar então que a "verdade" não estaria nas coisas. Se quisermos então compreender o alcance não metafórico daquela afirmação, será preciso pensarmos que os *itseke*, sendo como os *xapiripë* dos Yanomami, são imagem "ao mesmo tempo não icônica e não visível" (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 325). Sua "verdade" estará ligada então à *intesidade* com a qual indexam os afetos daquilo que são a imagem. Quando as mulheres executam os cantos do *Jamugikumalu* tal qual o fizeram as Hipermulheres, elas estão constituindo uma espécie de *campo de ressonâncias* com este *itseke*. Se estendermos esse *campo de ressonâncias* a outros domínios (afecções) – à pintura, às danças, aos movimentos coreográficos, ao comportamento (sexual, social) – tudo isso entraria em ressonância com as *Itaõ Kuẽgü*. Contudo, essas modulações acústicas, visuais, corporais, comportamentais/sociais, como vimos, não são representação ou analogia de outra coisa que não elas mesmas – imagens indiciais de um mundo do qual as mulheres-*itseke* são o ponto de vista. Desse modo, as mulheres que dançam e cantam com as pinturas monstruosas dos *itseke* são, elas

mesmas, a esse ponto de vista. Seria preciso agora analisar como o filme constitui sua própria *mise-en-scène* na relação com esse *campo de ressonâncias* do ritual.

Na segunda parte do filme, há uma sequência exemplar para analisarmos esta relação. Trata-se do *Canto do Tatu* com o qual as mulheres saem em fila da casa, com as mãos nos quadris umas das outras, serpenteando pelo pátio. Como vemos nesta sequência, o movimento coreográfico imanta o movimento da câmera fazendo-a oscilar na mesma "frequência" deste campo de ressonâncias das mulheres-*itseke*. A câmera movimenta-se *como* e *com* as *Itaõ Kuẽgü*, captando de perto os cantos que preenchem completamente o campo sonoro do filme (e fazendo-os soar intensamente na sala de cinema). Na medida em que passa a ressoar na mesma frequência que os *itseke*, é o próprio filme que vai se transformando. Nestes belíssimos planos-sequências, a *mise-en-scène* fílmica e a *mise-en-scène* ritual constituem uma topologia bastante singular da cena cinematográfica.

Referências bibliográficas

BRASIL, A. "*Bicicletas de Nhanderu*: lascas do extracampo". *Devires:* Belo Horizonte, v.9, n.1, 2012.

COMOLLI, J-L. *Ver e poder:* a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

FAUSTO, C. "Sangue de Lua: reflexões sobre espíritos e eclipses". *Journal de la Société des Americanistes:* Paris, v.98, n.1, 2012.

FAUSTO, C. et al. "Language, Ritual and Historical Reconstruction: towards a linguistic, ethnographical, and archaeological accout of Upper Xingu society". In: HARRISON, D. et al (orgs.). *Lessons from Documented Endangered Languages*. Amsterdam: John Benjamins, 2008.

TUGNY, R. P. *Escuta e poder na estética Tikmũ'ũ_Maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, E. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". *Mana:* Rio de Janeiro, v.2, n.2, 1996.

_____. "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos". *Cadernos de campo:* São Paulo, v.14/15, 2006.

Imagens em *Vida humilde*: diálogos entre Eisenstein e Sokúrov[1]

Images in *Humble life*: dialogues between Eisenstein and Sokurov

Breno Morita Forastieri da Silva[2] (mestrando – ECA-USP)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema como arte, e vice-versa.

[2] Breno Morita é artista e mestrando. Atualmente pesquisa os conceitos imagem e representação na teoria da montagem de Eisenstein e sua pertinência em relação ao filme *Vida humilde,* de Sokúrov.

Resumo:

A partir de uma discussão do conceito de imagem (*óbraz*), em sua relação com a representação (*izobrajenie*), na teoria da montagem de Eisenstein, delineia-se a possibilidade de uma dimensão sensorial na imagem. Deste encaminhamento é feita uma análise dos cinco primeiros minutos do filme *Vida humilde* (1997) de A. Sokúrov (1951-) buscando evidenciar elementos que contribuam a tal dimensão sensorial.

Palavras-chave:

Eisenstein, Sokúrov, montagem, imagem, representação.

Abstract:

Through a discussion of the concept of image (obraz), and its relation with depiction (*izobrajenie*), within Eisenstein's theory of montage, it's outlined the possibility of a sensorial dimension. Thus, is made an analysis of the first five minutes of Sokurov´s (1951 -) *Humble Life*,1997, stressing the elements that may provide such sensorial dimension.

Keywords:

Eisenstein, Sokúrov, montage, image, depiction

Este trabalho propõe uma abordagem aos primeiros 5 minutos do filme *Vida humilde* (1997), de Aleksandr Sokúrov (1951-) – no Brasil lançado em DVD com o nome *Solidão*. A partir de uma discussão do conceito eisensteiniano de imagem no seio de sua teoria geral da montagem, investiga-se a construção de uma imagem, cujo conceito será apresentado a diante, em confluência a uma possível atualidade das contribuições de Eisenstein à arte. A hipótese de trabalho é que o filme constrói, por meio da montagem, um tipo de imagem que se caracteriza pela síntese de diferentes estímulos aos órgãos sensoriais, abordagem esta discutida por Eisenstein em sua teoria da montagem.

Vida Humilde é um documentário cuja personagem principal é *Umeno Matsuyoshi,* costureira que mora em uma região montanhosa no interior do Japão. Nele um narrador em voz *off* relata uma carta a uma terceira pessoa, *Hiroko*, contando sobre sua viagem ao Japão. O filme desenvolve seus elementos sonoros e visuais de tal maneira que podem ser estudados como uma provocação à percepção do espectador em direção a uma imagem de dimensões sensoriais. Para essa abordagem, recorre-se a uma das contribuições da teoria da montagem eisensteiniana, mais especificamente, seu conceito de imagem enquanto síntese de estímulos sensórios.

O diálogo aqui buscado entre Eisenstein e Sokúrov, não é proposto a partir de possíveis relações entre as obras fílmicas de cada um deles. O que se supõe é a possibilidade de um diálogo entre uma proposta de cinema discutida por Eisenstein, em relação a uma proposta de cinema que pode ser encontrada na produção de Sokúrov, tomando como mote *Vida humilde.*

O extenso corpo teórico legado por Eisenstein, parte dele inédito mesmo na Rússia, desenvolve um complexo para se pensar não apenas o cinema, mas também as artes de uma maneira mais ampla. Sua busca por entender aquilo que seria o específico do cinema e em como desenvolver tais qualidades, perpassa diferentes análises, como, por exemplo, de pinturas, peças teatrais, poesia, literatura, *etc.* Tal empreendimento é favorecido pois suas investigações não se limitam às questões técnicas de cada meio, mas perscrutam seus fundamentos

composicionais. Muitas dessas análises voltam-se para o que ele via de cinematográfico nestas obras, resultando em reflexões que se *encaminham* ao cinema, como questões a serem desenvolvidas.

Em seu artigo *Palavra e imagem,* também conhecido como *Montagem 1938,* Eisenstein afirma que "Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador" (EISENSTEIN, 2002b, p.21). Para uma reflexão sobre essa citação, propõe-se dois caminhos. Primeiro dirigido à questão do "sentimento" e "mente", seguido por outro que discutirá alguns de seus desdobramentos em relação à abordagem de leitura proposta ao filme de Sokúrov.

Em russo, o que foi traduzido para o português como *sentimento* e *mente*, tem como radical, respectivamente, as palavras, *tchuvstvo* (**чувство**) e *razum* (**разум**). A primeira delas, *tchuvstvo*, além de "sentimento", também pode ser traduzida como sentido, por exemplo, ao se referir aos cinco sentidos – audição, visão, tato, paladar, olfato. Essa dimensão sensorial, por vezes traduzidas para o português como sentimento e em inglês como *feeling,* será importante na acepção eisensteiniana de *imagem* a ser desenvolvida. A segunda das palavras, *razum,* além de "mente", abarca também as acepções intelecto, razão, juízo. A relação entre essas duas dimensões, sensorial e lógica, ou sentido e razão, é fundamental para a formulação que procuramos dar a esse conceito eisensteiniano de imagem. Tal concepção busca conjugar aquilo que é tangível por meio dos sentidos e por meio da razão. Ela diz respeito, ao mesmo tempo, à experiência sensível e à abstração intelectual.

Por esta abordagem, pode-se analisar a construção cinematográfica proposta por Eisenstein como que buscando interlocução tanto com o complexo sensorial do corpo do espectador, quanto com sua capacidade lógica de processar racionalmente o que vê e o que sente. Apesar do escopo deste artigo não permitir desenvolver com maior minúcia cada uma dessas dimensões, é importante destacar que cada uma delas, conforme organizadas por Eisenstein, refere-se a diferentes, porém não excludentes, regimes de pensamento. Um referido por ele como pensamento lógico, fundamentado na racionalidade; e outro reportado como pensamento pré-lógico, ou pensamento sensorial, operando no eixo da simultaneidade e da não hierarquização.

Tendo em vista essa *dupla dimensão*, retoma-se a citação inicial de Eisenstein para, a partir dela, cursar outra direção. O que poderia estar dizendo Eisenstein ao referir-se à arte como um "processo de organizar imagens"? Sem querer encerrar o conceito *imagem* em definições rígidas, delimito-o, para conveniência desta apresentação, a dois desenvolvimentos presentes nos escritos de Eisenstein e caros a esta proposta.

Em russo há duas palavras, *izobrajénie* e *óbraz*, que Arlindo Machado, em *Eisenstein: Um dialogismo radical,* identificou como sendo uma "distinção semântica capital para se entender Eisenstein" (MACHADO, 1981, p.28-9). A princípio opta-se por essa enunciação em russo devido à dificuldade em traduzir esses conceitos para outras línguas, como já apontado em nota de rodapé por Jacques Aumont no livro *Montage Eisenstein* (1979):

> As palavras russas utilizadas por Eisenstein, *izobrajénie* e *óbraz,* assim como todas suas derivações (...), são palavras do vocabulário corrente, e de maneira alguma neologismos. O problema da tradução é entretanto bastante delicado, à medida em que manifestadamente, essas palavras são dotadas por ele de um sentido extremamente particular, que não tem a ver (...) com o sentido habitual. (AUMONT, 1979, p.181)

Arlindo Machado, na obra citada anteriormente, também se deparando com essa questão, aponta que, em português, normalmente traduz-se *izobrajénie* como representação e *óbraz* como imagem, cuja tradução será mantida. Neste contexto, tal conceito de imagem deriva de sua teoria geral da montagem, segundo a qual "sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos (...) automaticamente combinamos os elementos justapostos e os reduzimos a uma unidade" (EISENSTEIN, 2002b, p.14-15). Seu interesse nesse fenômeno, que segundo ele é universal, é a maneira pela qual o produto de dois ou mais elementos de um determinado tipo produz outro qualitativamente diferente (EISENSTEIN, 2002b, p.14-15). Dessa maneira, a ele interessava fazer surgir na percepção do espectador uma imagem a partir de um conjunto de representações particulares.

Em outras palavras, cada elemento visível e sonoro justaposto em uma obra deveria ser escolhido como estímulo ao aparelho sensório do espectador. Sendo, tal escolha, operada em função da capacidade do espectador elaborar, a partir delas, uma imagem geral do tema em desenvolvimento. Citando François Albera, essas

representações (*izobrajénie*) as quais o cineasta trabalha são o alimento para a imagem (*óbraz*) (ALBERA, 2002, p.247). Eis uma síntese deste princípio:

> A *representação A* e a *representação B* devem ser selecionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de tal modo que sua justaposição - isto é, a justaposição desses próprios elementos e não de outros, alternativos - suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa imagem do próprio tema. (EISENSTEIN, 2002b, p.18)

Segundo Oksana Bulgakowa, *óbraz* seria a imagem que uma obra de arte aspira produzir naquele que apreende a obra, por meio daquilo que ele absorve no ato de percepção (LAVALLEY *et al.* (org.), 2001, p.44). Neste sentido, imagem não se refere a uma figura em um suporte, como por exemplo aquela inscrita na película fílmica. A imagem é considerada como fruto da atividade perceptiva, uma totalidade imaterial que surge no interior do espectador como contrapartida a estímulos exteriores. Assim, encaminhando tal desenvolvimento à formulação de Eisenstein da arte como processo de organizar imagens, *representação* e *imagem* podem ser compreendidos como aspectos complementares de um processo dinâmico e amplo, que abarca tanto a realização quanto a percepção de uma obra de arte.

Estas concepções de *representação* e imagem, conforme apresentadas anteriormente, possibilitam analisar os cinco primeiro minutos de *Vida humilde,* como a imagem do deslocamento do viajante. Concebendo a viagem como deslocamento, podemos considerá-la tanto como aquilo que separa, quanto aquilo que une um lugar ao outro. Uma espécie de fronteira expandida que se dissolve entre a saída e a chegada e cuja travessia se dá gradualmente. A hipótese que será sustentada adiante é que a travessia construída no filme baseia-se menos no deslocamento espacial do viajante, e mais na narrativa da perturbação sensorial do personagem. Neste sentido, o que se pretende com a

listagem a seguir é sublinhar representações que possam ser pensadas como diferentes estímulos em direção à construção de uma imagem de dimensões sensoriais[3].

Dentre as representações mais recorrentes estão o vento, algumas vezes apresentado sonoramente e, outras, pelo movimento das nuvens e névoas; e o fogo, na forma sonora de sutis estalos e visualmente por meio da chama das velas e lamparina ou ainda no fremir da iluminação refletida sobre os objetos. Além dessas representações, o uso recorrente de primeiros planos nítidos contribuem para um tipo de excitação sensorial ao revelar a qualidade tátil do material filmado. Como exemplos disso, pode-se citar os *close-ups* da mesa no começo do filme, onde encontra-se a fotografia, também em primeiro plano, do rosto de uma mulher de feições orientais; e o primeiro plano de dedos que roçam uma superfície áspera.

Aos primeiros planos visíveis, conflui também o plano sonoro. Muitos dos elementos audíveis têm como fonte sonora objetos ou situações sutis, como por exemplo o estalar de passos no chão de madeira, o som do vento, do manuseio de folhas de papel, ruídos de objetos se atritando, grilos, *etc.* De maneira que a dimensão sonora do filme favorece a audição de pormenores da situação representada, muitas vezes acrescentando elementos novos, diferente daquele apresentado visualmente. Dentre esses elementos sonoros, contribui ainda a voz do narrador.

Suas falas fazem menção ao sonho, a um estado de não-existência, a ruídos e objetos presentes no filme, reforçando a atenção do espectador a estes estímulos e à imprecisão das sensações. Assim também corroboram elementos que reforçam a condição de transitoriedade, como por exemplo, sua chegada à casa durante o crepúsculo, representado tanto verbal quanto visualmente; sua incerteza sobre a proveniência de suas visões; a constante presença, quer na forma sonora, quer, visual, do vento; o fremir das chamas de velas e lamparinas, *etc.*

Nesta sequência, assim como no decorrer do filme, Sokúrov trata de maneira atenciosa o desdobramento da experiência sensível do personagem. O ambiente que o rodeia é evocado por meio da representação de elementos

[3] Esta análise baseia-se na decupagem desta sequência publicada no artigo *Sokúrov e Eisenstein: sobre a montagem em Vida humilde* (MORITA, 2012, p.27-30).

que dizem respeito a uma complexidade sensorial. Ao apresentar de maneira pormenorizada esses estímulos, pode-se entrever aí um processo de provocação – ou evocação – de certas qualidades sensíveis no espectador.

Esse princípio construtivo pesquisado e teorizado por Eisenstein, ao buscar um equilíbrio entre as dimensões sensoriais e racionais do espectador, possibilita um tipo de abordagem interessada em compreender possíveis efeitos sensoriais de uma obra sobre o espectador. Dessa maneira, a discrepância das práticas de um realizador e do outro é justamente aquilo que gera um campo de pesquisa favorável ao alargamento e à maior compreensão de diferente nuances e qualidades da imagem, assim como de suas possíveis ramificações e desdobramentos no que diz respeito ao sensório na arte.

Referências

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo: A dramaturgia da forma em "Stuttgart" (1929)*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Título original em francês: *Eisenstein et le constructivisme russe – Stuttgart, dramaturgie de la forme.*

AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris: Ed. Albatros, 1979.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a. Título original em inglês: *Film form.*

_____. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b. Título original em inglês: *Film sense.*

IVÁNOV, Viatcheslav V.. *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Noé Silva. São Paulo: Edusp, 2009.

LAVALLEY, Albert; SCHERR. Barry (org.). *Eisenstein at 100: a reconsideration.* Nova Brunswick, Nova Jérsei e Londres: Rutgers University Press, 2001.

MACHADO, Arlindo. *Eisenstein: Um dialogismo radical*. Revista Polímica, São Paulo: Ed. Moraes Ltda., n.3, p.23-44, 1981.

MORITA, Breno. *Sokúrov e Eisenstein: sobre a montagem em Vida Humilde.* Cadernos de pesquisa kinoruss, v.2, p.26-40, 2012. Disponível em: <http://www.kinoruss.com.br>.

SOLIDÃO. Direção: Aleksandr Sokúrov. Pandora (Japan), North Foundation, Studio Nadejda, 1997. Magnus Opus, 2011. (61 min.). Colorido. BETACAM SP. 4:3. Fullscreen. Stereo. Rússia e Japão. Título original em russo: *Smirenaia Jizn* [Смиренная жизнь].

NEOTEVÊ: Marcas da metalinguagem e da autorreflexividade no Brasil[1]

NEOTV: Marks of metalanguage and of autoreflexivity in Brasil

Carla Simone Doyle Torres (mestre – UFRGS)[2]

[1] Trabalho apresentado em 2013 no seminário temático "Televisão: Formas audiovisuais de ficção e documentário"

[2] Doutoranda PPGCOM-UFRGS. Bolsista Capes. Jornalista e Mestre em Comunicação Midiática pela UFSM. Professora (afastada) do Centro Universitário Franciscano (Santa Maria-RS). E-mail: carla.doyle@gmail.com.

Resumo:

Entre as décadas de 1980 e 2000, observam-se muitas mudanças em relação às características estéticas e narrativas da TV no Brasil. Esta pesquisa constrói uma contextualização do período, objetivando observar a evolução das características relacionadas à metalinguagem ao longo deste período. Ao fazer um mapeamento de programas de diferentes emissoras ao longo desses 30 anos, o estudo faz uma leitura de como a evolução do conceito de Neotevê pode ser verificada no País.

Palavras-chave:

Brasil, televisão, Neotevê, metalinguagem, narrativa, estética.

Abstract:

Between the decades of 1980 and 2000, many changes were observed in the esthetic and narrative characteristics of television in Brasil. This research contextualizes this period, in order to observe the evolution of the characteristics of metalanguage in the course of this period. With a cartography of TV programs of different broadcasters, this study does a reading of how we can consider the evolution of the concept of NeoTV in the Country.

Keywords:

Brasil, television, NeoTV, metalanguage, narrative, esthetic

Este trabalho mapeia as marcas da metalinguagem em meio à produção televisiva brasileira entre as décadas de 1980 e 2000. Apontam-se possíveis contribuições dessa característica para a constituição de traços estéticos televisivos em meio à produção nacional no período. O conjunto de programas leva em consideração a pesquisa de Yvana Fechine (2007) sobre a relação entre a TV e o vídeo no Brasil desde a década de 1980. O critério-base para a delimitação do conjunto de programas é a presença da metalinguagem.

1 Anos 1980: dos novos ares para a TV no Brasil e da dificuldade de acesso aos arquivos

Ao longo dos últimos 30 anos, a televisão brasileira tem se voltado bastante ao código ou à figura da instância produtora. No Brasil, os anos 1980 marcam o início das parcerias entre emissoras de TV e produtoras independentes (FECHINE, 2007), a exemplo de TVDO e Olhar Eletrônico. Posteriormente, entraram em atividade redutos de criação como o Núcleo Guel Arraes, sediado pela Rede Globo de Televisão desde 1991. Ainda, vinculadas ao Núcleo, temos grupos como O2, Casa de Cinema de Porto Alegre e Videofilmes, que mantêm produções desde os anos 1990 até os 2000. Entre os resultados dessas parcerias, temos um farto grupo de produções do qual é extraído o conjunto a seguir delimitado.

Nele, os programas *Armação Ilimitada* (1985-88), *TV Pirata* (1989-90), *Doris para Maiores* (1991) e *Programa Legal* (1991-93), *Muvuca* (1998-2000) e *Cena Aberta* (2002) e *Casseta & Planeta Urgente!* – veiculados pela Rede Globo. Entre as produções recentes estão *Profissão Repórter* (desde 2008), veiculado também pela Rede Globo; *Custe o Que Custar*, o *CQC* (desde 2008), veiculado pela TV Bandeirantes; e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (2009), veiculado pela TV Futura.

2 Rede conceitual

2.1 Estética televisiva e Neotevê

A televisão é um dos meios menos considerados esteticamente. Conforme Fahle (2009, p.190), isso é uma incoerência se considerarmos que a TV é "um dos lugares privilegiados na evolução da imagem" (*idem,* p. 190-1). Caldwell (citado em Fahle) considera fundamentais as mudanças estilísticas.

Relaciono a isso os estudos de Eco (1986), assim como a Casetti e Odin (1990), com suas discussões sobre a ruptura entre a Paleo e a Neotevê. Em Eco (1986, p. 182), a partir de uma ruptura estética, temos como tônica da então emergente Neotevê o falar "sempre menos do mundo exterior. Ela fala de si mesma e do contato que estabelece com o próprio público". O próprio ato de olhar "para a telecâmara estaria sublinhando o fato de que a tevê existe e que seu discurso 'acontece' justamente porque a televisão existe" (*ibidem*, p. 186).

Também ao teorizarem sobre a Paleo e a Neotevê, Casetti e Odin (1990) – embora considerem que, na prática, estejamos sempre lidando com estruturas que mesclam ambos os modos de funcionamento – estabelecem características que formam uma espécie de quadro de antagonismos. Na Paleotevê havia uma relação hierárquica entre produtores e usuários, um espaço de formação, uma temporalidade própria e um programa estruturado. Ela dirigia-se ao coletivo e era regida por um contrato entre as instâncias emissora e receptora. Por outro lado, na Neotevê temos, respectivamente: uma relação de proximidade e intercâmbio desierarquizado, já que a Neotevê dirige-se a grupos priorizando o contato, em vez da antiga noção de contrato.

2.2 Metalinguagem

Ao recuperar a passagem da Paleo à Neotevê, Márcio Serelle (2009, p. 168) defende que "a televisão sempre reconheceu sua mediação mais explicitamente que outras mídias". Sua linguagem não é "apenas fenômeno mediador, mas experiência autêntica a ser vivenciada e desejada" (ibidem, p. 170). Conforme o autor,

> o princípio da metatevê, como o das linguagens reflexivas e opacas de modo geral, é a orientação para o código, direcionamento este que deve ser

> compreendido em espectro amplo, que abrange desde o foco nos processos produtivos operações de ordem técnica, rotinas profissionais, lógicas de transmissão etc.) ao desnudamento de modos e estratégias do narrar televisivo, sem que essa consciência da enunciação desconsidere os enunciados propagados naquele ambiente (*ibidem*, p. 171).

2.3 Categorias e Gêneros

A televisão ainda está em meio a um processo conturbado de estabelecimento do conceito de gênero. E por mais que pesquisas como a de Altman (2000) demonstrem que o cinema também passa por uma construção contínua e difícil de parâmetros, a televisão ainda está mais longe de encontrar consenso entre seus teóricos nesse sentido. Com uma narrativa que tende a uma progressiva hiper-fragmentação (CASETTI & ODIN, 1990), a TV é mais intensa e continuamente sujeita às demandas (e desmandos) dos interesses comerciais. Nela, fatores contextuais que ligam as esferas da produção e da recepção variam mais marcada e intensamente em pouco tempo e parecem estabelecer um quadro genérico mais confuso.

Ao apontar o fato de que a Indústria usa os gêneros para produzir programas que definem identidades, gostos, faixas de público, organizações e planos de investimentos de empresas, Jason Mittell (2004) entra em consenso com os autores como François Jost e Elizabeth B. Duarte. Numa teorização de gêneros para o meio televisivo Mittell reforça constantemente a importância do contexto e das relações sócio-culturais e destaca que o mix de gêneros é mais pronunciado hoje do que em épocas anteriores. A seguir, ao longo das pré-análises em torno de programas das décadas de 1980, 1990 e 2000, haverá mais detalhes sobre essa mistura mais pronunciada de gêneros.

Ao apontar etiquetas tomadas como gêneros, a exemplo de documentário, *reality show*, telerrealidade, drama, *soap opera*, docudrama e docuficção, Jost (2007, p. 61) fala da dificuldade de classificação de coisas que não estão no mesmo nível, já que algumas "tomam como traço pertinente a forma da emissão [...] outros, enfim, fazem referência a conjuntos muito mais vastos (realidade, ficção)", que o autor propõe chamar de "mundos". Nesta proposta, esses mundos fundamentam uma classificação de gêneros mais racional, formando o que Jost chama de "arquigêneros": os mundos real, fictivo e lúdico.

Sobre o mundo real, Jost esclarece "que o primeiro reflexo do telespectador é determinar se as imagens falam do mundo ou não, qualquer que seja a ideia que se faça de desse mundo" (JOST, 2007, p. 62). Em torno do mundo fictivo, Jost afirma que ao aceitar um relato que venha com essa característica "está-se pronto a aceitar acontecimentos nos quais não se acreditariam ser atribuídos ao mundo real" (*ibidem*, p. 63). Por fim, o mundo lúdico, bem representado pela condição do jogo: jogadores são personagens do mundo real, mas desempenham papéis sujeitos a certas regras. Esta visão mostra-se adaptável ao contexto brasileiro.

Em diálogo com Duarte (2004), Jost (2007) alude à mistura de mundos, gêneros e tons das emissões, característica notável em meio aos programas objeto deste estudo. O autor aponta a docuficção e o *infotainment*[3] como exemplos dessa mescla. Por exemplo, temos que se um tema de interesse jornalístico – ligado portanto ao mundo real – é narrado com atributos ficcionais, certamente vai acontecer uma mistura de tons, de modos de encarar (e apresentar) tal tema.

A pesquisa de Duarte aprofunda os estudos de Jost, adaptando-os ao Brasil e pormenorizando-os. Ela destaca a tradição de incorporar à grade regular de programação somente produtos que tenham sido testados. Como exemplo, temos os programas *Profissão Repórter* e *Casseta & Planeta – Urgente!*. Duarte parte da ideia de que gêneros (virtualidades) representam uma promessa, e considera que esta se manifesta nos subgêneros (atualizações) e se realiza nos formatos.

[3] Conceito mais profundamente desenvolvido até agora no Brasil por Gomes (2008) e Dejavite (2006), como veremos a seguir.

Assim, opto pelo lastro cultural proporcionado pelos estudos de Jason Mittell (2004), pela ambientação de François Jost (2007), que prepara os encaminhamentos de gênero a partir da divisão em mundos (real, fictivo e lúdico) e pela leitura e detalhamento de Elizabeth Bastos Duarte, desde suas considerações sobre o que considera como arquigêneros em Jost (os referidos mundos), passando pelas considerações sobre gêneros (âmbito da promessa/ordem da virtualidade), subgêneros (âmbito da apresentação / ordem da atualização) e formatos (âmbito da realização).

3 Aproximações metodológicas do objeto empírico

Sobre o conjunto de programas, observo histórico, cronologia, horário de exibição, categorias, gêneros, traços estéticos e as estratégias metalinguísticas em suas evoluções. O detalhamento do conjunto de produções inicia pelas tabelas 1, 2 e 3, com uma visualização dos mundos e subgêneros manifestos em cada década:

Tabela 1: Mundos e subgêneros entre as produções ao longo da década de 1980:

Produção / Emissora / Ano	Mundo	Subgênero
Armação Ilimitada (Rede Globo, (1985-88)	Fictivo / Lúdico	Seriado
TV Pirata (Rede Globo: 1989-90)	Fictivo / Lúdico	Humorístico*[4]

Tabela 2: Mundos e subgêneros entre as produções ao longo da década de 1990:

Produção / Emissora / Ano	Mundo	Subgênero
Doris para Maiores (Rede Globo:	Real/ Fictivo/ Lúdico	Humorístico*

[4] Classificação de acordo com Aronchi de Souza (2004)

1991)		
Casseta & Planeta: Urgente! (Rede Globo: 1992)	Real / Fictivo / Lúdico	Humorístico*

Tabela 3: Mundos e subgêneros entre as produções ao longo da década de 2000:

Produção / Emissora / Ano	Mundo	Subgênero
Cena Aberta (Rede Globo: 2002)	Fictivo	Seriado com estilo documental
Profissão Repórter (Rede Globo: a partir de 2008)	Real	Documental
Custe o que Custar – CQC (Bandeirantes: a partir de 2008)	Lúdico/Real	Humorístico / Variedades*
No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais (TV Futura: 2009)	Real/ Lúdico	Documental

Conforme as tabelas 1, 2 e 3, observa-se a transição clara entre a predominância do entretenimento ao longo dos anos 1980 e a crescente participação do mundo real ao longo dos anos 1990 e 2000. Em termos de subgênero, observa-se a transição entre a predominância do que em outros autores como Aronchi de Souza (2004) temos como humorístico nos anos 1980 e 1990 e o destaque à manifestação do subgênero documental nos anos 2000.

Ao longo de certo tempo, na escalada das décadas de 1990 e 2000, há um aumento da aposta no mundo real. Ao mesmo tempo, cresce a aposta na mescla entre o subgênero documentário e o traço humorístico, o que poderia ser inusitado ou considerado arriscado demais nos anos 1980.

A seguir, observo o conjunto de programas sob outra perspectiva. As tabelas 4, 5 e 6 destacam os traços estéticos e narrativos predominantes em cada década:

Tabela 4: Traços estéticos e narrativos entre as produções ao longo da década de 1980:

Produção / Emissora / Ano	Estética	Narrativa
Armação Ilimitada (Rede Globo: 1985-88)	Enquadramentos e movimentos de câmera variados; iluminação de contrastes. Muitos recursos de edição de imagem e som. Efeitos especiais; estética vídeo-clipe; locações diversas.	As peripécias de uma dupla que forma um triângulo amoroso com a jornalista Zelda. Narrativa entrecortada. Montagem que recorre a clichês dos quadrinhos, do cinema e da TV de modo provocativo e inventivo.
TV Pirata (Rede Globo: 1989-90)	Enquadramentos e movimentos de câmera variados; iluminação de contrastes. Diferentes recursos de edição de imagem e som. Efeitos especiais; estética vídeo-clipe; locações internas predominantes.	Paródia a outros gêneros e alusão a temáticas então correntes na mídia são uma constante. Espaço para o grotesco. Autorreferência, do ponto de vista do arquilocutor (a emissora) em relação à grade de programação.

Tabela 5: Traços estéticos e narrativos entre as produções ao longo da década de 1990:

Produção / Emissora / Ano	Estética	Narrativa

Doris para Maiores (Rede Globo: 1991)	Câmera parada e na mão; panorâmicas; enquadramentos variados. Efeitos visuais. Imagens de arquivo. Locações internas e externas. Similaridade com a estética típica dos formatos do gênero telejornalísico (ancoragem/chamadas em estúdio e microfone direcional quando nas externas).	Narrativa entrecortada (muitos *inserts*). Quadros curtos. Alusão a temáticas então correntes na mídia. Sátira política.
Casseta & Planeta: Urgente! (Rede Globo: 1992)	Câmera parada e na mão; panorâmicas e enquadramentos variados. Efeitos visuais. Eventual uso de imagens de arquivo. Locações internas e externas. Eventual similaridade com a estética típica dos formatos do gênero telejornalísico, com ancoragem/chamadas em estúdio e microfone direcional quando nas externas.	Narrativa em quadros curtos, com situações hipotéticas e sátira política em destaque. Ênfase ao grotesco, mas de maneira mais branda que em *Doris para Maiores* e *TV Pirata*. *Inserts* de imagens e efeitos de edição de som. Paródia e ironia.

Tabela 6: Traços estéticos e narrativos entre as produções ao longo da década de 2000:

Produção / Emissora / Ano	Estética	Narrativa
Cena Aberta (Rede Globo: 2002)	Câmera parada e na mão; enquadramentos variados Locações internas e externas. Som direto privilegiado. Intensa edição de imagem e som. Valorização de trilha e efeitos sonoros.	Adaptação do livro *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Trechos de entrevistas entremeados com encenações inspiradas no original.
Profissão Repórter (Rede Globo: a partir de 2008)	Câmera parada e destaque para a câmera na mão; panorâmicas; enquadramentos variados. Efeitos visuais e valorização da trilha sonora.	Narrativa que privilegia – em termos de forma e conteúdo – os traços da grande reportagem jornalística. Com uma história eventualmente entrecortada pelo ritmo e efeitos de edição, a produção parece fazer fronteira com os traços de uma estrutura mais clássica do documentário.
Custe o que Custar – CQC	Similaridade com a estética tradicional	Formada por quadros fixos

(Bandeirantes: a partir de 2008)	dos formatos do gênero telejornalísico, com apresentadores vestidos formalmente, com ancoragem/chamadas em estúdio e microfone direcional quando nas externas. Câmera parada e na mão; enquadramentos médio e fechado predominantes. Locações internas e externas. Intenso trabalho de edição de imagem e som.Valorização de efeitos sonoros.	entremeados com ancoragem e momentos de "espontaneidade" da equipe que apresenta o programa a partir de uma grande bancada. Temáticas frequentemente políticas, com fundo irônico.
No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais (TV Futura: 2009)	O programa é como um manual de enquadramentos e movimentos de câmera, métodos de edição de áudio e vídeo. Estética semelhante à do vídeo-clip.	Narrativa entrecortada por diversos recursos e efeitos de edição em áudio e vídeo. Televisão e outras formas de produção em áudio e vídeo formaram o tema central.

Assim como em meio ao panorama de categorias e gêneros traçado a partir das tabelas 1, 2 e 3, nesse panorama de traços estéticos e narrativos que temos com as tabelas 4, 5 e 6, observamos um movimento que parece

ser cíclico e já típico em diversos meios, especialmente em termos de movimentos artísticos. O vanguardismo vai sendo aparado em suas arestas, assimilado e abrandado em seu traço desbravador e crítico aos poucos.

A seguir, o movimento das estratégias metalinguísticas.

Tabela 7: Estratégias metalinguísticas ao longo das décadas de 1980, 1990 e 2000

	Características
1980	Exploram-se os extremos nos elementos plásticos e morfológicos, além de características estéticas e narrativas clássicas. Esses recursos são utilizados num deslocamento de suas linhas costumazes de ação. Entretenimento, humor e contrastes. Momentos de teatralização excessiva em face dos limites da linguagem televisiva. A estrutura da linguagem audiovisual como um todo é exposta e questionada. Vanguardismo e teste de fórmulas.
1990	Humor escrachado sobrevive, mas as produções entram em uma fase de estabilização das fórmulas, numa perda do caráter questionador e desafiador. Tempo de acomodações e início de padronização de estratégias. Coincide com o lançamento de núcleos estáveis para diálogos entre as estéticas do vídeo e do cinema dentro da TV, como Núcleo Guel Arraes na Rede Globo de Televisão e Núcleo de Especiais da RBS TV.
2000	Movimento forte de domesticação das estratégias, em que todo e qualquer vanguardismo parece ser rapidamente absorvido pela estrutura estabelecida. Legitimação das tramas de categorias e gêneros, de recursos estéticos e narrativos.

	Programas didáticos sobre as rotinas produtivas.

Considerações finais

A atual etapa de pesquisa é definidora para a seleção de um conjunto mais específico que fará parte da futura tese de doutorado. No entanto, a propósito das características do conjunto pesquisado até aqui, ao traçar um paralelo entre os horizontes de mundos/subgêneros e de traços estéticos/narrativos, é possível observar que, à medida em que houve um aprofundamento da relação humor/documental, especialmente entre as décadas de 1990 e 2000, aprofundou-se também a naturalização do uso de efeitos de edição em imagem e som, no uso de uma âncora que parece poderosa para que as produções angariem credibilidade: o efeito de realidade atribuído pelo recurso frequente ao gênero jornalístico em meio às produções.

Referências

ALTMAN, Rick. Los géneros cinematográficos. Barcelona: Paidós, 2000.

ARONCHI DE SOUZA, J. C. (2004). Gêneros e formatos na televisão brasileira. São Paulo: Summus.

CASETTI, Francesco; ODIN, Roger. Da Paleo à Neotelevisão: abordagem semiopragmática. Tradução de REICHELT, Henrique R. In: Ciberlegenda: Os novos caminhos da produção, espectatorialidade e do consumo televisivo na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense (UFF), n. 27, 2012.

DUARTE, Elizabeth Bastos. (2004) Televisão: Ensaios metodológicos. Porto Alegre: Sulina.

ECO, Umberto. (1986). Tevê: a transparência perdida. In: Viagem na irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FAHLE, Oliver. (2006). Estética da televisão: passos rumo a uma teoria da imagem em televisão. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: Editora UFMG.

FECHINE, Yvana. (2007). O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (org.). Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural.

JOST, François. (2007). Compreender a televisão. Porto Alegre: Sulina.

_____. (2004). Seis lições sobre televisão. Porto Alegre: Sulina.

MACHADO, Arlindo (org.). Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2007.

MITTELL, Jason. Genre and Television. New York: Routledge, 2004.

SERELLE, Márcio. (2009). METATEVÊ: a mediação como realidade apreensível. In: MATRIZES / Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. Vol. 2, nº 2, (1º semestre de 2009). São Paulo: ECA/USP.

O cinema Triângulo (São Paulo, 1923-29), um saco de pancadas revelador[1]

The Triangle movie theater (São Paulo, 1923-29), a revealing (bad) example

Carlos Roberto de Souza (pós-doutorando, Universidade Federal de São Carlos)[2]

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 1 do Seminário Temático "Cinema no Brasil – dos primeiros tempos à década de 1950".

[2] Mestre e doutor pela ECA-USP. Professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da UFSCar.

Resumo:

A pesquisa em fontes primárias demanda cuidados e metodologia. No presente caso, as críticas a uma sala de cinema com muitos problemas – sobretudo a deficiência de sua orquestra no acompanhamento de filmes – demonstram-se reveladoras sobre o espetáculo cinematográfico em São Paulo na segunda metade da década de 1920.

Palavras-chave:

Música no cinema silencioso; Brasil; Cinema Triângulo – São Paulo.

Abstract:

Researches in primary sources demand care and methodology. In this case, the criticism to a movie theater with many problems – especially the deficiency of its orchestra in accompaniment of movies – demonstrates to be revealing about the cinematic spectacle in São Paulo in the second half of the 1920's.

Keywords:

Music in silent cinema; Brazil; Triangle movie theater - São Paulo.

O cinema Triângulo funcionou de junho de 1923 a novembro de 1929, à rua 15 de Novembro, 34, no coração da cidade de São Paulo (um triângulo formado pelas ruas Direita, São Bento e 15 de novembro). O projeto de reforma do prédio do Café Ítalo-Brasileiro apresentado pela Sociedade Cinematográfica Paulista à prefeitura somente foi aprovado com o compromisso de que o edifício seria demolido findo um período de cinco anos. De 1924 a 1929, o Triângulo pertenceu à Empresas Cinematográficas Reunidas Ltda., exceto pelo ano de 1927 quando foi explorado por uma sociedade formada pela Reunidas com a Metro-Goldwyn-Mayer, que se instalara no Brasil em 1926. A Reunidas-MGM prometeu uma completa modernização do espetáculo cinematográfico em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas recebeu acusações de estar se configurando como "truste".

O Triângulo foi inaugurado a 30 de junho de 1923 com o filme **Da pobreza à opulência**, com Gloria Swanson [**Her gilded cage**, Sam Wood, 1922]. O preço dos ingressos variava de 2$00 a 4$000, dependendo do caráter das sessões. O cinema tinha capacidade para 500 espectadores e instituiu as matinês diárias, até então inexistentes na cidade, com sessões a partir das 13h30.

Em sua base de dados sobre as salas de cinema de São Paulo até 1929 [http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CINESP&lang=p], José Inácio Melo Souza transcreve uma reportagem do *Estado de S. Paulo* feita na tarde da inauguração da sala. Dirigindo os trabalhos, o repórter encontra Quadros Júnior (futuro gerente dos cinemas Paramount e Pedro II; figura de grande importância do mercado exibidor paulistano da década de 1920), que pede destaque para *a tela iluminada que é à base de alumínio, e o* [atenção para o singular] *aparelho projetor que é do tipo moderno Hahn-Goertz, de corrente contínua e refletor de cristal*.

Octavio Gabus Mendes, correspondente de *Cinearte*, destacou a propósito do Triângulo:

> *é o único cinema neste imenso São Paulo que dá matinês diárias tão necessárias para o público chique que vai à cidade e que quer apreciar um filme entre a compra de uma jóia e a escolha de um vestido* [*Cin* 012, 19mai1926].

Uma lembrança de Jorge Americano, transcrita por José Inácio, demonstra que a frequência da sala não era da elegância que se pretendia. Escreve Americano sobre as matinês:

> *Frequentavam-nas senhoras tão emotivas que se enterneciam à vista de uma nota de cinquenta mil réis, e homens ansiosos por enternecê-las. Quando clareava, no primeiro intervalo, ainda estava desocupada uma cadeira ao lado de cada senhora, e os homens sentados ao sabor da sorte. Mas ao escurecer de novo, quase todos tinham mudado de lugar para ver melhor a fita, e coincidia que as cadeiras de melhor visibilidade eram justamente ao lado das senhoras.* [*São Paulo nesse tempo: 1915-1935*]

Referências menos explícitas, encontradas em jornais e revistas do período, confirmam que o público frequentador do Triângulo era apenas relativamente atraído pelos filmes.

A pesquisa feita demonstra que pelo menos até o final de 1926 o cinema era muito importante para o povo e pouco para as elites. Estas se interessavam por teatro, daí os jornais publicarem a programação dos teatros mas não a dos cinemas. Num jornal como o *Correio Paulistano*, a coluna de cinema deixa de ser mera reprodução de comunicados do comércio cinematográfico apenas a partir do início de 1927. O responsável pela coluna era João Raymundo Ribeiro – assinava Fiteiro – e seu primeiro comentário efetivo, assinado, é uma reclamação relativa ao Triângulo – *sem rigor nenhum* [sic] *o pior dos nossos cinemas quer quanto à higiene quer quanto à instalação e à segurança em casos de sinistro* [*CP* 19jan1927].

Segundo o Fiteiro [*CP* 1jun1927], São Paulo possuía então

> *33 cinemas distribuídos por todos os bairros da cidade. É uma quantidade que está muito aquém da registada no Rio de Janeiro ou nas cidades do Prata.* [...] *Daí viverem repletos, canalizando grossas quantias para os cofres das empresas proprietárias, sempre sequiosas de ouro*.

Fiteiro concentra suas críticas quanto às instalações e aos programas nos cinemas da Reunidas-Metro que não haviam cumprido as promessas feitas ao assumir a gestão da maioria das salas paulistanas. O espaço entre as fileiras de cadeiras era exíguo e havia ainda as *mordidelas de certos parasitas que infestam o anti-higiênico salão da*

rua Quinze [CP 26jan1927]. As pulgas, contudo, não era exclusividade do Triângulo, como informam outras crônicas e outros jornais.

Octavio Gabus Mendes resumiu em três exclamações suas críticas ao Triângulo: *Que orquestra! Que forno! Que espelunca!* [*Cin* 012, 19mai1926].

A parca ventilação comparece inúmeras vezes nos comentários do Fiteiro, que lamenta

> *que tenhamos em pleno coração da terceira cidade sul-americana uma sala de projeções como essa.* [...] *mais parece um armazém de sacaria do que um salão destinado a abrigar centenas de pessoas durante duas horas e mais, numa sessão cinematográfica* [*CP* 26jan1927].

O Fiteiro se regozija quando termina o verão por tornar-se menos nocivo à saúde frequentar as sufocantes salas (sempre as da Reunidas MGM). *É de calcular o horror de uma hora de estada no Triângulo, onde os quatro ventiladores elétricos existentes apresentam as pás quebradas e não bastam para o necessário arejamento da casa* [*CP* 20abr1927].

A música era componente essencial do espetáculo cinematográfico:

> *- A música no cinema é tão necessária como a água a quem tem sede.* [CP 2set1927]
> *- Essa coisa de música no cinema é parecida com a carne no arroz e feijão.* [...] *é tão sem jeito a gente assistir a uma fita sem música quanto comer arroz e feijão sem um pedaço de carne.* [Saulo – pseudônimo de Paulo Duarte, *DN* 3ago1929]

Inúmeras vezes, o Fiteiro ressalta como é fundamental a *música apropriada, em concordância ao assunto desenvolvido*.

> *Demais, há também, nas exibições sem música, o inconveniente de ouvir-se o ruído monótono do motor da cabina, que pode ser muito agradável agora, com o calor e a falta de água, por assemelhar-se ao barulho da chuva, mas que, afinal, constitui uma séria importunação a quem deseja estar atento ao que se passa na fita...* [*CP* 8jan1929]

Gabus Mendes deteta o sentimento da importância da música no cinema mesmo num *representante de uma das classes operárias: um chofer*. E relata a conversa que teve com um motorista de táxi, que com ele comentou:

> *"Sabe, doutor* [...]*, eu gosto do República e vou no galinheiro dele todas as noites* [...]. *Por causa dos músicos. Quando passaram aquela fita do* ***Corcunda*** [**The Hunchback of Notre Dame**, Wallace Worsley, 1923]*, quando ele estava morrendo e puxando a corda do sino, a música parecia inté um sino!"* [...] *Se a um pobre diabo destes causa boa impressão uma música adequada, por que não há de causar o mesmo efeito para um público seleto e de primeira qualidade?* [*Cin* 012, 19mai1926]

Quanto à orquestra do Triângulo, Gabus Mendes compreende

> *que não é possível ter uma boa orquestra naquele pequeno espaço reservado para a mesma. Outro dia, quando exibiam* ***Salambô*** [Pierre Marodon, 1925], *aumentaram a orquestra e, coitados, davam a perfeita ideia, aquela porção de músicos, de uma dessas gaiolas de animais que tão frequentemente vemos nas estradas de ferro* [*Cin* 012, 19mai1926].

A compreensão, porém, não impede a crítica. Quando assiste **O Cavaleiro da rosa** [**Der Rosenkavalier**, Robert Wiene, 1925] o correspondente de *Cinearte* reclama: *A música que executaram está para a música de Richard Strauss como "O meu boi morreu" para a "Berceuse", de Chopin* [*Cin* 19jan1927].

À questão da orquestra problemática, o Triângulo somava a deficiência do isolamento acústico. No carnaval, a situação quase insustentável é descrita pelo Fiteiro: *nas ruas, os clarins e as zabumbas*; a sala *com aquela temperatura sufocante*. Os músicos,

> *em vez de acompanharem as fitas, ficam a discutir sobre se a escala é em lá maior ou si sustenido... E o motor da lanterna de projeção chiando lá na cabina.* [...]
> *A assistência olha angustiada para a orquestra silenciosa. Há momentos febris de torcida como num match de futebol entre paulistas e cariocas. A pianista ensaia uma tecla...*
> *O homem do contrabaixo rompe num ronrom desconcertado.* [...]
> *Afinal, lá pelas tantas, quando o herói do filme está acabando de liquidar o vigésimo adversário a socos e a campainha do operador anuncia o final do rolo, a orquestra inicia a sua grande e tão ansiosamente esperada obra-prima, um foxtrote mil vezes batido nos discos de vitrola, rádios e assobios de desocupados pelas esquinas...* [*CP* 28fev1927]

Mas não só por ocasião do carnaval a acústica e a orquestra eram um problema. Um *frequentador assíduo* relata em carta que

> *ontem, quando a multidão fazia na rua um barulho terrível a título de manifestação aos heróicos aviadores do "Jaú", a plateia do Triângulo quase ensurdeceu porque a música do cinema parou justamente na hora. Parece até que os músicos largaram os instrumentos e correram também para a rua a ver o que se passava... Afinal, sr. redator, não haverá por aí quem se lembre de promover uma subscrição entre os frequentadores do cine da rua 15 a fim de se adquirir uma vitrola ortofônica (ou mesmo cacofônica) que substitua aquela desafinada orquestra do Triângulo?* [*CP* 3mai1927]

A carta teve resposta de outro leitor, que explicou muito simplesmente: *as empresas Metro-Goldwyn-Mayer não têm boas orquestras pela ausência de remuneração justa aos professores.* O leitor faz uma comparação com as orquestras do Santa Helena e do Santana, da Empresa Serrador, tidas como boas e justifica:

> *porque nelas os vencimentos são regulares, compensando aos professores de orquestra à altura de seus merecimentos. No cinema Triângulo, o lugar da orquestra não comporta mais que seis professores, o horário de trabalho é excessivo e dentro daquele "forno cinematográfico" os ordenados dos professores de orquestra não atingem a uma média de 400$ mensais*. [*CP 4mar1927*]

Fiteiro aceita a justificativa mas lembra que não é somente ele que reclama do Triângulo: *Cinearte* acabara de publicar uma *epístola bastante espirituosa* sobre a sala. A carta em questão era assinada apenas G., mas o estilo trai Octavio Gabus Mendes. G. trava um diálogo com um homem que revela ser Beethoven e que chora convulsivamente porque assistira uma sessão no Triângulo, e ouvira *aquela orquestra* [*Cin* n.053, 2mar1927].

Em sua acirrada campanha, João Raymundo Ribeiro elabora pequenos relatos de ficção que descrevem ironicamente os efeitos terapêutico e pedagógico do Triângulo e sua orquestra. Gabus Mendes, por seu lado, almeja mandar a orquestra do Triângulo *dar concertos naquela terra* onde se passa a história de **Vento e areia** (**The Wind**, Victor Sjöström, 1928) [*Cin* n.147, 19dez1928].

Em meados de 1925, uma grande loja revendedora de discos e aparelhos elétricos promoveu em São Paulo a audição inaugural da Victrola Ortofônica Auditorium. De custo muito elevado para o lar doméstico, alguns anos depois vamos encontrá-la nos cinemas, ora em uso combinado com as pequenas orquestras, ora acompanhando

sozinhas os filmes. Ao reclamar do lamentável descuido em que estavam as orquestras das salas, o Fiteiro conclui: *Mil vezes a vitrola Auditorium que o Serrador plantou ali ao pé do palco do Odeon...* [*CP* 8jan1929]

O cinema Paramount, de São Paulo, em abril de 1929, inaugura o cinema sonoro na América do Sul, e uma nova modalidade de acompanhamento de filmes é introduzida: o Vitaphone, que sincronizava os filmes com discos de músicas, ruídos e eventualmente algumas falas (em inglês). Num primeiro momento de fascínio pelo cinema sonoro, o Fiteiro elenca entre os benefícios da nova técnica a *supressão das orquestras nas casas de espetáculos cinematográficos*.

> *A plateia não terá mais o desprazer de ouvir um noturno de Chopin acompanhando a exibição de uma fita cômica de Ben Turpin* [...], *Nem de assistir à projeção de um drama intenso de Norma Talmadge ou Barrymore ouvindo um estrepitoso maxixe do Sinhô...* [...] *Eu louvo a inovação.*
> *Acho-a adorável. Num ponto em que, estou quase certo, os leitores pensarão comigo: pela esperança que ela me proporciona de ver, muito breve, terminados os dias daquele grupinho de instrumentos ruidosos que as Empresas Reunidas colocaram no Triângulo* [*CP* 28abr1929]

Um ano e meio depois, a opinião de Fiteiro seria outra, ao constatar *o ostracismo a que foram votados os músicos das orquestras de cinema.* [...] *Antigamente (que triste é este advérbio!)* [...] a *gente ia ao cinema não só para assistir a um bom filme como para ouvir uma boa música.* Repisa a necessidade de haver

> *o concurso de uma suave melodia durante a exibição.* [...] *Mas a música não pode ser enlatada, catalogada por números e executada, depois, de qualquer modo, automaticamente, como se aciona um ventilador ou uma bomba de sucção.*
> *Por isso é que nunca se conseguirá impor a vitrola aos amantes da boa música. A máquina não tem alma. E seria preciso que fôssemos feitos à feição dos mecanismos que ora nos impingem para podermos compreendê-los e "sentir" a desarmonia que eles espalham por aí, torturando-nos os ouvidos...* [...] *Necessitamos reintegrar de vez as orquestras nos cinemas.* [*CP* 3out1930]

A essa altura, porém, o Triângulo já havia deixado de existir. Vítima de críticas ferozes durante sua curta vida, o Triângulo mereceu um único canto fúnebre, na verdade um cântico de felicidade, entoado por Gabus Mendes:

> *O Triângulo está sendo arrasado. Vai ser construído, no terreno por ele ocupado, mais um arranha-céu.*

[...] *O famigerado Triângulo. A baiúca. A espelunca.* [...] *Quando vi o "tal" destelhado, comprei um livro de sonetos do dr. Guilherme de Almeida e, sozinho, fechadinho dentro do meu "laboratório", recitei todo aquele melado que se desprende maciamente dos lírios inspirados que a arte "loura" do poeta* [...] *compôs... E não sei porque, após a leitura, a minh'alma se sentiu mais leve, mais perfumada* [...]...
Viva a morte do Triângulo! Vivooo! [*Cin* 199, 18dez1929]

Siglas utilizadas

Cin = *Cinearte*

CP = *Correio Paulistano*

DN = *Diário Nacional*

.

O cinema e a história na obra de Luchino Visconti[1]

Cinema and History in the work of Luchino Visconti

Carolina Guimarães Ribeiro[2] (Mestre – UFBA)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema, Televisão e História.

[2] Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, graduada em Comunicação Social com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura pela mesma instituição.

Resumo:

Este trabalho procura investigar como os acontecimentos históricos são empregados no cinema ficcional do diretor italiano Luchino Visconti, identificando sua relação com os propósitos dramáticos e estéticos de duas obras em particular: *Senso – Sedução da Carne* (*Senso*, 1954) e *O Leopardo* (*Il Gattopardo*, 1963). A análise considerou o modo de construção dos personagens, a interpretação dada ao processo de unificação da Itália e a relação dos filmes com outras formas artísticas.

Palavras-chave:

Cinema, História, Luchino Visconti, Senso, O Leopardo.

Abstract:

This work investigates how historical events are employed in the fictional films of Italian director Luchino Visconti, identifying their relationship to the dramatic and aesthetic purposes of two works in particular: Senso (*Senso*, 1954) and *The Leopard* (*Il Gattopardo*, 1963). The analysis considered the method of construction of the characters, the interpretation given to the unification of Italy and the relationship between the films to other art forms process.

Keywords:

Cinema, History, Luchino Visconti, Senso, The Leopard.

O artigo apresentado a seguir é parte da dissertação de mestrado da autora, intitulada *O cinema e a reescrita da história*: usos do acontecimento histórico no cinema ficcional de Luchino Visconti e visa apresentar alguns dos questionamentos e conclusões alcançados naquele trabalho. Diante disso, este artigo visa investigar de que modo *Senso*[3] e *O Leopardo*[4] utilizam referências históricas como parte de suas estratégias narrativas, visuais e sonoras. A principal hipótese a ser comprovada ou não ao final da pesquisa é que os acontecimentos históricos não apenas emolduram a fábula, mas são parte fundamental da própria estrutura dramática dos filmes, de modo que a trajetória individual de seus personagens centrais confunde-se com o destino da classe que representam.

Sobre cinema e história: breve horizonte teórico

Um dos mais significativos estudos realizados sobre cinema e História encontra-se na obra do historiador francês Marc Ferro. Este autor defende a utilização do filme como fonte histórica, pois para ele era possível realizar, através do cinema, uma análise da sociedade. Em 1973, Ferro publica na revista *Annales, Économies, Sociétes, Civilizations* o artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?*. A principal ideia que Ferro defende nesse artigo é sobre a capacidade que o filme teria de expressar características da sociedade que o produziu, servindo assim como uma fonte privilegiada para o conhecimento histórico. Para ele, o filme não é somente uma obra de arte, mas deve ser visto como um objeto, um documento que traz inscrito em si informações sobre o meio social do qual foi fruto. O cinema teria, portanto, a capacidade de trazer à tona ideias, tensões e imaginários característicos da sociedade que, se identificados e analisados, poderiam revelar informações dificilmente encontradas em documentos escritos, por exemplo.

[3] Ambientado em Veneza no ano de 1866, conta a história do romance proibido entre a condessa Lívia Serpieri e o oficial austríaco Franz Mahler durante as guerras para a expulsão dos austríacos da região do Vêneto.

[4] Ambientado na Sicília no ano de 1860. A narrativa segue a família de Salina, encabeçada pelo príncipe Dom Fabrizio e sua luta para se manter no poder durante a unificação italiana. O príncipe arranja o casamento de seu sobrinho, Tancredi com a jovem burguesa Angélica Sedàra.

> Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (FERRO, [1971] 2010, p. 32)

Partindo desse pressuposto, Ferro advoga que o filme pode ser analisado não em busca de um conhecimento objetivo da "realidade", mas como um objeto revelador de um imaginário social que nem sempre está explícito, mas que pode ser buscado nas entrelinhas. Para ele, o cinema é uma instância capaz de expressar conteúdos que nem mesmo o próprio realizador teria consciência de que está propagando. Nem mesmo a censura, as restrições do mercado ou qualquer influência extra-fílmica, seriam capazes de impedir que o filme revelasse dados sobre o contexto no qual está inserido. Essas informações apareceriam através de "lapsos" na obra. Segundo Ferro, o papel do historiador seria buscar esses lapsos que revelariam a ideologia latente nas imagens.

As contribuições de Ferro para os estudos da relação entre cinema e história são indiscutíveis. No entanto, esbarram na dificuldade de que o autor jamais chegou a sistematizar uma metodologia de análise fílmica. Naturalmente, a análise fílmica nunca foi a proposta de seu trabalho; Ferro desejava entender o filme apenas na medida em que ele servia como meio para a compreensão da sociedade que o produziu. Conforme explica Michèle Lagny "O ponto de vista de Ferro não era fazer uma leitura do filme a partir da sociedade, mas uma das leituras possíveis da sociedade a partir do filme[5]". (LAGNY, 1992). O ponto comum de todas as suas análises, portanto, reside na visão do filme como um objeto e não como arte. Ademais, Ferro acreditava que os filmes que mais se prestavam a uma contra-análise da sociedade eram aqueles produzidos por minorias sociais ou em países de regimes totalitários, nos quais a presença da censura favoreceria a inclusão de significados disfarçados nas entrelinhas.

[5] Le point de vue de Ferro consistait à faire non pas une lecture du film à partir de la société, mais une des lectures possibles de la société à partir du film.

Ao contrário de Ferro, não pretendemos realizar uma análise social. Nosso interesse reside na análise fílmica, portanto nos afastamos das ideias deste autor no ponto em que ele desconsidera a dimensão artística do filme. Para nossos objetivos, consideremos que o cinema, para além de testemunho, agente ou produto da História de uma sociedade, é arte e, como tal, também pode ter outras funções como comover, surpreender ou simplesmente divertir seu espectador. Mesmo um filme cuja função explícita seja difundir uma ideia, como um filme de propaganda, o faz através de artifícios que muitas vezes apelam para o lado emocional ou estético. Assim, não procuraremos "lapsos", no sentido que Ferro dá ao termo. Ao contrário, queremos justamente demonstrar o que os filmes, "querem" dizer e, principalmente, que recursos e artifícios se utilizam para alcançar seus propósitos. Deste modo, a contribuição principal de Ferro para nossos objetivos é a ideia de que através de todo filme – seja ele histórico ou não, seja ficção ou documentário – é possível fazer uma leitura sobre a História.

Análise de *Senso* e *O Leopardo*

Nos dois filmes aqui analisados, a ambientação histórica não é somente um pano de fundo e seus personagens podem ser lidos como expoentes da classe social a qual pertencem e como parte da estratégia de contar uma transformação social e política através de casos "particulares". Naturalmente, é possível assistir aos filmes somente com a preocupação de saber o final das histórias de Livia e Mahler ou de Dom Fabrizio e Angélica. Porém, apesar de não ser estritamente necessário dar uma atenção diferenciada às questões históricas levantadas pelos filmes, o apreciador dificilmente deixará de perceber sua importância dentro das obras. Por essa razão é possível inferir que elas "querem" dizer algo sobre a História, tornando válido interpretar os dois filmes como sendo, juntos, uma grande narrativa sobre o processo de unificação da Itália. Ao assistir *Senso* e *O Leopardo*, o espectador poderá encontrar indícios de que eles contam mais que um caso amoroso fracassado ou um noivado improvável. O primeiro desses indícios é o cuidado que os filmes têm em situar o espectador a respeito das mudanças políticas que estavam

acontecendo na Itália no momento em que as narrativas ocorrem. Em *Senso*, o letreiro logo nos primeiros minutos de filme explica: *"Veneza, primavera de 1866. Últimos dias da ocupação austríaca no Vêneto. O governo italiano fez um pacto de aliança com a Prússia e a guerra de libertação é iminente*". Apesar de expor de forma clara a situação política da época, sua brevidade não permite uma compreensão mais acurada do que aqueles eventos significaram. É somente durante o incidente na ópera, quando uma manifestante grita: "*Fora de Veneza, estrangeiros!"* e os demais atiram buquês tricolores – vermelho, verde e branco, as cores da bandeira da Itália unificada - que o apreciador tem uma ideia mais precisa da importância daquele momento histórico e como as mudanças afetavam a vida de todos. Outro indício de que as questões históricas ocupam um lugar especial nos filmes é que as histórias dos personagens de *Senso* e *O Leopardo* são profundamente relacionadas com a época e o lugar no qual vivem. É a própria situação de instabilidade política em Veneza que impulsiona os encontros e desencontros entre Livia e Mahler. É a chegada da guerra que leva Livia e seu marido a partirem de Veneza, criando uma oportunidade para que ela esqueça Mahler, mas a mesma guerra o motiva a voltar a procurá-la para pedir dinheiro. Da mesma forma, em *O Leopardo*, o casamento de Tancredi e Angélica só foi possível diante da reorganização de forças políticas e econômicas trazida pela unificação. União essa que, embora não deixe de ser construída como fruto de alguma afinidade entre os noivos, também possui uma dimensão que escapa o simples envolvimento amoroso: é o símbolo do pacto entre a aristocracia decadente e a burguesia em ascensão, que marca o nascimento de uma nova ordem social.

Assim, os destinos desses personagens estão intimamente ligados ao momento histórico retratado e cada uma de suas escolhas será, ao mesmo tempo, "individual e coletiva, pessoal e política" (SANZIO; THIRARD, 1984, p.27). Desse modo, as situações mostradas nos filmes adquirem outra estatura. Por exemplo, em *Senso*, Livia, iludida e apaixonada, deseja a todo custo evitar que Franz Mahler vá para a guerra. Ela então dá a ele o dinheiro que seria destinado a ajudar seus compatriotas em batalha para que Mahler suborne um médico e seja declarado incapaz de combater. Mesmo sem esvaziar o sentido literal desse gesto – de uma mulher exageradamente romântica e egoísta – a traição de Livia a todos os seus ideais, sua decadência moral é também a decadência da aristocracia. Ao final do

filme, Livia, revelando uma personalidade ainda mais sombria, executa sua vingança denunciando o ex-amante por deserção. Nesse momento uma importante mudança na personagem fica explícita. Ao se dirigir ao chefe das forças austríacas ela afirma estar ali para cumprir seu dever de "súdita fiel". Surpreso, o homem pergunta se ela é austríaca ao que ela responde "vêneta". Não mais "uma verdadeira italiana", como orgulhosamente se referia a si mesma e ao primo no início do filme, mas simplesmente "vêneta" – natural da região do Vêneto -, alienada de todo o conflito político e social que se desenrolava naquele momento. Assim, a personagem passa de ativista política a romântica cega e daí a assassina. Seu final trágico revela-a não só como uma ingênua que desconhecia o próprio egoísmo, mas também como a representante de uma classe decadente.

Mahler também revela uma nova faceta ao final do filme: mostrando-se para Livia tal qual é, sem mais tentar enganá-la com falsas declarações de amor, ele também se revela ao espectador: é, como desconfiávamos, desertor e covarde, mas para além disso, é um personagem consciente da própria abjeção e da morte iminente do mundo ao qual pertence. Em seu diálogo com Livia, Mahler expõe as angústias que o atormentam: "*Que me importa se meus compatriotas ganharam hoje uma batalha num lugar chamado Custoza? Sei que perderão a guerra e não só a guerra, a Áustria em poucos anos terá acabado e um mundo inteiro desaparecerá, aquele ao qual pertencemos eu e você*". Dessa forma a dimensão trágica do personagem é dada pela consciência que este tem do rumo dos acontecimentos e sua impotência diante deles. É este o momento no qual fica mais claro que, em *Senso*, a História é maior do que os personagens.

Já em *O Leopardo* é o príncipe de Salina quem mais tem consciência a respeito do momento de mudanças cruciais no qual vive. Ele, porém, ao contrário de Franz Mahler, procura adaptar-se da melhor forma possível, assim como seu sobrinho Tancredi. O sobrinho, entretanto, foi mais bem sucedido que o tio, pois embora Dom Fabrizio tenha feito o esforço necessário para harmonizar-se com as novas configurações de classe, ele não possui tanto desprendimento para sentir-se à vontade na nova ordem social. O príncipe, sabendo do processo de decadência vivido

por sua classe, procura preservar a maioria de seus privilégios através de uma aliança com a burguesia. Mas esta aliança, mesmo garantindo o sucesso pessoal de Tancredi – e, por extensão, do resto da família – não é capaz de preservar o modo de vida aristocrático.

Seja através da fragilidade moral de Livia, da autodepreciação de Mahler, do estoicismo de Dom Fabrizio ou no disfarçado oportunismo de Tancredi e Angélica, é possível perceber que estes personagens e suas histórias compõem um elaborado painel sobre o *Risorgimento*. Na grande narrativa sobre esta revolução fracassada – que, na leitura dos filmes, mudou tanto a Itália nas questões territoriais e no regime político e em nada alterou as estruturas que perpetuam as grandes desigualdades sociais - os personagens são levados pelos acontecimentos, esmagados pelas mudanças e atormentados pela fugacidade das coisas. Embora construídos como indivíduos com personalidades singulares e – o que é muito importante – tenham oportunidade para fazer escolhas, os heróis e heroínas e *Senso* e *O Leopardo* são constrangidos pelas circunstâncias, limitados por seu tempo e pela sociedade na qual vivem. É por meio dessas personalidades repletas de historicidade que o comentário dos filmes sobre o *Risorgimento* se expressa de forma mais explícita e, ao mesmo tempo, pungente.

Referências

FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

LAGNY, Michèle. ''Après la conquête, comment défricher?'' In: _____. *CinémAction***:** Cinéma et histoire autour de Marc Ferro. Paris. nº 65, p. 29-36, 1992.

SANZIO, A.; THIRARD, P. *Luchino Visconti*: Cinéaste. Paris: Persona, 1984.

Um olhar sobre a recepção de filmes brasileiros com audiodescrição[1]

An approach on the reception of Brazilian films with audio description

Cristina dos Santos Ferreira[2] (Doutoranda do PPGCS, UFRN)

[1] Trabalho apresentado em 10/10/2013 no Seminário Temático - Recepção Cinematográfica e Audiovisual: Abordagens Empíricas e Teóricas do XVII Encontro SOCINE – A Sobrevivência das Imagens, em Florianópolis.

[2] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Pesquisa os cinemas africanos e processos de apropriação de mídias comunitárias.

Resumo:

A inserção da audiodescrição em filmes brasileiros é recente. Alguns diretores brasileiros, como o grupo da Casa de Cinema de Porto Alegre incluem a banda sonora descrita em seus filmes e estão atentos ao acesso e inclusão do público de não videntes a suas obras. Propõe-se uma reflexão sobre os modos de recepção de filmes com audiodescrição pela (re)leitura de imagens fílmicas, a partir da análise de *Antes que o Mundo Acabe* (2009), de depoimentos de cineastas e do público de não videntes.

Palavras-chave:

audiodescrição, acessibilidade, não videntes.

Abstract:

The insertion of audio description in Brazilian films is recent. Some Brazilian directors, as the group Casa de Cinema de Porto Alegre added verbal audio-recorded pieces of description in his films and are attentive audio visual accessibility and inclusion of visually impaired people. This paper ropose a reflection on the modes of reception with audio description from the analysis of *Antes que o Mundo Acabe* (2009), interviews from filmmakers and visually impaired people.

Keywords:

audio description, accessibility, visually impaired.

Ver o mundo é uma experiência única para cada um de nós. A percepção das cores, formas e relações espaciais por meio da luz que entra por nossa janela ocular e, de sua síntese pelo cérebro é um dos sentidos do verbo *ver*, enquanto *enxergar* é perceber pelo sentido da visão. No Brasil, em torno de 36 milhões de pessoas apresentam algum tipo de deficiência visual segundo registros do censo demográfico de 2010. Estabelece-se uma distinção entre pessoas que não enxergam de modo algum (528.624), pessoas que possuem grande dificuldade de enxergar (6.056.684) e pessoas que possuem alguma dificuldade para enxergar (29.206.180)[3].

A inclusão do recurso da audiodescrição durante a exibição de filmes no Brasil teve início a menos de uma década. Compreende-se por audiodescrição de obras fílmicas, a tradução de imagens audiovisuais por meio de palavras e sua interpretação oral. A audiodescrição pode ocorrer paralela à exibição do filme na sala de cinema ou pela adaptação das mídias (DVDs), por meio da inserção de banda sonora especial que inclui, entre os diálogos e efeitos sonoros do filme, informações orais gravadas sobre o que está sendo visualizado na tela. Os filmes são destinados ao público de pessoas que possuem algum tipo de dificuldade para enxergar, sejam pessoas que adquiriram a deficiência visual ao longo da vida, ou aqueles que já a apresentam desde o nascimento. O principal espaço de exibição de filmes com audiodescrição tem sido o *Festival Assim Vivemos*[4], um evento que promove a discussão de filmes sobre a questão da deficiência desde 2003. A seleção de filmes inclui alguns longas e curtas-metragens brasileiros, com uma média de 25 filmes por mostra. Desde então, o número de festivais e mostras de cinema que exibem filmes brasileiros com audiodescrição têm crescido, recentemente, as sessões dos filmes exibidos no *46º. Festival de Cinema de Brasília*[5] disponibilizaram o recurso de AD, com uso de fones de ouvido e de legenda especias para pessoas com deficiência auditiva. Em 2011, o Blog *Comaudiodescrição* registrou uma relação de quase 90 filmes audiodescritos.

[3] Dados do IBGE: Entre as deficiências investigadas, a deficiência visual apresenta a maior incidência, sendo declarada por 18,8% da população.
[4] http://www.assimvivemos.com.br/2013/
[5] http://www.youtube.com/watch?v=kiLg2XRTpuA

A produtora Casa de Cinema de Porto Alegre é uma das pioneiras em disponibilizar o recurso de AD nos filmes realizados por seus diretores associados. O filme *Saneamento Básico* teve sua exibição, já em 2007, no Festival de Cinema de Gramado com audiodescrição. Em 2010, outro filme gaúcho produzido pela Casa de Cinema de POA: *Antes que o Mundo Acabe*, de Ana Luiza Azevedo foi um dos primeiros a inserir o recurso da audiodescrição nos DVDs que seriam comercializados. A atriz e roteirista Letícia Schwartz foi quem realizou o trabalho de narração da audiodescrição. O trabalho foi viabilizado pela Finep e produzido pela empresa Mil Palavras Acessibilidade Cultural. A inserção do recurso nas mídias comercializadas permite a qualquer pessoa selecionar a opção *português com ad* no menu de configurações e ter acesso a versão com audiodescrição.

Para os não videntes, o acesso às informações visuais de uma obra audiovisual até então era possibilitado pela descrição ao *pé do ouvido* feita por familiares, amigos que acompanham essas pessoas à sala de cinema. A criação da audiodescrição, ao vivo ou gravada, permite maior acesso ao universo das obras audiovisuais pelo público de não videntes e de pessoas com algum tipo de dificuldade para enxergar. Segundo declaram alguns profissionais responsáveis por elaborar o texto e a locução da audiodescrição para os filmes, como Letícia Schwartz, a inclusão desse recurso pode garantir a autonomia do portador de deficiência visual para assistir a obra, uma vez que não precisará mais da presença do acompanhante. Se por um lado, a presença de alguém que, na maioria das vezes, faz parte do círculo de amigos ou familiares, não é mais tão necessária, os não videntes continuarão acessando às informações visuais da obra pelo olhar de um outro, um vidente, que é o profissional audiodescritor. A existência da proximidade familiar ou afetiva do acompanhante que descreve o filme com o não vidente produz um modo de leitura/tradução da narrativa visual permeada pela convivência anterior entre os dois. Já a leitura realizada pelo audiodescritor é produzida a partir da combinação de alguns elementos que pressupõe-se que irão contribuir para uma maior compreensão da obra pelo público de não videntes.

Existem dois tipos de audiodescrição, aquela em que um texto guia é elaborado previamente por um ou mais profissionais especializados, e sua narração ocorre no momento em que o filme é exibido (ao vivo) com a

presença do locutor audiodescritor na sala de exibição e por meio da distribuição de aparelhos receptores individuais de rádio aos não videntes presentes. O trabalho de audiodescrição é normalmente realizado por uma equipe que conta com um roteirista, para elaborar o texto e marcar os pontos de inserção das descrições no filme; um narrador, capaz de fazer a locução do texto de maneira clara. Quando a audiodescrição é incluída na mídia física (disco de dvd) mais integrantes somam-se a equipe, como o técnico de áudio que ficará responsável pela gravação, edição e mixagem da audiodescrição com o áudio original do programa. A inclusão de figura do revisor, ou seja, de uma pessoa com deficiência visual que deverá avaliar a clareza das informações e qualidade do trabalho dos profissionais responsáveis pelas etapas anteriores também é fundamental. Atualmente existem cursos preparatórios para aqueles que assumem a atividade de audiodescritores.

A audiodescrição (AD) por meio da narração destaca elementos do filme, que costumam passar despercebidos para um leitor vidente, como os patrocinadores e realizadores do filme, logotipos da produtora e a ficha técnica. Uma professora britânica de baixa visão Hannah Thompson ressalta a importância de se acrescentar a AD, uma prévia apresentação dos personagens (e de suas vozes). Outros elementos que constam em um roteiro de audiodescrição são a descrição de sutilezas do cenário, do figurino dos personagem e de detalhes que podem não ser percebidos pelo portador de deficiência visual por não estarem acompanhados de nenhum som ou efeito sonoro que os evidencie. Outro elemento que a audiodescrição acrescenta é a interpretação das expressões faciais e movimentos dos personagens em cena. O roteiro de AD deve prever a inserção da narração em pequenos intervalos de silêncio do som original do filme, para que não interfira na concepção do próprio som da obra (diálogos e efeitos sonoros).

O processo de inserção da banda sonora audiodescrita no DVD comercializado do filme *Antes que o Mundo Acabe* foi pensado durante a concepção da própria obra e por sugestão de uma audiodescritora à diretora do longa ficcional. A construção de um diálogo permanente entre o roteirista responsável pela criação do texto que traduziria as informações visuais do filme e a própria equipe que realizou o filme *Antes que o Mundo Acabe* foi fundamental,

segundo destaca Letícia Schwartz[6]. O trabalho foi acompanhado pela diretora Ana Luiza Azevedo e pelo co-roteirista e montador Giba Assis Brasil antes do lançamento do filme, possibilitando ajustes da audiodescrição às especificidades da obra, pois a relação entre o protagonista e seu pai biológico é construída no filme por meio de imagens fotográficas.

O filme foi baseado em uma obra literária homônima[7] e conta a história de Daniel, um adolescente que vive em uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul e começa a receber cartas de seu pai biológico, que tem o mesmo nome e vive a viajar pelo mundo fotografando *coisas que as pessoas não podem mais ver.* O garoto começa a receber cartas com fotos feitas pelo pai e junto ganha de presente uma câmera fotográfica. Ele passa a produzir suas imagens e restabelece o diálogo com o pai distante. Pode-se dizer que, *Antes que o Mundo Acabe* é uma obra eminentemente visual, portanto destacar na descrição de algumas cenas do filme, a forma de movimentação, enquadramentos e o ponto de vista da câmera é essencial. Como exemplo, tomamos uma cena em que o jovem protagonista Daniel está diante da tela de seu computador digitando uma carta e as palavras digitadas por ele surgem na tela sobrepostas e espelhadas sobre sua própria imagem. Em algumas sessões de cinema com audiodescrição, o profissionais da área criaram uma outra forma de ampliar a acessibilidade do público de não videntes aos audiovisuais exibidos oferecendo-lhes uma prévia formação sobre os elementos da linguagem visual. O grupo de não videntes que assiste a sessão tem acesso ao formato do enquadramento, aos tipos de movimentos e pontos de vista da câmera por meio de uma vivência que utiliza objetos palpáveis – moldura no formato do quadro de imagem feita com canos de PVC – e proposição de movimentos corporais que simulam os possíveis movimentos e posicionamentos de uma câmera de filmar. Dessa forma, o acesso do público não vidente às informações sobre a linguagem visual utilizada no filme é amplificado acionando-se o sentido do tato e os movimentos do corpo. Na concepção do filósofo e fotógrafo Evgen Bavcar, que perdeu a visão quando tinha 11 anos de idade, a imagem não é somente visual, mas

[6] http://fabiorossoentrevistas.blogspot.com.br/2011/05/fabio-rosso-entrevista-audiodescritora.html

[7] Livro "Antes que o mundo acabe" de Marcelo Carneiro Cunha.

visível. "Bavcar vê com sua audição, com seu tato, enfim com todo seu corpo" (MAYER, 2012, p.19). A proposição de uma experiência táctil e sensorial com relação a linguagem visual a um grupo de não videntes nos leva a compreender o *visível* como aquilo que é sentido, que é percebido.

Quando pensamos no público de não videntes devemos lembrar que a deficiência visual pode ser congênita ou um tipo de deficiência adquirida ao longo da vida. Os integrantes dos dois grupos portanto possuem maneiras distintas de compreender as obras audiovisuais quando escutam a narração da audiodescrição, já que alguns tem a memória visual do que já enxergaram em algum momento da vida e outros não.

A concepção de uma obra audiovisual é uma prática de *olhar por olhos de outros*, daqueles que a criaram para ser visualizada por diversos públicos. A audiodescrição é prioritariamente destinada a um público de não videntes, no entanto, a inserção do recurso de banda sonora audiodescrita nas mídias em DVD comercializadas, como no caso do filme *Antes que o Mundo Acabe* e, mesmo em programas de televisão, possibilita ao público vidente experimentar uma outra forma de acessar um produto audiovisual se colocando no lugar de um não vidente. Os profissionais que elaboram o roteiro de audiodescrição são videntes e no momento em que estão criando o texto a ser narrado, de alguma forma, se colocam em um posicionamento de recepção que corresponde ao de um não vidente.

Quando o trabalho de audiodescrição para o filme *Antes que o Mundo Acabe* foi realizado, o roteiro do filme já estava concluído. O roteirista de uma obra audiovisual é o profissional que cria uma primeira versão escrita das imagens e sons que serão produzidos para construção do produto final, o filme gravado e montado. No caso analisado, a equipe do filme optou por criar uma banda sonora audiodescrita e incluí-la no DVD, em uma fase anterior a finalização da obra, promovendo uma aproximação entre a equipe de profissionais responsáveis pela audiodescrição e a realizadora do filme. Como proposta para futuras análises seria interessante refletir sobre as proximidades e diferenças entre estes dois textos – roteiro da obra e roteiro da audiodescrição – e de que forma podem contribuir para ampliar e diversificar os modos de acesso aos filmes e produtos audiovisuais em geral. Partindo-se do princípio que temos um número tão significativo de pessoas que apresentam deficiência visual no Brasil, os diretores, produtores e

distribuidores deveriam prever a inclusão dos recursos de acessibilidade como parte do processo de produção de qualquer obra audiovisual. Ou seja, é preciso que todos os envolvidos no processo tenham consciência da importância desses recursos e de que existe uma categoria significativa de público que pode ser contemplada.

Como um recurso recentemente adotado pelos realizadores de cinema no Brasil, uma reflexão sobre a recepção de filmes com audiodescrição pode apontar caminhos para futuras produções. Os custos de inserção do recurso não são altos em relação a produção total do filme, o valor é irrisório (1%). E no caso das exibições pontuais o valor é elevado. Dessa forma, os filmes poderão ser lançados já com audiodescrição e o custo desse serviço não recairá sobre os exibidores.

Considerando que a inserção da audiodescrição em cópias de filmes brasileiros sejam digitais ou cópias a serem comercializadas em DVD gera uma série de novos modos de acessar as obras e a ampliação do público consumidor dessas obras, seja em termos de número e ou diversidade (videntes e não videntes), como afirma Mayer (2012), podemos compreendê-la "como uma possibilidade de novo regime de informação visual" (MAYER, 2012, p. 37).

Referências Bibliográficas:

MAYER, F. *Imagem como Símbolo Acústico*: a semiótica aplicada à prática da audiodescrição. Dissertação. (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

ODIN, R. A questão do público pela abordagem semiopragmática. RAMOS, F. P. In:*Teoria Contemporânea do Cinema:* Documentário e narratividade ficcional, Vol. II, São Paulo: Editora Senac, 2005.

Pessimismo revolucionário, resistência e liberdade em Jean Vigo[1]

Revolutionary pessimism, resistance and liberty in Jean Vigo

Daniela Dumaresq[2] (Doutora - UFC)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático: Cinema, Televisão e História.

[2] Professora de Cinema e Audiovisual da UFC é doutora em Sociologia (USP) e concluiu o Master em Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles (Université de Paris III – Sorbonne-Nouvelle).

Resumo:

A analisa dos filmes de Jean Vigo busca entender suas formas de ver e dar a ver o mundo. Seus filmes trazem questões sobre a modernidade que nos ajudam a pensar o mundo no qual vivemos. O objetivo desta comunicação é, ao analisar esses filmes, buscar sentidos possíveis para o pensamento do diretor sobre o universo que filma e com o qual se relaciona, ou como Vigo concebe e apresenta seu pensamento, em particular suas ideias de "pessimismo revolucionário", "resistência" e "liberdade".

Palavras-chave:

Imagem-pensamento; Política das Imagens; Análise Fílmica.

Abstract:

The study of Jean Vigo's films wants to understand their ways to see and to show the word. His films present questions about modernity which help us to analyze our world. The objective of this communication is to find possible senses in director's thoughts about the universe of the film and its relations, or the way as Vigo feels and presents us his thoughts, principally his ideas about "revolutionary pessimism", "resistance" and "liberty".

Keywords:

Image-thought; Politics of the image; Film analysis.

Jean Vigo morreu aos 29 anos e deixou apenas quatro filmes: *A propos de Nice* (1929), *Taris ou a natação* (1930), *Zero em comportamento* (1933) e *O Atalante* (1933). O objetivo desta comunicação é, ao analisar os filmes de Vigo, buscar os sentidos possíveis para o pensamento do diretor sobre o universo que filma e com o qual se relaciona. Ou mais diretamente: como Vigo concebe e apresenta seu pensamento, em particular suas ideias de "pessimismo revolucionário", "resistência" e "liberdade". Entendo que a construção de sentido dá-se por meio de uma relação triangular: a imagem, o olhar do fotografo e o olhar do espectador. É como vértice dessa relação que o analista se coloca para buscar possíveis sentidos para o filme em sua relação com o mundo filmado. Relacionar-se com os filmes de Vigo é relacionar-se com um universo marcado pelas vanguardas artísticas, pelo pensamento cinematográfico de Epstein, pela convicção de que o mundo tal como se lhe oferecia precisava ser transformado. Pensar os filmes de Vigo a partir da contemporaneidade é também deixar sua obra contaminar-se por um olhar fora de tempo. O privilégio desse olhar é descobrir facetas antes camufladas por interesses de outras épocas e suas miradas. Assim, o filme sobre Taris, tradicionalmente considerado como o menos importante da filmografia da Vigo, aparece aqui como um importante momento de sua imagem-pensamento sobre a liberdade dos corpos e a liberdade das imagens. Essas imagens-pensamentos construídas por Vigo relacionam-se com o mundo a partir de combates.

O mundo como mostrado nos filmes de Vigo é estranho. Taris é um homem aquático, apenas o vemos na água. Submerso em seus melhores momentos. Corpo e feições deformadas pela força da água. Os dirigentes da escola em *Zero em Comportamento* formam um conjunto em desarmonia: o diretor anão, o inspetor "vara-pau" e o professor obeso. No *Atalante*, Père Jules é menos caricato, mas certamente saído de outro lugar-tempo. Em *A propôs de Nice* nem mesmo o carnaval justifica o desfile de beldades no passeio dos Ingleses. Especialmente quando Vigo as contrapõe às estátuas que enfeitam o cemitério ou aos moradores do bairro popular. Tal estranheza nasce de uma

forma de relação com o mundo. Impossível se adequar a um mundo de contrastes econômicos, de dominação do outro, de relações de fachada.

A estranheza vista nos filmes de Vigo dizem de uma visão de mundo que pode ser descrita em termos de pessimismo revolucionário (LÖWY, 2002), o que significa acima de tudo desconfiar do curso natural da história. Em *O Atalante* tal pessimismo se apresenta como uma rejeição do mundo moderno com suas filas de desemprego, suas vitrines brilhantes e suas relações pueris. Já em *A propos de Nice* a vida pequeno burguesa dos turistas contrasta com a solidariedade e a miséria encontrada no bairro popular. Vigo denuncia esse mundo em desacordo que precisa ser destruído para que outro mais autêntico surja. A forma de combate escolhida por Vigo é a poesia. Há algo de mágico no universo criado por Vigo. Essas figuras mágicas ora se beneficiam do elogio ora são alvos da acusação. A poesia escolhe caminhos mágicos para se expressar. É por meio de figuras mágicas que o sentido político da filmografia de Vigo se manifesta.

Do encontro de uma atitude marcada pelo pessimismo revolucionário com a forma poética surge o sentido da liberdade em Vigo. Père Jules é sua melhor expressão: suas tatuagens são memórias, como rugas, elas imprimem no corpo a história de uma vida e de suas aventuras; como um cobertor de lembranças, elas aquecem a alma e o corpo. A relação desse marinheiro com o patrão e a mulher é marcada pela fidelidade. Não se trata aqui, no entanto, de submissão e vassalagem. Ao contrapor Père Jules à rigidez do patrão e a ingenuidade da mulher, seu corpo livre então se manifesta claramente. Père Jules constrói sua relação com mundo por suas próprias pernas e se está preso ao Atalante é por ter assim escolhido. Trata-se aqui de construir relações que ultrapassem as convenções. Vigo não fala de casamento, mas de amor; não fala de emprego, mas de cooperação, de respeito; não fala de dividir o espaço com o outro, mas de amizade, de solidariedade. O Atalante preso ao curso do rio transfigura-se em seu oposto, no sentido mesmo da liberdade.

O binômio resistência e liberdade caracteriza as personagens criadas por Vigo, principalmente nos dois filmes ficcionais, com Père Jules em *O Atalante* e com as crianças do internato em *Zero em comportamento*. No entanto em *A propos de Nice* Vigo trabalha com a ideia de oposição e luta ao fazer chocarem-se três universos: o dos burgueses, o dos populares e o das estátuas no cemitério. Ao trabalhar com essas oposições Vigo desenvolve o sentido do pessimismo revolucionário, da não aceitação do presente, do entendimento de que as coisas não se ajustam por si. É preciso forçar o mundo, fazê-lo caminhar e procurar outras formas de viver. Taris ou a natação, filme de encomenda, destoa desse conjunto. Sua matéria é outra.

Taris ou a natação

Sales Gomes chama a atenção para que "Vigo não tinha muito a dizer sobre Taris ou sobre a natação" (2009, p. 119), mas, podemos acrescentar, certamente tinha muito a dizer sobre cinema. E o cinema em Vigo é o lugar do maravilhoso. A partir desse lugar de liberdade poética e fantasia as imagens por ele construídas dizem do mundo. Em Taris, Vigo não encontra o motivo social que o interessa. Encontra, no entanto, um corpo em sua expressão de liberdade. A água é o seu lugar e a liberdade o seu motivo. Taris dá as instruções: bater as pernas o mais rápido possível. As ágeis pernas de Taris tratam a água com violência e ela se revolta. Vigo explora primeiro a beleza dessa violência, a água revolta, agitada, um pequeno maremoto na piscina. Logo a câmera nos mostrará a harmonia entre o corpo do atleta e a água e o motivo corpo/água é explorado formalmente em diferentes ângulos e ritmos. Sem pudores, Vigo filma Taris, corpo desnudo e livre em sua movimentação de atleta. Corpo acariciado pela água. Corpo deformado pelo movimento das águas. Água transformada pelo movimento do corpo. Nessa relação, por vezes violenta, por vezes delicada, Vigo encontra a beleza da natação. Taris salta diretamente do lugar da brincadeira para o domínio das águas. Por meio de trucagem, Vigo retira o corpo desnudo de Taris da piscina realocando-o de chapéu e

casaca no ponto de onde se salta em direção à piscina. Mas Taris desta vez anda sobre as águas. Taris tem o domínio completo sobre seu métier, assim como Vigo.

Taris ou a natação não traz um tema social. Não sem razão Sales Gomes comenta que "Bastaram alguns meses para que Vigo visse surgir em suas imagens as rugas da vanguarda. Toma então consciência de que a única ousadia que vale a pena é a que expressa uma nova e feliz conjunção entre uma forma decorativa e uma ilustração de realidades." (2009, p. 121). No entanto podemos perceber nesse exercício de estilo em que se transforma o filme uma ideia cara a Vigo e que diz da relação do homem consigo mesmo e com o mundo: a liberdade do corpo. A princípio Vigo assume o filme sobre Taris como exercício de estilo, a forma filme é a própria ideia a ser defendida. Não há tema externo. Filme de encomenda, aceitar fazê-lo torna-se um motivo para o exercício da profissão. Vigo assume essa materialidade do filme transformando-a em seu assunto primeiro. O próprio cinema é o assunto. Dito isso, aceitamos facilmente seu exercício: Vigo faz vanguarda.

A câmera de Vigo encanta-se com o corpo de Taris dominando a água. Transparece em suas imagens o mesmo espanto descrito por Epstein:

> O que pode este teatro contrapor a uma tela onde se registra o menor movimento dos músculos e onde um homem, que nem ao menos precisa representar, me encanta porque, simplesmente como homem, o mais belo animal da terra, anda, corre, pára e se volta, às vezes para oferecer seu rosto como alimento ao espectador voraz. (EPSTEIN, 1983, p. 270)

Em primeiro momento o filme explora esse tipo de beleza. Vemos surgir desse lugar, no entanto, o tema da liberdade como abstração enquanto o corpo de Taris assume sua forma. Essa forma de liberdade primeira, a do próprio corpo, é um tema caro a Vigo. Aparece em Nice nas bailarinas do carnaval, mas também nas brincadeiras dos garotos do povo. É pura revolta em *Zero em comportamento*. E encontra sua melhor expressão em Père Jules, corpo liberto em suas marcas, gestos e ações, mas também em sua forma de se relacionar com o mundo e de escolher suas relações.

Zero em comportamento

Se em *Taris...* o tema social se esconde no grão da película, em *Zero em comportamento* resistência e liberdade estão no cerne da história contada por Vigo. Os estudantes de um internato se organizam para tomar a escola e fixam a bandeira pirata. As oposições criadas por Vigo ao longo do filme são claras em seu valor. O sentido da comunidade e do companheirismo entre os estudantes são ressaltados em diferentes momentos do filme. O mais significativo entre eles aparece na cena do refeitório quando eles protestam por terem mais uma vez apenas feijão. Eles apelidaram a cozinheira de "mãe feijão" e começam a gritar a alcunha quando recebem a refeição. Mãe Feijão é, no entanto, a mãe de um dos internos que se sente constrangido com os insultos. Um dos colegas percebe e faz com que os outros se calem. Antes da situação chegar a esse ponto, vimos a própria Mãe Feijão reclamando com o inspetor que não podia alimentar as crianças apenas com feijão. O conjunto de cenas em torno da alimentação das crianças expõe o caráter institucional da revolta. Não é a cozinheira que precisa ser atacada, e certamente não a mãe de um dos colegas, mas a própria instituição em sua lógica de educar por meio do constante desrespeito.

Nesse microcosmo criado por Vigo a resistência e a luta pela liberdade formam a metáfora da vida social. Vigo expõe as contradições da Instituição e os vícios de seus dirigentes. A inspiração surrealista colabora para a construção da imagem dos dirigentes como seres em desacordo pertencentes a uma mundo contra o qual se luta. Vigo escala um anão para ser o diretor geral da escola e o faz guardar seu chapéu sob uma redoma no alto de um aparador, expondo-o assim ao ridículo. O Inspetor chefe, que tem como apelido algo como vara-pau, não apenas fiscaliza as bolsas dos estudantes, mas também rouba seus chocolates. O professor obeso e de cabelo lambido é perseguido pelo esqueleto presente em sala de aula. É contra ele que Vigo presta homenagem ao próprio pai, anarquista na juventude, embora figura controversa na maturidade. Na cena da sala de aula, o professor se aproxima de um estudante e pergunta porque ele não toma notas. O garoto explode "Eu vos digo merda!". O nome adotado

pelo pai de Vigo, Almereyda, é o anagrama de "y a la merde" ou "tem merda". Dessa forma, Vigo homenageia indiretamente o pensamento anarquista e sua expressão de liberdade.

Anarquismo e Surrelismo são duas fontes de referências para a construção do pensamento libertário em Vigo e para a construção do estilo de *Zero em comportamento*. Uma imagem em particular sintetiza essas ideias. Vigo faz com que os dirigentes da escola e seus convidados de honra sentem-se em frente a barraca da papimpum, barraca onde ficam os bonecos a serem atacados durante as brincadeiras. Será nesse lugar que os dirigentes serão efetivamente atacados durante o complô, que concretiza o grito de guerra:

> A guerra está declarada! Abaixo os inspetores, abaixo as punições! Viva a revolta! Liberdade ou morte! Vamos plantar nossa bandeira no telhado da escola. Amanhã todos, de pé conosco. Juramos bombardear com livros velhos, com latas de conserva, com botas velhas e com munição que está no sótão os velhos idiotas e sua festa!

A luta das crianças contra a instituição sintetiza o pensamento libertário de Vigo e oferece a nuance de sua ideia de pessimismo revolucionário. É preciso rejeitar o mundo opressor com a vivacidade e a alegria das crianças. Em seu primeiro filme, Vigo relutou em apresentar Nice como o balneário turístico que fez a fama da cidade. Imagens do cemitério zombam dos arroubos elegantes dos que ali vivem e a vida no bairro popular contrasta, em sua forma de alegria, com o carnaval no Passeio dos Ingleses. Ao criar esses contrastes ele não apenas zomba de um grupo ou denuncia as mazelas da vida do povo pobre; Vigo apresenta a cultura vivida pelos populares como uma forma de resistência. Em *Taris ou a natação*, Vigo explora a beleza de um corpo livre capaz de ir do domínio do movimento à liberdade expressiva. Corpo livre que encontra sua expressão mais bem acabada na figura de Père Jules. Em *Zero em comportamento* a escola é o microcosmo em que resistência e revolta são vividas com a alegria das crianças. Na imagem do cortejo feita no interior do alojamento estudantil encontramos a tradução para o sentido de pessimismo revolucionário em Jean Vigo: a resistência, a liberdade dos corpos, a luta pela liberdade, a alegria por pertencer a luta.

Referências Bibliográficas

EPSTEIN, Jean. Jean Epstein. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do Cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983.

LÖWY, Michel. *A estrela da manhã*: Surrealismo e marxismo. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SALES GOMES, Paulo Emílio. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify/Edições Sesc, 2009

Gestos ambíguos, afetos instáveis[1]

Ambiguous gestures, unstable affections

Diego Hoefel[2] (mestre – UFC)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 4 do Seminário Temático Imagens e Afetos.

[2] Diego Hoefel é professor da graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará e atua também como roteirista, realizador e curador de mostras de cinema e audiovisual.

Resumo:

Entre a pantomima de Méliès, os close-ups de Griffith e a dubiedade dos movimentos dos atores de Stroheim revela-se uma rápida transformação na forma como os gestos são apresentados ao longo das últimas décadas do cinema mudo. A busca por utilizar o corpo como vetor de sentido vai aos pouco se perdendo, à medida que as ações ganham complexidade. A crescente imprecisão dos movimentos possibilita o surgimento de facetas ambíguas dos personagens, o que desencadeia afecções inconstantes.

Palavras-chave:

Gesto, Rosto, Afeto, Cinema Mudo.

Abstract:

Between the pantomime of the bodies of George Méliès, the close-ups of D. W. Griffith and the dubiousness of the movements of Stroheim's actors a rapid transformation in the way gestures are presented throughout the last decades of silent cinema is revealed. The pursuit of using the body as a vector of sense is gradually lost as the actions gain complexity. The growing uncertainty of movements gives space for the emergence of obscure facets of the characters, which originates unstable affections.

Keywords:

Gesture, Face, Affect, Silent Cinema.

Le Conseil de Pipelet, filme de Georges Méliès de 1908, conta uma história que é revisitada pelo cinema até hoje: a luta de um herói mirrado contra um inimigo que tem maiores chances de vencer. Trata-se de uma espécie de vale-tudo, em que um homem pequeno desafia um gigante. E ganha.

Mas o filme não se limita à luta. Há pelo contrário uma série de antecedentes, que densificam o combate narrativamente. O espectador sabe, por exemplo, que aquilo que move o homem a querer participar da luta é uma necessidade financeira. Sabe também que ele decide competir pouco tempo antes de ir até a arena e que quando chega causa risos por ser pouco robusto. O espectador tem lado na luta. Conhece apenas o que motiva o homem pequeno e o quão visualmente improvável é a sua vitória.

Tudo isso, no contexto do cinema mudo, demanda gestos elaborados. Estar sem dinheiro, querer lutar, ofender-se com a ironia alheia são ações que normalmente são comunicadas aos demais através da fala. Como lidar com a mudez quando das ações apresentadas surge uma necessidade de voz?

A resposta de Méliès é a mesma que a de muitos de seus contemporâneos: o corpo precisa falar. E não somente isso, precisa também ser compreendido.

Para lidar com a demanda de voz que surge à medida que as ações dos personagens tornam-se mais complexas, diversos realizadores do período mudo apostam em um cinema em que os gestos substituem as palavras. Uma mão na cabeça para expressar desespero, outra no coração para mostrar ansiedade e assim os movimentos iam sendo ora inventados, ora tomados de empréstimo da tradição da pantomima.

A palavra é portanto substituída por gestos amplos, de maneira que o rosto não é separado do restante do corpo como forma de expressar sentimentos ou sensações. Rosto e corpo atuam em conjunto para superar o estigma da mudez. O desejo de fala por ora frustrado constitui uma espécie de palavra esgasgada que passa a atravessar o corpo inteiro.

Le Conseil de Pipelet não foge a essa regra em praticamente toda sua duração. No final do filme no entanto surge um gesto inesperado. Depois da vitória improvável do homem pequeno, eis que ele caminha em direção à câmera e altera a relação de distância até então mantida intacta. E de repente lá está o homem, não mais um corpo-rosto em plano geral, mas um recorte incompleto, uma face em destaque.

Estou parado frente a essa imagem. Repito a cena uma vez, e depois mais uma. À medida que o homem pequeno se aproxima da câmera batendo no peito e levantando os braços, percebo um olhar de relance para dentro da objetiva. Pauso a imagem e encaro o olhar indeciso, o cenho franzido num misto de distração, receio, quiçá até covardia de estar ali, tão escancaradamente próximo.

Lembro então da briga famosa de D. W. Griffith com seu operador de câmera ao longo das gravações de *Judite de Betúlia*, em 1913. Griffith queria filmar alguns rostos em primeiro plano, mas Billy Blitzer se negava a posicionar a câmera em uma distância tão curta dos atores, e justificava a recusa dizendo que o fundo ficaria fora de foco e que isso lhe parecia uma anomalia na imagem. Griffith pára então as gravações por uma semana e inicia uma pesquisa no acervo do Museu Metropolitan de Nova York. Ao se deparar com os retratos de Rembrandt, em que o fundo igualmente aparece desfocado, o diretor volta de imediato para o set e ameaça contratar outro operador de câmera se as imagens não fossem feitas da forma como ele estava imaginando (HART, 1972:85f).

Esse conflito e a decisão de Griffith por manter sua ideia inicial de enquadramento são interessantes para pensarmos o quão radical era a opção pela utilização de planos fechados na época. Em parte, a razão que fundamenta que essa escolha fosse refutada com tamanha veemência é uma crença de que os primeiros planos seriam percebidos pelos espectadores como se fossem amputações, seccionamentos corporais.

Em sua autobiografia, Lilian Gish conta que quando Griffith aproximou pela primeira vez a câmera para fazer um close-up os administradores do estúdio se revoltaram a ponto de um dos produtores executivos gritar: "Nós pagamos por todo o ator, Sr. Griffith. Queremos vê-lo *inteiro*!" (GISH, 1969:60).

Mas Griffith insiste e não dá ouvido aos burburinhos. Ele busca maneiras de comunicar que seus personagens haviam se apaixonado sem ter de recorrer aos antigos trejeitos. E para tanto não vê solução que não seja aproximar a câmera, buscar em gestos pequenos maneiras de evidenciar o que o encontro desencadeia tanto em Naomi quanto em Nathan.

Hoje não é difícil perceber as consequências da teimosia de Griffith. O novo recorte e a nova relação de proximidade que o close-up possibilita são fundamentais para o amadurecimento da linguagem cinematográfica. Caso a mesma cena fosse filmada inteiramente em plano geral, a paixão que afeta os corpos teria que ser transformada em alguma ação que a simbolizasse.

O rosto desmembrado é portanto distinto do rosto-corpo que aparece nos trabalhos de Méliès e de tantos outros realizadores ao longo dos anos iniciais do cinema mudo. Ao contrário da aposta em evidenciar as mudanças de estado dos personagens através da pantomima, Griffith começa a experimentar outras maneiras de tornar visíveis essas transformações. Essas outras formas constroem-se a partir do corte dentro da cena, que cria uma sensação de fluxo ininterrupto baseada não na manutenção de um mesmo plano, mas em técnicas que simulam a continuidade, como o *raccord* e a direção de movimento.

Os gestos de Naomi e Nathan são portanto muito menores, mais contidos e menos semafóricos do que os movimentos dos corpos dirigidos por Méliès. Embora ainda exista uma forte necessidade de voz, o rosto em primeiro plano não se resume a um redimensionamento dos gestos pantomímicos de outrora. O desejo de fala dos personagens é transposto em ações sutis, evidencia-se em olhares e em movimentos pequenos. Se por um lado Naomi e Nathan dão continuidade a uma demanda antiga de voz, por outro revelam novas formas de expor o que o cinema vem tentando narrar desde sempre. A tensão que os atravessa substitui palavras.

E ali, estabelecido esse vínculo entre os dois personagens, nada mais resta ao espectador senão torcer para que tudo dê certo. A certeza do sentimento compartilhado faz com que se deseje que os obstáculos que impedem a união possam ser superados, de preferência o mais rápido possível.

No cinema de Griffith, o amor é um impulso incontestável. Um olhar que o evidencie, por mais breve que seja, pode justificar uma jornada descomunal. Tudo em busca da imagem que possa ao mesmo tempo terminar a história e sintetizar a certeza de que dali em diante não haverá mais riscos, de que enfim os personagens poderão viver no que aparenta ser um estado contínuo e inesgotável de contentamento, que no cinema clássico é em geral associado à vida conjugal.

Mas se Griffith toma o casamento como marco instaurador dos finais felizes, Stroheim parece dedicar-se ao contrário, constantemente questionando o matrimônio seja pelo risco da infidelidade, seja pela ambição que move um dos cônjuges. O amor, em Stroheim, não é o principal motor da narrativa. Somos levados por impulsos mais sórdidos, mais cínicos, mais perversos. Forças menos idealizadas e mais mundanas, desejos duvidosos, pulsões animais.

É como se Stroheim confiasse nos movimentos do corpo, mas desconfiasse das intenções. Um sorriso, por exemplo, pode não surgir por simpatia, mas sim por conveniência. Quando conhecemos as motivações dos personagens, percebemos nos gestos distintas camadas que se sobrepõem de forma complexa. Esse rosto sorridente passa portanto a operar como uma espécie de máscara, superfície em constante tensão com os impulsos dos personagens.

Penso em Méliès e também em Griffith. De um lado, a pantomima surge como forma de superar a mudez e comunicar ideias abstratas. De outro, a aproximação da câmera convida a gestos menores, mais contidos e pensados em combinação com a decupagem. O jogo do *shot / reaction shot* criado por Griffith permite a associação do rosto que olha com aquilo que ele vê. Isso viabiliza que qualquer reação seja liberada da necessidade de conter em si mesma

uma explicação, pois a montagem articula as peças construindo o sentido. Eis uma diferença fundamental entre os dois realizadores, que talvez possa ser resumida no fato de que em Méliès há uma aposta radical no corpo dos atores, ao passo de que em Griffith essa aposta é canalizada para o corpo do filme, essa estrutura de cenas, sequências e planos, conectada pela edição.

Esses dois caminhos confundem-se em Stroheim. Isso ocorre porque o realizador ao mesmo tempo que aposta no corpo dos atores e no corpo do filme, os questiona e os descodifica. Com isso, Stroheim tensiona seus filmes através de brechas e de indefinições. Os gestos de seus atores não conduzem portanto a um entendimento, mas abrem possibilidades.

Nos filmes de Stroheim, uma lágrima pode não significar tristeza, assim como uma ação de extrema polidez e cordialidade pode dissimular uma raiva latente. É justo esse conflito que interessa Stroheim, essa oposição entre as pulsões e as aparências, entre o instintivo e o socializado, entre o que o homem pode e não pode domar dentro de si mesmo. E esse conflito atravessa os corpos, evidencia-se nos rostos, desdobra-se em gestos dúbios e imprecisos.

Penso nesses três realizadores e lembro da diferença entre conteúdo e efeito, proposta por Brian Massumi no texto *Autonomia do Afeto,* de 1995. O conteúdo é uma construção narrativa sobreposta às imagens, já o efeito pode ser pensado a partir de uma relação direta com o que se vê. O conteúdo desencadeia o que Massumi nomeia de *qualificação* (ou qualidade) da imagem; já o efeito, o que ele denomina de *intensidade.*

As *intensidades* são sentidas no presente, no aqui/agora da imagem. Quando surge uma camada de *qualificação*, essa sensação é substituída por uma angústia de futuro, uma expectativa ou medo pelo que pode acontecer na sequência lógica do desenvolvimento narrativo. De certa forma, os corpos pantomímicos de Meliès e o rostos vetorizados de Griffith operam *qualificações*, isto é, são expressões que servem de subsídio para que se construa um entendimento acerca da forma como cada personagem reage aos eventos da narrativa. Já os corpos dos personagens de Stroheim operam *intensidades*. Eles se associam a processos não lineares em que a narrativa é por

vezes suspensa e substituída pelo devir, um presente descolado do que foi e do que virá. Essa dissipação liberta os corpos dos mecanismos de identificação e os coloca em um estado que "não é exatamente passividade, porque está cheio de movimento, movimentos vibratórios, ressonâncias. E ao mesmo tempo não é atividade, porque o movimento não é do tipo que pode ser direcionado (...) para fins práticos" (MASSUMI, 1995: 86).

E a intensidade evidencia não o que o gesto significa, mas o gesto em si. Eis o que Massumi conceitualiza como um *evento*, isto é, algo em processo de acontecer, um conjunto sutil de movimentos que acaba sendo desprezado quando o filme se foca na *estrutura*. A *intensidade* surge no *evento,* espécie de fluxo desconfigurado que revela o que não é facilmente assimilável, já que muitas vezes inesperado e pouco afeito às explicações.

Em seu texto, Massumi propõe uma equivalência entre *intensidade* e *afeto*. Ele trata os dois conceitos como sinônimos a partir da teoria de Spinoza, que propunha uma correspondência entre *afeto* e *efeito*, desde já entendendo ambos como distantes da "forma/conteúdo do discurso convencional" (MASSUMI, 1995: 89).

Mas na história do cinema, com raras exceções, não se buscou o rosto, o corpo ou o gesto em si, mas sim fazer com que através deles transpareça uma emoção que impulsione a narrativa. O cinema de Stroheim encontra portanto algo que é próprio do rosto e do corpo, uma vibração não-direcionada e inexplicável, uma ressonância afetiva presente em todos as gestos com que nos relacionamos cotidianamente. E esse encontro resulta em rosto e um corpo em tempo presente, exposto sem *qualificações*. Um corpo-evento.

Referências

AUMONT, Jacques. *Du Visage au Cinéma.* Paris: Etoile / Cahiers du Cinéma, 1992.

BALAZS, Bela. *Early Film Theory.* New York: Berghahn Books, 2010.

BRAUDY, Leo. *Film Theory and Criticism.* New York: Oxford University Press, 2004.

BURCH, Noël. *Life to Those Shadows.* Los Angeles: University of California Press, 1990.

COMOLLI, J. *Technique et ideologie.* In: Cahiers du Cinéma, Paris: Cahiers du Cinéma, 1971.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cours de Deleuze du 26/01/82.* [gravação sonora] Transcrição Nicolas Lenebach. Paris: Paris 8, 1982. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=139> Data de acesso: 10/11/2012.

FLAHUTEZ, Fabrice (org). *Visage et Portrait, Visage ou Portrait.* Paris: Presses Universitaires Paris Ouest, 2010.

GISH, Lilian. *The Movies, Mr. Griffith and Me.* London: W. H. Allen, 1969.

HART, James. *The Man who Invented Hollywood:* the autobiography of D. W. Griffith. Louisville: Touchstone Publishing, 1972.

MASSUMI, Brian. "The Autonomy of Affect". *Cultural Crtique,* Minneapolis, 1995, n. 31.

SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma:* les pionniers du cinéma 1897-1909. Paris: Denoël, 1978

Saramandaia: alegorias político-culturais brasileiras, na década de 70[1]

Saramandaia: Brazilian political cultural allegories in the 1970s

Dilma Beatriz Rocha Juliano[2] (UNISUL)

[1] Trabalho apresentado no Seminário temático: TELEVISÃO: FORMAS AUDIOVISUAIS DE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO.

[2] Professora da UNISUL, atuando no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, e no curso de graduação em Cinema e Audiovisual. As pesquisas convergem para as narrativas ficcionais de massa (telenovelas, minisséries, etc.) e para a literatura brasileira contemporânea, tanto no desenvolvimento de projetos quanto nas orientações de trabalhos acadêmicos.

RESUMO:

Propõe-se extrair das imagens de *Saramandaia* (1976) as formas políticas da cultura brasileira, pela via da "sobrevivência das imagens" como história. Centra-se a leitura nos personagens: *Coronel Rosado* e *Gibão*. Um é dono de engenho de cana-de-açúcar, tem formigas carregadeiras, representantes da acumulação, que saem do nariz sempre que o coronel se vê contrariado; o outro tem asas, alegorias do desejo de liberdade, que só são usadas à noite, na hora destinada ao sono/sonho da humanidade.

PALAVRAS-CHAVES:

Saramandaia – Telenovela – Cultura Brasileira – Realismo Mágico

ABSTRACT:

The aim of this work is to extract from the images of the soap opera *Saramandaia* (1976) the political forms of the Brazilian culture, through the "survival of those images" as History. We focus our reading on two of the characters: Coronel Rosado and Gibão. Coronel Rosado, owner of a sugar cane mill, releases ant workers – representatives of accumulation- from his nostrils whenever he is upset; Gibão has wings, allegories of the desire for freedom, that are only used at night, period dedicated to the human beings' sleep/dreams.

KEY-WORDS:

Saramandaia – Soap opera – Brazylian Culture – Magic Realism

INTRODUÇÃO

Nas sociedades do espetáculo a forma simulacral das imagens pode, por um lado, tomar o lugar das coisas e o da ação dos homens sobre o mundo, e fazendo-se, por outro lado, nova forma de experiência. Por este pensamento, as fantasmagorias atualizadas na expressão "tecnoestéticas"[3] (BUCK-MORSS, 1996) desprendem-se de seus usos no século XIX - técnica produtora de imagens pelas lanternas mágicas ou designação do "mundo das mercadorias" - e ao invés de fecharem a discussão na hegemonia técnico-econômica da crítica desalentada, abrem-se para a leitura de produções culturais mediadas pela técnica, na medida da potência do objeto, ou da ação sobre eles.

No livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, a metáfora da luz intermitente emitida pelos insetos permite avançar na leitura das imagens contemporâneas sem o desalento caraterístico das críticas às sociedades do espetáculo. Didi-Huberman (2011, p.58) lança a provocação (alegando buscar compreender o "desespero político de Pasolini, em 1975"):

> teriam as criaturas humanas de nossas sociedades contemporâneas, como os vaga-lumes, sido vencidas, aniquiladas, alfinetadas ou dessecadas sob a luz artificial dos projetores, sob o olho pan-óptico das câmeras de vigilância, sob a agitação mortífera das telas de televisão?

Questão a qual ele mesmo responde: "Pois não foram os vaga-lumes que foram destruídos, mas algo central no desejo de ver – no desejo geral, logo, na esperança política – de Pasolini" (Idem, p.59).

Propõe-se, então, nessa reflexão, extrair das imagens da telenovela *Saramandaia* (DIAS GOMES, 1976) as formas políticas da cultura brasileira, da década de 70, pela via da "sobrevivência das imagens" em sua potencialidade na reconstrução histórica. Pois, ainda com Didi-Huberman (2011, p.61):

[3] Nas palavras de Susan Buck-Morss (1996, p.27), "Fantasmagorias são tecnoestéticas. As percepções que oferecem são 'reais' o quanto baste – o seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda 'natural' de um ponto de vista neurofísico. Mas a sua função social é em cada caso compensatória. (...) Tem o efeito de anestesiar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos".

> Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente.

É com *Saramandaia* que Dias Gomes assume o chamado *"realismo maravilhoso"* (CHIAMPI, 1980) como possibilidade de representação do Brasil, driblando a censura dos militares. Essa estratégia dificultava o veto das instituições de censura, pois o uso[4] de alegorias foge à relação realista de referência direta com a qual estavam habituados os censores. Em *Saramandaia* as características do risível e a proximidade dos enunciados com a linguagem popular, 'iletrada', podem também ter contribuído para que essa telenovela tenha se esquivado da censura, embora muitas alterações tenham sido necessárias para mantê-la no ar.[5]

O maravilhoso, nessa telenovela, extrapola a verossimilhança dos personagens e, pelo alegórico[6], liga-se ao contexto brasileiro. Isto pode ser visto tanto nas referências da narrativa ao modo como o povo luta contra os desmandos políticos e econômicos das oligarquias latifundiárias quanto na linguagem popular, que ao se impor como forma alegórica mostra a força da palavra submetida a uma cultura 'oficial', produzida e legitimada pela elite letrada do país.

Em *Saramandaia* o corpo aparece oscilando entre uma exposição de superfície e uma profundidade atingida pelo poder metafórico das imagens. Corpos individuais que, em sua aparência fantástica, arriscam des-cobrir o corpo

[4] Em algumas páginas do roteiro, acessadas através de microfilme, se vê frases rasuradas, tornadas ilegíveis, e com carimbo da censura. Na capa do Cap. 1 encontra-se a recomendação: "À ATENÇÃO DOS SRS. DIRETORES, PRODUTORES E ATORES. OS CORTES ASSINALADOS NESTE "SCRIPT", PELA DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS DO D.P.F., DEVEM SER RIGOROSAMENTE OBEDECIDOS" (grifos do original).

[5] A denominação *"realismo maravilhoso"* apoia-se na definição da Profª. Irlemar Chiampi (1980, p. 89), que aponta as narrativas do *"realismo maravilhoso"* como "[...] elaborações discursivas que visam desconstruir as oposições afiançadas pela tradição narrativa (fantástica e realista). Em ambas elaborações patenteia-se o projeto do realismo maravilhoso de abolir as polaridades convencionais (narrador/narratário, razão/sem razão, respectivamente), de modo a configurar uma imagem do mundo livre de contradições e antagonismos".

[6] Sérgio Paulo Rouanet, na apresentação da edição brasileira do livro de Benjamim (1984, p. 37) *Origem do Drama Barroco Alemão*, retoma a etimologia da palavra alegoria para indicar sua importância para a análise benjaminiana do barroco. Diz Rouanet: "Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra".
A imagem alegórica, assim, exige o desdobramento. Ela se mostra como uma ideia que requer a nomeação dos significados que a constrói. Na alegoria está latente um tempo passado-futuro de construção que é, justamente, a potência das imagens que nos interessa neste texto.

coletivo reprimido pelas experiências com os regimes ditatoriais. Ou seja, é uma telenovela onde as imagens mantêm a percepção da luz e da sombra, e fazem do riso a superfície do choro que está ocultado.

Dias Gomes explora seus personagens como portadores, unitários, de conteúdos sociais em si mesmos; personagens que, por vezes, independem do entrelaçamento ficcional que os une, na trama da telenovela, para se vincularem como representações individuais ao momento coletivo (político-cultural) brasileiro. A telenovela desdobra-se em planos de imagens capazes de ligar momentos de olhar a tela à memória coletiva de uma história brasileira recente, tanto naquilo que está representado no corpo dos personagens, quanto na organização ficcional que os fazem 'cidadãos' de uma mesma 'comunidade real', um Brasil. O realismo maravilhoso, como narrativa que remete ao corpo, pode eliminar o distanciamento – telespectador/imagem – inserindo o telespectador, pelas manifestações hiperbólicas do corpo, na experiência das sensações.

Duas serão as personagens de *Saramandaia* abordadas, como imagens, para argumentar a leitura do contexto histórico brasileiro: o *Coronel Rosado* e *Gibão*.

Coronel Rosado: **o usineiro**

Dono de engenho de cana-de-açúcar, o *Coronel Rosado* (interpretado pelo ator Castro Gonzaga) tem um formigueiro no nariz – formigas carregadeiras, representantes da acumulação no reino animal. Formigas que, atraídas pela doçura falsa de seu poder de capitalista, vivem em seu corpo, saindo do nariz sempre em reação a um estado de irritabilidade/contrariedade que ele sofra.

O desejo de acumulação que tira de fora, da instância social, e reserva dentro, na esfera privada, segue nas costas das formigas que transitam entre os dois mundos – o público e o privado. É o lucro da cana que não se espalha, mas retorna para o formigueiro no corpo do dono dos meios de seu refino. É um corpo que carrega a circulação do

lucro. No leva-e-traz, dá-lá-toma-cá das formigas, há 500 e tantos anos de monocultura açucareira nordestina (berço fundacional colonizador brasileiro!)[7].

A disputa pelo nome da cidade, de *Bole-Bole* para *Saramandaia*, divide a população entre 'mudancistas' e conservadores, e estabelece as relações entre personagens, instaurando o centro da trama. *Coronel Rosado* é defensor da manutenção 'do nome' da cidade – *Bole-Bole* -, revelando seu interesse na conservação daquilo que ele chama de tradição, ou seja, resguardando a posição de dominação que a propriedade lhe conferia. Desta maneira, o personagem se posiciona numa estrutura secular marcada pelo poder de força característico do coronelismo histórico nacional.

Ameaçados pelo braço forte da ditadura militar, os brasileiros assistem à disputa política em *Saramandaia*. Pressionados pela recessão da economia brasileira e acuados pela violência política, na condição de telespectadores podem tomar partido, sentir revolta e repulsa por um poder que ameaça os cidadãos 'de bem' da cidade ficcional. Cientes de que apertando o botão e desligando o aparelho retornam às mordaças e às algemas do cotidiano, realizam a experiência moderna pela virtualidade[8], pelas imagens-dialéticas contidas nos objetos[9].

A dimensão do lucro financeiro que impulsiona a briga entre os 'coronéis' e o 'povo' nem sempre aparece com clareza, pelo menos não na justa medida da força política e econômica que contém. O *Coronel Rosado* possui uma destilaria, tendo como um de seus produtos usineiros a cachaça que leva o nome de Bole-Bole: perdendo o nome de cidade, a cachaça perde o prestígio e o Coronel perde o lucro.

Múltiplo do fio narrativo, expresso nas dicotomias bem/mal e tradição/ progresso, a questão da cachaça é uma economia de mercado que se expande de maneira mais silenciosa que o alarde da disputa em primeiro plano. Ou

[7] O açúcar de produção nordestina como elemento participante das trocas simbólicas e objeto de transculturação regional e multinacional tem recebido especial atenção da professora e crítica cultural Ana Luiza Andrade. Sobre esse tema, ver Andrade (1998) e (2003).

[8] Mesmo que não seja a concepção expressa neste texto, é preciso anotar a posição de Jean Baudrillard (1997, p.149) fala da armadilha da experiência virtual: "A virtualidade aproxima-se da felicidade somente por eliminar sub-repticiamente a referência às coisas. Dá tudo, mas sutilmente. Ao mesmo tempo, tudo esconde. O sujeito realiza-se perfeitamente aí, mas quando está perfeitamente realizado, torna-se de modo automático, objeto; instala-se o pânico".

[9] Imagens-dialéticas que, para Susan Buck-Morss (2002, p.312) lendo o arquivo de Walter Benjamin afirma que "as imagens dialéticas extrairiam as imagens de sonho para o estado de vigília, e o despertar era sinônimo de conhecimento histórico".

seja, os pequenos produtores de cachaça da região em torno de *Bole-Bole e* reúnem-se e registram seu produto com o novo nome de *Saramandaia*. Dessa maneira, alimentados pela disputa, esses produtores operam um redimensionamento das forças dentro do mercado já existente. A novidade e o progresso, por essa forma, alimentam a via paralela do capital como aliados fortes na derrubada da tradição centralizadora dos lucros dos senhores de engenho, queda que, neste caso, poderia ser vista como o último fôlego do nacionalismo representado pela cachaça. Numa relação análoga, podemos afirmar que se trata de uma fase da economia baseada na expansão do capitalismo de mercado, ou seja, é a última disputa entre o nacionalismo econômico e a globalização do capital em território brasileiro, ocorrida no século XX.

***Gibão* e as asas da liberdade**

O personagem, interpretado por Juca de Oliveira, se chama *João Evangelista*, mas é conhecido, na cidade, por *Gibão*, numa referência ao gibão de couro que usa, invariavelmente, para esconder suas asas – o mistério que ronda o personagem. Nos primeiros capítulos, nem os telespectadores sabem o que o personagem oculta; no entanto, revelado o segredo da existência das asas para aqueles que assistem à novela, a dúvida paira sobre o significado delas – estariam do lado do bem ou do mal? *Gibão* é anjo ou demônio?

Gibão, como o joão evangelista bíblico, anuncia o fim das trevas impostas pelo coronelismo e, parece, com as asas, indicar a liberdade vindoura. Era o momento brasileiro de sonhar com a esperança democrática. Numa reportagem anterior à estreia da telenovela, o diretor principal, Walter Avancini, analisa:

> Não há know-how [sic] estrangeiro para nosso realismo fantástico. (...) Há um know-how muito caboclo, a tentativa de utilização de elementos improvisados. Aqui o diretor é também um criador de **efeitos técnicos**. Só que o peso dessa história está recaindo no lugar errado. Por exemplo, há muita gente preocupada com o homem que nasceu com asas. Muito mais importante é o homem ainda pensar em voar, o sonho de extrapolar a realidade afogante e estranguladora assim reavivado. Não me deixo impressionar pela proposta do fantástico (AS SARAMANOVELAS, 1976, p. 10 - grifos da reportagem).

Mais preocupado com a possibilidade de construção alegórica, marcando o desejo coletivo presente, do que com os efeitos técnicos ou com a classificação de gênero fantástico atribuída pela mídia e pela crítica cultural; é explícita a referência política ao personagem e suas asas pelo diretor.

Ainda como alegoria da liberdade, as asas precisam ficar ocultas pelas roupas ou pela escuridão da noite; as asas só podem ser usadas à noite, na hora destinada ao sono/sonho da humanidade, a hora sem testemunha. O personagem, então, dividido entre a realidade – a norma – e o maravilhoso – o desejo de voar –, voa na madrugada. Como 'asas dadas à imaginação', ele se libera da opressão e goza o céu. Novamente é no corpo que aparece a divisão entre o dentro e o fora, o personagem se mostra sensível, poético e apaixonado, porém não pode deixar-se ver nu.

O embate final da telenovela, último capítulo, última sequência, aponta a importância de um *Gibão* que contraria essa imagem angelical, ao apresentá-lo como fragmento alegórico da esperança em melhores dias. Perseguido pela polícia, acusado injustamente, de um crime que não cometera, e acuado pelos jagunços enviados dos coronéis, *Gibão* foge para o alto de um morro. E quando não vê mais possibilidade de adiamento – a captura ou a morte – suas asas aparecem crescidas e ele decide voar. Primeiro momento no qual os telespectadores veem as asas por inteiro, rasgando as roupas do herói. Um voo libertador, dele próprio e do mundo, pois sobrevoa *Saramandaia*, o mar, o Rio de Janeiro, São Paulo, Nova York, Paris – como uma universalização do sonho de liberdade.

> *O povo de Saramandaia se junta na praça:*
> *A praça se enche de gente vinda de todos os lados.*
> *Risoleta, Dora e Rosalice vêm da pensão.*
> *Cursino, e a filarmônica, Teté e as sete filhas.*
> *O padre e o sacristão. Beata Miúda e outras beatas: vêm da igreja.*
> *O cantador e os vendedores ambulantes*
> *Todos correm para o meio da praça. Gibão some no horizonte. Marcina ri e chora de alegria.*
> *Marcina - Ele tá em liberdade. Ele tá em liberdade!*
> *(...)*
> *Marcina – A gente nunca vai se ver de novo...*
> *Trovões fortes. Começa a chover. O povo exalta.*
> *Cazuza – Voltou a chover em Saramandaia!*
> *A banda ataca um frevo. E todos dançam sob a chuva.*
> *Gibão contra o céu, voando.*

Tomada de cima, Gibão sobre o campo (Cap. 160, p. 10- 11).

O voo redentor, de tão maravilhoso, porque apazigua pode perder a força política que havia no espírito de luta libertadora, até mesmo isolando o passado catastrófico de opressão, ao lançar o olhar para o devir redimido. *Gibão* salvou o povo, e a chuva – redentora do sertão –, cai, trazendo a felicidade para todos.

É no efeito maniqueísta do bem vencendo o mal que *Gibão* atrai e realiza a experiência virtual da resolução do conflito. Pelo vôo apaziguador, cumpre a dúplice função, tanto política, quanto mercadológica: a primeira função seria a que permite o reinvestimento, pela imagem, dos desejos coletivos de liberdade, ou seja, apresenta-se como imagem "sobrevivente" de um tempo de economia sagrada; a segunda função seria a de manutenção do fetiche na imagem como fantasmagoria de uma economia profana, fornecendo o prazer consumista e ilusório do dominado que vence o dominador, e que, aparentemente, encerra a luta no último capítulo, mas que, por ser simulação, renova a esperança na próxima telenovela-mercadoria a entrar no ar.

Mercadoria que talvez esteja no *remake* de *Saramandaia*, recentemente exibido, onde o riso é raso, o poder é galã-romântico e o "maravilhoso" é louvor à tecnologia que produz efeitos especiais. Definitivamente o *remake* não foi um vaga-lume.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Luiza. et al (Org.). Declínio da arte ascensão da cultura. Florianópolis : Abralic; Letras Contemporâneas : 1998.

_____. Açúcar: poeira, pólvora, poesia. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Revista do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, UNB, n.21, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. Tela total: mitos-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Walter Benjamin. Trad. e org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o 'ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado. Trad. Rafael Lopes Azize. Travessia-Revista de Literatura, Florianópolis, n. 33, p.11-41, ago.-dez. 1996.

_____. Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

CHIAMPI, Irlemar. O realismo maravilhoso. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DIAS GOMES. Saramandaia. [Rio de Janeiro: s. n], 1976. (Telenovela em 160 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte (MG): EditoraUFMG, 2011.

AS SARAMANOVELAS da telemandaia: (ou a realidade fantástica). Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 abr.1976. p.10-11.

Corpo, comunidade e cotidiano em *Milestones* e *Esse amor que nos consome*[1]

Body, community and everyday life in *Milestones* and *This love that consumes*

Erly Vieira Jr[2] (Doutor - Ufes)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Imagem e Afeto.

[2] Doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ) e professor do programa de pós-graduação em Artes Visuais (UFES)

Resumo:

Como viver junto (ou não)? A partir dos filmes de Robert Kramer (*Milestones*, 1975) e Allan Ribeiro (*Esse amor que nos consome*, 2012), este artigo pretende discutir as relações entre corpos filmados, afetos e espaço-tempo cotidiano no cinema contemporâneo.

Palavras-chave:

Idiorritmia, comunidade, cinema contemporâneo.

Abstract:

How to live together (or not)? From the films of Robert Kramer (*Milestones*, 1975) and Allan Ribeiro (*This love that consumes*, 2012), this paper discusses the relations between filmed bodies, affect and everyday in contemporary cinema, from the notions

of community and idiorrhytmic.

Keywords:

Idiorrhytmic, community, contemporary cinema.

Ao se pensar a esfera cotidiana e os afetos que por elam circulam, uma categoria importante com a qual nos deparamos é a do comum. Numa época em que o relacional assume-se como dimensão central, o próprio termo "comunidade" passa por uma retomada conceitual a partir do final dos anos 70, por Barthes, Nancy e Espósito, entre outros autores. Estes, embora bastante distintos em suas concepções, convergem ao pensar a existência comum não mais como uma totalidade homogênea e estável, pautada por um sujeito coletivo, mas sim como um "estar em relação" (NANCY, 2000) entre indivíduos em constante devir, cujas singularidades são afetadas a cada novo encontro que se dá na imprevisibilidade e instabilidade da esfera cotidiana. Falamos aqui de mobilidade, da busca de um território ou paisagem a ser habitado, e que se descobre comum – daí a ideia dos "bons encontros", e seus afetos, para se desenhar essa condição do "viver com" e tentar dar conta das tensões entre diferenças que daí emergem.

Daí se pensar a comunidade como incompletude, "sem obra" (NANCY, 2000) ou como uma comum desapropriação do individual, uma doação, um "sair de si" (ESPÓSITO, 2009) para se criar essa nova e efêmera partilha. E, neste caso, temos a possibilidade de um "viver junto" que se faz não na homogeneidade, mas na conjugação das diversas idiorritmias individuais, com seus diversos encontros. O termo idiorritmia, proposto por Barthes, remete a toda comunidade em que o ritmo de cada um possa ter vez – pressupõe uma inscrição no cotidiano e suas cadências particulares, e regras de proximidade, bem como os entendimentos tácitos cotidianos que as regem. "Conciliar o querer viver só e o querer viver junto" (BARTHES, 2003, p.9), consciente de que cada um tem um ritmo próprio – um uso do tempo, uma solidão interrompida de maneira regrada, ainda que aparentemente imprevisível.

E como essa noção de comunidade se traduz na materialidade fílmica, na forma como os corpos são filmados? Escolho aqui dois filmes, realizados com um intervalo de quase quatro décadas, para contextualizar cinematograficamente também essa reconfiguração do conceito de comunidade: *Milestones* (Robert Kramer e John Douglas, 1975) e *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012).

Em comum, ambos têm o fato de serem obras que hibridizam documentário e ficção, sem maiores cerimônias, dentro de uma tessitura que emula, a partir de uma investigação microscópica empreendida pela câmera, o espaço-tempo cotidiano, com alguns rasgos de artifício que irrompem dessa aparência realista (no caso do filme de Kramer e Douglas, há momentos de encenação, entremeados aos depoimentos e diálogos; no filme de Allan Ribeiro, as intervenções coreográficas da companhia de dança, ora na paisagem da cidade, ora dentro do casarão que passa a ser sua nova sede). Por outro lado, cada um se constitui num momento histórico próprio: Em *Milestones,* a crise da utopia contracultural dos anos 60; já em *Esse amor...*, atravessam-se os diversos engajamentos coletivos que coexistem no Brasil contemporâneo, em especial os que envolvem a resistência à privatização do espaço público e a toda uma série de questionamentos à irrefreável ocupação das grandes cidades segundo os pressupostos do capital – uma temática que, nos últimos anos, tem sido constante no cinema brasileiro.

Milestones, lançado em 1975, é filmado em plena ressaca das utopias de maio de 68, da resistência à guerra do Vietnã e do movimento hippie, com a falência de suas "comunidades alternativas". É um contexto de crise do comum como estabilidade totalizante, em que a utopia do paz e amor cede espaço ao imaginário da "década do eu" – antecipando, de certa forma, o *zeitgeist* da década de 80.

Daí o filme insistir na militância cotidiana, no âmbito das relações interpessoais, como possibilidade de resistência. Nele, Kramer e Douglas acompanham, durante mais de três horas de duração, um conjunto de indivíduos norte-americanos, mais de uma dezena de protagonistas, "lacunarmente entrelaçados" (DANEY, 2007), reaprendendo a construir novas alianças e integrar-se a novas grupalidades, buscando outros espaços (daí a errância de muitos deles pelo território dos EUA) e reinventando suas próprias singularidades.

Por "entrelaçamento lacunar", termo de Daney, entende-se: o contrário total de um lar, e sua estabilidade, mas algo onde o que se tece de novo coloca em questão o já tecido: "As relações humanas não se tecem com toda segurança, elas se entrelaçam sobre o vazio, por um fio e sem rede. Cair entre as malhas, experimentar uma passagem pelo vazio, é morrer, morrer de um mau encontro" (DANEY, 2007, p.116).

Ou seja: um tecido que se sustenta tanto pelos seus vazios quanto pelas suas malhas – e essa passagem pelo vazio seria talvez simbolizada pelo ato de se atravessar a América, empreendido tanto por um dos personagens com sua família, num carro, quanto por Kramer com sua câmera, indo ao encontro de seus protagonistas. Atravessar um país de dimensões continentais e não encontrar alguém do outro lado: metáfora de um processo de autodescoberta de se encontrar que se faz, naquele momento, por toda uma geração, e que o filme tateia, ainda em seus estágios iniciais.

Aqui, a câmera investiga essa reconfiguração dos anseios individuais e os afetos que os cercam a partir de planos de conversas entre dois ou mais personagens, enquadrados com muita proximidade, "ora conduzindo-os, ora deixando-se conduzir". (MARTIN, 2008). Chamo atenção aqui para o "deixar-se conduzir": a presença obsedante da palavra, a necessidade que os protagonistas possuem, o tempo todo, de falar sobre suas experiências vividas e suas expectativas futuras: afinal, retomando Daney, o que faz uma tribo existir são "palavras amontoadas", "um bloco feito de saliva" – e, em *Milestones,* "esse capital de Palavras é o próprio ato de tecer, é a sobrevivência da tribo. Mentir seria colocar a comunidade em perigo" (DANEY, 2007, p.120). Daí a necessidade desse processo de reaprendizado do coletivo, de experimentar outras inserções em outras coletividades, ainda que convencionais/tradicionais, uma militância que se busca se estender aos aspectos mais ordinários da existência.

Já o filme de Allan Ribeiro partilha de um outro desejo de comunidade, no contexto contemporâneo, ao acompanhar a chegada de uma companhia de dança afro-brasileira a um casarão no centro do Rio de Janeiro. A câmera registra toda uma vontade de se fincar raízes e partilhar um espaço-tempo comum com a vizinhança e os microeventos do entorno do imóvel, em planos de longa duração que permitem diversos flagrantes dos corpos incessantemente movidos pela potência que os engendra. E o hibridismo entre ficcional e documental ecoa um *ethos* da companhia, no qual cotidiano e criação artística encontram-se indissociáveis um do outro.

O filme atravessa uma série de questões sociais contemporâneas: especulação imobiliária, decadência do centro da cidade, dificuldade de manutenção financeira de um grupo artístico. Todavia, ele o faz fugindo de uma

tendência hegemônica na atual parcela engajada do cinema nacional: a de se apresentar o espaço como um "dado frio, simbólico e externo à vida cotidiana, a não ser como reflexo, como sintoma" (ANDRADE, 2013, p.1). Como afirma Fábio Andrade em sua crítica publicada na Cinética: "É preciso ocupar os espaços, transformar essa cidade que definha em algo vivo, útil, pulsante" (idem, 2013, p.1) – num investimento de resistência e criação que se dá constantemente, tanto no imaginário artístico e religioso quanto na concretude do real. Mais que apontar os abismos sociais, o filme busca investigar o afeto com o qual nos recobrimos e aquecemos, enquanto decidimos entre contemplar ou tentar transpor tais abismos, mesmo que nem sempre sejamos bem-sucedidos. E talvez aqui o poético configure-se como saída possível para dar sentido ao que emerge da imprevisibilidade cotidiana, e sua inscrição na materialidade fílmica, nos corpos captados pela câmera.

E como ocupar a cidade? O filme aponta três esferas possíveis em que esse processo se dá, junto à Companhia Rubens Bardot. A primeira seria *física*, num aspecto microscópico: registrar o cotidiano da ocupação, apropriando-se do espaço-tempo cotidiano, reproduzindo-o narrativamente em seus microeventos e fazendo o espectador aderir a ele. Às vezes, isso se dá também de forma coreográfica: a câmera que se detém num bailarino que varre a escada quase dançando, os movimentos ritmados e repetidos, displicentemente, por esses corpos, durante as atividades de faxina e organização do espaço – mais uma vez a dança que se mistura ao trivial da vida, sem maiores cerimônias.

Já num espectro um pouco mais ampliado, temos também a relação física do corpo com a cidade: passeios e conversas que permitem investigar e experimentar o comum que os rodeia, num movimento de expansão que atravessa todo o filme. Primeiro os afetos são experimentados solitariamente, nos passeios Bardot e Larsen pelo centro, por vezes entremeados por citações de Ferreira Gullar; em seguida, desdobram-se em coreografias, partilhando coletivamente esse afeto com o restante da companhia de dança, como aquela em que os bailarinos experimentam os movimentos das máquinas de construção civil cujos ruídos só cessam quando o sol se põe (britadeira, escavadeira, betoneira), ou a das trocas de olhares e encontros fortuitos no silêncio da noite. Mesmo as

conversas com vizinhos são inicialmente filmadas de costas, para que percebamos com mais intensidade os fluxos afetivos e sensoriais que compõem o ambiente ao redor dos personagens, num ponto de vista que se aproxima do eixo de visão deles – a câmera só irá enquadrá-los frontalmente quando as intervenções insistentes na cidade e nas cercanias do casarão começam a permitir uma maior integração entre personagens e espaços.

A segunda dimensão seria a *poética*: espalhar-se pela cidade através da dança, trazer para a dimensão simbólica dos gestos corporais coreografados parte daquilo que foi experimentado afetivamente ao se percorrerem ruas e praças ou habitar os espaços cotidianos: desde a mangueira que se torna a "cabeça" do figurino, em um dos números de dança, até a coreografia filmada em slow motion, à noite, porque nessa hora o tempo parece escoar mais lentamente. Aqui, a dança também se assume como partilha desse comum, não necessariamente homogêneo, e que varia de acordo com os afetos que atravessam cada corpo, ora em gestos repetidos sincronicamente, ora pela eclosão de movimentos individuais simultâneos bem distintos entre si.

O *espiritual* seria a terceira dessas dimensões: a religiosidade afro, as menções aos orixás, presentes não só nas conversas cotidianas, mas também nos rituais e em algumas coreografias, nas quais os bailarinos dançam de maneira enérgica, desprendendo grandes quantidades de energia, dedicadas a Exu – uma vez que, para os protagonistas, é ele quem protege a casa e dá a garantia do que foi anunciado pelos búzios: que eles não sairão mais dali. Numa das cenas, enquanto um comprador visita o casarão, Bardot retoma a fala da mãe-de-santo, para em seguida termos uma coreografia e, numa das escadas, a figura personificada do orixá, com seu charuto, vigilante espiritual daquele recinto.

Em vários momentos do filme, essa tripla natureza (física, poética e espiritual) converge – como na cena em que os integrantes do grupo operam coreograficamente a costura, com linhas e agulhas invisíveis, de uma imensa colcha de retalhos colorida, enquanto a percussão opera em compasso de espera. A cena é mostrada inicialmente num plano geral, em que apreciamos a simultaneidade desses gestos, e depois em planos médios, individualizados. Em seguida, ela é estendida na sacada para tomar ar e tirar o odor do mofo, numa ação que envolve nove dos

integrantes da companhia, simultaneamente. Segue-se uma dança final, com percussão bastante presente, semelhante às danças para Exu – e a figura deste aparece na sacada, fumando, enquanto a placa encobre a placa de venda do imóvel, dando a entender que essa batalha, ao menos por enquanto, está sendo vencida por essa nova proposta de viver junto, de comunidade.

E, nesse processo de se aprender a conviver com novas idiorritmias – para além das dos integrantes da Companhia, agora é a vez das diversas cadências que regem o movimento do entorno do casarão – há também a tomada de consciência de que nem tudo é conciliável. Mesmo assim, no filme de Allan Ribeiro, o estar no mundo, em conjunto, assume-se como um convite à experimentação corporal e sensória da partilha dessa dimensão comum, extraindo dela outras possibilidades de trocas afetivas, e de potências que atravessam os corpos e desencadeiam gestos individuais – exemplo disso é a cena em que Bardot começa a brincar com o novelo de linha da senhora com quem conversa, numa praça, e a convida a embarcar numa brincadeira/coreografia improvisada. E é assim, transitando entre o banal e sua experimentação como ponto de partida para sua transfiguração poética, para depois retornar sem maiores cerimônias ao espaço-tempo corriqueiro em que a vida costuma transcorrer, que *Esse amor que nos consome* constrói um olhar bastante peculiar sobre as possibilidades do viver junto, das doações e da percepção da diferença.

Referências

ANDRADE, Fábio. "O entusiasmo como resistência". In: *Revista Cinética*, setembro de 2012. Disponível em < http://www.revistacinetica.com.br/esseamorquenosconsome. htm>, acesso em 09/10/2013.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ESPÓSITO, Roberto. *Communitas*. Palo Alto: Stanford University Press, 2009.

MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno*? Santiago: Uqbar, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. "Esse amor que nos consome". In: *Críticos.com.br,* 06/09/2013. Disponível em < http://criticos.com.br/?p=4014>, acesso em 09/10/2013.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante.* Santiago: LOM/ Arcis, 2000.

Prison Valley: uma análise do gênero documentário no ambiente das novas mídias[1]

Prison Valley: Documentary in the New Medi

Euro Prédes de Azevêdo Júnior[2] (Mestrando – Universidade Federal da Bahia)

[1] Trabalho apresentado na mesa Gêneros Cinematográficos: História, Teoria e Análise.

[2] Mestrando em Comunicação e integrante do Laboratório de Análise Fílmica da UFBA.

Resumo:

Tendo como base uma noção de gênero como categoria cultural, este artigo propõe uma análise da configuração do gênero documentário no ambiente das novas mídias e, em especial, de sua articulação com elementos dos *games*. Através de uma análise do web-documentário *Prison Valley*, pretende-se observar se, por encontrar-se em uma plataforma digital, o gênero documentário, legitimado pelo seu estatuto de conexão com a 'realidade' e com o mundo histórico, se tensiona, deforma ou reconfigura.

Palavras-chave:

Documentário, Gênero, Novas Mídias, Convergência.

Abstract:

Based on a notion of genre as a cultural category, this article proposes an analysis of the documentary genre configuration in the new media environment and its links with elements of games. By analyzing the web-documentary Prison Valley, we aim to observe if, by lying on a digital platform, the documentary genre, legitimized by its status of connection with 'reality' and with the historical world, ends up tensioned, deformed or reconfigured.

Keywords:

Documentary, Genre, New Media, Convergence.

Introdução

Prison Valley é um web-documentário lançado em 22 de abril de 2010 e tem sua autoria creditada aos jornalistas David Dufresne e Phillipe Brault. Foi produzido pela empresa *Upian*, co-produzido e distribuído pela rede televisiva ARTE e pelo *Centre National de la Cinématographie*. Segundo o site do produto, tem como tema "uma cidade no meio do nada com 36 mil almas e 13 prisões, uma das quais é 'Supermax', a nova 'Alcatraz' da América. Uma cidade-prisão na qual mesmo os que vivem do *lado de fora* vivem do *lado de dentro*. Uma jornada através daquilo que o futuro pode nos guardar". Seu conteúdo se focaliza na região do estado norte-americano do Colorado chamada de *Prison Valley*, discutindo as relações estabelecidas entre aquilo que define como 'indústria das prisões' e o cotidiano das pessoas que vivem em seu interior e ao seu redor.

Ao acessar a página principal de *Prison Valley*, o usuário pode ler algumas informações sobre o produto. Se o usuário já realizou o cadastro anteriormente, pode continuar sua exploração do conteúdo exatamente de onde parou. Um visitante iniciante assistirá a um vídeo que apresenta o mundo que está prestes a conhecer e então terá acesso ao seu 'quarto de hotel', que tenta reproduzir o hotel real onde ficaram hospedados os documentaristas de *Prison Valley*. Neste 'quarto', como se fosse um *game*, nos são oferecidas possibilidades de interação com o cenário e com o próprio documentário.

Análise

O que é documentário em um web-documentário?

A priori, *Prison Valley* funciona como um documentário, se considerarmos que aquilo que define um documentário seria o fato destes filmes "oferecerem-nos um retrato um representação reconhecível do mundo" (NICHOLS, 2005, p. 28) e que têm "uma retórica organizada em torno de uma lógica ou argumento que lhe dá

direção" (NICHOLS, 2005, p. 56), sobre a qual predominaria a natureza informativa do filme, mais do que sua natureza estética ou formal. Em outras palavras, o documentário estabelece *asserções* sobre o mundo (RAMOS, 2008).

Isso porque nosso objeto de estudo tem como grande tema uma região que existe, de fato, no mundo histórico, e tem como personagens atores sociais próprios a esse mesmo mundo. Além disso, *Prison Valley* toma uma posição crítica quanto à questão sobre a qual trata, na medida em que discute a própria existência de uma 'cidade-prisão', cuja política e economia giram em torno dos presídios.

De acordo com Nichols, há três 'territórios' que podemos analisar para buscar a definição de um filme como documentário: o da produção, que englobaria a estrutura institucional e o grupo de profissionais; o dos textos, que diria de seus elementos formais; e o da recepção, que está relacionado ao público. No caso do primeiro,

> levando em consideração o patrocinador, [...] fazemos certas suposições acerca do *status* de documentário de um filme e acerca do seu provável grau de objetividade, confiabilidade e credibilidade (2005, p. 49-50).

A ARTE, co-produtora e distribuidora de *Prison Valley*, transfere para o produto características pelas quais já é reconhecida. Para Barreau-Brouste, a "ARTE foi uma das primeiras emissoras de televisão aberta a exibir documentários nos anos noventa" (2011, p. 26) e busca estimular "as faculdades interpretativas dos telespectadores, a fim de unir emoção, imaginação e inteligência" (2011, p. 31).

Assim, por seu histórico com outros produtos similares na *web* e na TV, a ARTE não tem apenas o *know-how* da produção destes formatos industriais; o selo ARTE, responsável por inúmeros documentários, web-documentários, reportagens e web-reportagens de renome, confere a *Prison Valley* não somente um reforço para o rótulo de web-doc, mas legitimidade no campo dos produtos que buscam representar o real.

Nichols fala ainda das características formais que definem um documentário: "o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena [...]" (2005, p. 54). Todos os elementos citados por Nichols são utilizados sobremaneira

em nosso objeto de estudo. Uma voz forte acompanha as imagens que vemos, orientando nossa fruição para determinadas questões. Como em grande parte dos documentários de viés argumentativo, o discurso do filme, suas orientações políticas, sociais, éticas e morais são agenciadas pela voz do narrador, enquanto que as imagens a sustentam.

O web-doc também conta com as outras características formais citadas por Nichols: tem entrevistas realizadas de uma maneira que já é 'clássica' nos documentários, com planos bem enquadrados do entrevistado, em variações do plano americano, precedendo imagens que surgem em consonância com aquilo sobre o que o entrevistado falava. Temos também a presença do som direto e da imagem com função retórica, corroborando ou negando o que é dito.

Há ainda critério da relação com o público. O autor pergunta "que suposições e expectativas caracterizam nossa ideia de que um filme seja um documentário?" (NICHOLS, 2005, p. 64). Ora, quando assistimos a um documentário, carregamos uma enciclopédia, socialmente construída, daquilo que viria a ser um documentário. Obviamente, o mesmo acontece com os filmes de ficção. Porém, a diferença, nesse caso, reside no ritual de apreciação: somos menos incrédulos, quando assistimos a um documentário, do que quando vemos um filme de ficção, pois queremos mesmo acreditar naquilo que o filme nos mostra, conta ou explica. Um pacto diferente é selado na medida em que surge outro envolvimento do espectador para com o filme. De maneira geral, espera-se, dos documentários, o que Nichols (2005) chama de *discurso de sobriedade*: que os filmes não tenham grandes extravagâncias ou recorram à ficção, a não ser para ilustrar algo de que não se tem documento.

A fruição de *Prison Valley* se dá através do enquadramento no gênero documentário, pois o pacto de leitura que estabelecemos com o *web-doc* é o de que este fala do mundo histórico. Porém, o fato de ser um 'jogo real' nos faz refletir acerca da própria configuração que o produto dá à realidade, e ainda sobre a medida em que esta questão tensiona a linguagem documental.

É por conta dessa articulação com os mecanismos de interação próprios dos *games* e das mídias sociais que *Prison Valley* se apresenta como um produto singular. Nesta segunda parte da análise, cabe discutir a presença de

Prison Valley no ambiente das novas mídias, levando em conta as ideias de Manovich sobre os produtos culturais das novas mídias, além das características que definiriam os *interactive movies*.

A Interatividade em *Prison Valley*

De acordo com HOSSEINI e WAKKARY (2004), Manovich pontua a dominância do banco de dados sobre a narrativa na estrutura dos produtos das novas mídias. Na maioria dos produtos destas, um banco de dados está presente, enquanto a narrativa, a qual é normalmente formada por conexões e associações entre estes mesmo elementos, está implícita. Nas palavras de Manovich (2001), o banco de dados é 'material', enquanto a narrativa, que é a trajetória criada entre um elemento e outro, é 'virtual'. O autor argumenta que é esta características que separa os produtos das novas mídias dos filmes, por exemplo.

Os produtos que se encontram no ambiente das novas mídias são marcados por aquilo que Manovich define como um 'acesso randômico', na medida em que, ao contrário do "filme ou videotape, que armazenam informações em sequência, os mecanismos de armazenamento computacional possibilitam acessar qualquer informação na mesma velocidade" (2001, p. 66).

Prison Valley tem uma linha narrativa principal e engloba um documentário nos moldes tradicionais. Porém, propõe uma fruição muito mais rizomática, já que é possível acessar este dado especial e não um outro, o que define a experiência com o produto como única. Por meio do virtual, nossa interação com o mundo de *Prison Valley* se expande. O que Manovich afirma sobre as novas mídias esclarece nossa discussão sobre *Prison Valley*: "no processo de interação, o usuário pode escolher qual elementos exibir ou qual caminhos seguir, gerando, então, uma obra única. [...] o usuário torna-se um co-autor da obra" (2001, p. 66).

Toda a seção do *Motel* tem características fruitivas distintas daquelas de um documentário, pois interagimos com os objetos do nosso quarto de hotel, escolhendo o que vamos ou não ter acesso – o que aproxima nossa relação com o web-doc daquela que teríamos com um *game*. Mais especificamente, com um gênero de *games* chamado

I*nteractive Movie*, que, de acordo com Perron, "tinha como ideia principal criar um 'video game' literal, combinando imagens verdadeiras e técnicas cinematográficas com a experiência dos *games*" (2008, p. 127).

Ainda quando nos encontramos no *Riviera Motel*, há inúmeras possibilidades de conteúdos internos à obra que podemos acessar: ver fotos dos personagens que já conhecemos; ter mais informações, por exemplo, sobre o *Centro de Detenção Freemont County*; assistir a um depoimento de um policial que conta sobre casos de fugas das prisões da região; além de ter contato com outras informações que não nos foram dadas na linha narrativa principal. Como já dissemos, essas 'bifurcações' resultam sempre numa apreciação distinta da obra. Mais do que isso, alguns links nos levam *para fora* do produto, para blogs e perfis de redes sociais de detentos, por exemplo.

Já na seção *Forum*, é possível conversar em bate-papo sobre o web-doc, fazer perguntas personagens, responder a questões dos tópicos de discussão ou visitar o blog de *Prison Valley*. Neste momento, o nível de interação deixa de ser apenas do fruidor para com o produto, mas passa a ser do fruidor com outros fuidores, com os personagens e com os produtores. Essa fruição compartilhada diz não apenas de uma maneira diferente de consumir um produto, mas de uma forma distinta ainda daquilo que seria o objetivo de um documentário: promover acesso à realidade.

Conclusão

Constatamos que *Prison Valley* é um produto híbrido, que agrega e convoca competências de recepção não apenas de gêneros diversos – como o do documentário, vindo do cinema, e o *interactive movie*, vindo dos *games* –, mas de diferentes plataformas, de distintas mídias.

Outros gêneros atravessam o produto, em diferentes níveis; poderíamos identificar a presença de características do *road movie*, ou ainda da telereportagem. Porém, nos pareceu mais frutífero perceber como se entrelaçam os elementos do documentário e dos *games*, por serem produtos quase opostos: o primeiro, genericamente, busca a realidade, o mundo histórico; o segundo cria mundos, realidades virtuais.

Mesmo sendo um web-doc, *Prison Valley* funciona numa chave lúdica e é a articulação desta com a chave documental que faz diferenciada a sua apreciação; a experiência de *Prison Valley* é aquela de um 'jogo-documentário' que se passa no nosso mundo histórico. A interação que este web-doc possibilita – tanto em termos internos ao produto, já que podemos ser quase que '*flâneurs*' dentro do mesmo, quanto em termos externos, pois podemos entrar em contato com os entrevistados, fazer-lhes perguntas ou ainda conversar com outros usuários de *Prison Valley* – promove uma imersão não apenas no jogo, mas no mundo em que vivemos. Nesta interação entre o real e o *game*, vemos que o jogo configura o real, mas não se sobrepõe ao documentário.

Com relação à metodologia de análise, observamos que a noção de gênero como categoria textual se mostrou produtiva. Para Valéry (2007), "*a obra do espírito só existe como ato"* (p. 185), "é a execução do poema que é o poema" (p. 186). Ampliando sua perspectiva, podemos dizer que a fruição do produto está sempre num ponto de iminência, esperando para ser ativada pelo apreciador. Podemos afirmar, todavia, que esse olhar não é puro e que o próprio produto não é uma folha em branco cujas formas se desenham ao bel-prazer do observador; seu(s) gênero(s) fazem esse papel de mediação entre produção, produto e fruidor, estabelecendo certos mecanismos das lógicas de produção e determinados processos das estratégias de leitura. Por fim, analisar os produtos em convergência observando o gênero como estratégia de comunicabilidade pode apontar para uma compreensão mais ampla destes, de seu lugar na sociedade e de suas articulações com outros produtos, outras mídias e outras plataformas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARREAU-BROUSTE, Sophie. *Arte et le documentaire:* de nouveaux enjeux pour la création. Le Bord De L'eau, 2011.

GOMES, Itania. "Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero". *FAMECOS*:, Porto Alegre, v. 18, p. 111-130, 2011.

HOSSEINI, Melahat; WAKKARY, Ron. "Influences of Concepts and Structure of Documentary Cinema on Documentary Practices in the Internet.". *Museum and the web*, 2004.

Disponível em < http://www.archimuse.com/mw2004/papers/hosseini/hosseini.html >

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência***,** São Paulo, Aleph, 2009.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press. 2001.

MARTÍN -BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía.* México: Gustavo Gilli, 1987.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário ?* São Paulo : Senac, 2008.

VALÉRY, Paul. *Primeira aula do curso de poética*. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, p. 179-193., 2007.

PERRON, Bernard. *Genre Profile:* Interactive Movies. In: WOLF, mark (org.). *The Video Game Explosion: A History from PONG to PlayStation and Beyond*. Greenwood, p. 127-135, 2008.

Três instâncias do encontro:*Minnie and Moskowitz*, de John Cassavetes[1]

Three instances of encounter:John Cassavetes's *Minnie and Moskowitz*

Fábio Allan Mendes Ramalho[2] (doutorando – UFPE)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: SEMINÁRIO TEMÁTICO IMAGENS E AFETOS – SESSÃO 4.

[2] Fábio Allan Mendes Ramalho investiga as variações sobre a constituição da cena do encontro amoroso em obras de John Cassavetes, Chantal Akerman e Tsai Ming-Liang. E-mail: fabioallanm@gmail.com.

Resumo:

Tomando como base as teorias do afeto em suas intersecções com o campo dos estudos de cinema, este artigo irá propor uma análise do filme *Minnie and Moskowitz* (1971), de John Cassavetes. Para tanto, partimos de uma compreensão da noção de encontro que leve em consideração três instâncias nas quais o encontro entre corpos é atualizado no filme: das interações que ocorrem no âmbito da diegese ao contexto de filmagem e, por fim, na relação entre espectador e corpo de imagens.

Palavras-chave:

Afeto. Encontro. Corpo. Amor. John Cassavetes.

Abstract:

Drawing on affect theory and its recent developments within the field of film studies, this paper will propose an analysis of John Cassavetes's *Minnie and Moskowitz* (1971). We argue for a broader understanding of the notion of encounter that takes into account three different instances in which the encounter between bodies is actualized in the film: from the interactions seen in the diegesis to the context of shooting to the relations between the spectators and the body of images.

Keywords:

Affect. Encounter. Body. Love. John Cassavetes.

O afeto se dá no encontro, entendido como modo de composição e decomposição de relações, de modo que, caso pretendêssemos localizá-lo, cartografá-lo, o que pareceria mais apropriado dizer é que ele se situa num espaço *entre;* naquilo que Melissa Gregg e Gregory Seigworth (2010) chamam de *in-between-ness.* Poderíamos dizer, então, que o afeto não é uma propriedade ou atributo, mas um componente relacional. Ele não é algo que um corpo possui, mas uma força que o atravessa. Quando evocamos essa dimensão do encontro para pensar especificamente o cinema, nos damos conta de que a compreensão de que podemos ser afetados por uma obra implica considerá-la como *corpo de imagens*; reconhecer nos filmes, portanto, uma força capaz de nos afetar, de provocar sensações, suscitando assim um engajamento afetivo.

O encontro como motor da diegese

Desde o seu título, *Minnie and Moskowitz* explicita a centralidade do encontro entre os protagonistas como ponto de partida e motor do seu universo diegético. O primeiro encontro é o evento que desencadeia uma sucessão de outros encontros que se estabelecem entre os corpos em cena. Desde o princípio, as presenças em cena dos personagens-título suscitam um senso de inadequação. Ambos são, a seu modo, *outsiders.* Trata-se, no entanto, de uma marginalidade que não é necessariamente sócio-econômica – embora o seja em alguma medida no caso de Seymour Moskowitz (Seymour Cassel), que, como observa Thierry Jousse (1992, p.129), incorpora uma espécie de beatnik tardio. Se Moskowitz, porém, não é assimilável pelos "cânones da contracultura", é porque não demarca nenhuma posição de exterioridade contestatória: "sua marginalidade advém de uma excentricidade, uma exuberância quase inconsciente", nas palavras de Jousse.

No caso de Minnie Moore (Gena Rowlands), a inadequação se manifesta sobretudo como a dificuldade de sustentar a pose que ela busca constituir para si. Tal pose se ampara numa gestualidade que parodia o glamour e a

sofisticação das estrelas de cinema sem nunca, no entanto, ser capaz de mantê-la. Tudo que acontece à personagem de Rowlands parece exceder o ideal que ela almeja. Como Minnie não deixa de observar, Moskowitz é inteiramente alheio à sua rigorosa economia gestual, com seu aspecto nada polido e suas ações rudes, incompatíveis com a retidão e o charme sintetizados pelo arquétipo do galã. Mais de uma vez a recusa a aceitar essa disparidade é verbalizada, seja pela constatação de que Moskowitz não é o homem que ela amaria, seja pelo desabafo de que algo está errado, há algo que falta.

As interações desembocam invariavelmente em momentos de conflito, no choque violento e na agressão, mas assinalam também a possibilidade de constituir novas junturas. De fato, uma das operações mais eloquentes do filme consiste em mobilizar a violência e o amor como dois modos de engajamento afetivo que se tornam quase indissociáveis. O personagem de Cassel é a força disruptiva que desvela o fato de que, afinal, a condição para constituir uma juntura é a de colocar-se em risco, abrir-se para a estranheza e mesmo para a potencial ameaça interposta pelo corpo do outro.

A apropriação que Casssavetes faz de elementos característicos das *screwball comedies* nos leva a reconsiderar o que Raymond Carney (1994, p.130) formulou em termos de uma descrença do diretor em relação aos "sistemas herdados de expressão social e artística". Seria importante observar que Cassavetes não descarta simplesmente esses sistemas. Ele os submete a tensões, desloca-os e vira do avesso de modo a encontrar aí uma potência expressiva renovada. É nesse sentido que podemos entender quando Carney (1994, p.130) observa que, para o diretor, "é impossível simplesmente escapar desses sistemas herdados, mas nossa capacidade de desviá-los e de fundi-los define uma margem de liberdade".

Em *Minnie and Moskowitz*, a inadequação se expressa fisicamente. O senso de defasagem que permeia a obra se condensa no corpo dos atores, eles mesmos incapazes, tanto quanto seus personagens, de sustentar o modelo. Em Steven Shaviro (2004, p.133) encontramos a formulação desse ponto em termos precisos, embora o

autor escreva num outro contexto e sem se referir especificamente a Cassavetes: "Há sempre alguma margem ou resíduo entre as demandas ideais do papel desempenhado e a atualidade do *performer* que tenta preenchê-lo." O que tal déficit deixa em descoberto é, então, nada menos que uma impossibilidade constitutiva. Sob esse ponto de vista, o corpo é sempre um excesso.

O cinema como comunidade

Fundamental para a constituição de um regime de imagens que se instala na fratura entre o corpo e seus modelos de representação e a potencializa é a mobilidade que se estabelece entre diferentes instâncias de apreensão do registro. Como afirma Georges Kouvaros (1998, p.245), "os filmes [de Cassavetes] operam uma constante oscilação entre personagem e ator, um senso de que aquilo que nós testemunhamos na tela não é apenas uma questão de performance cinematográfica, mas algo que toca a vida do ator".

Thierry Jousse observa que a exploração desse ponto de indiscernibilidade orienta a constituição de um método que é assumido por Cassavetes durante as filmagens. Segundo Jousse, no set "a câmera está sempre pronta para o registro, quase sem que o ator saiba, abolindo a fronteira entre o clima da filmagem e o relaxamento posterior, que às vezes pode ser brutal" (1992 [1989], p.29). Kouvaros (1998, p.248), por sua vez, discute os efeitos desse regime sobre o espectador, que é levado a fazer a pergunta que é de certo modo fadada a ficar sem resposta: quando começa o personagem e termina o ator, ou vice-versa?

Se há a tendência a uma fusão – ou, talvez seja mais apropriado dizer, a uma confusão – dos limites entre diegese e vida, é também porque, como muitos dos críticos que se dedicaram a analisar a obra de Cassavetes coincidem em apontar, a dimensão de performance que marca qualquer existência constitui um dos elementos norteadores do seu trabalho. Para os personagens, segundo Todd Berliner (1999, p.15), "atuar emerge como uma condição da vida, não apenas como a atividade dos performers no palco". É por isso que, "em um filme de Cassavetes,

a ficção pode ser tão real quanto a realidade, e a [assim dita] vida real é [apenas mais] uma performance" (BERLINER, 1999, p.15).

Thierry Jousse (1992, p.33) atribui ênfase ainda à compreensão do cinema como meio para a criação de laços de comunidade, quando observa que Cassavetes fez cinema ao longo da vida "cercando-se de um grupo fiel de atores, privilegiando o clima da filmagem e a personalidade do ator...". Mais adiante, acrescenta: "Cassavetes não é o único a ter levado muito a sério uma companhia de atores (...), mas talvez seja quem levou mais longe a interação de vida privada e trabalho, de família e comunidade, abolindo todas as fronteiras convencionais." (JOUSSE, 1992, p.52)

A imagem *produz* relações, e isso diz respeito inclusive à interação entre atores e atrizes, cuja atuação, como Ray Carney (1994, p.133) ressalta, "é tão relacional quanto a identidade dos seus personagens". Diante da compreensão do cinema como recurso expressivo que catalisa e torna visível relações, o espectador é chamado a tomar parte e integrar ele mesmo, também, essa força produtora, o que equivale a dizer que a relação entre o espectador e as imagens é convocada em sua dimensão mais afirmativa.

Os amantes como espectadores e vice-versa

Em *Minnie and Moskowitz,* os amantes são apresentados como espectadores. Seymour vai ao cinema e assiste a *The maltese falcon* (John Huston, 1941). Minnie, por sua vez, entra em cena pela primeira vez indo com Florence (Elsie Ames) a uma projeção de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Logo em seguida a acompanhamos enquanto ela discorre sobre as expectativas amorosas e os equívocos resultantes da confusão entre o que vemos na tela e o que experienciamos fora dela. Para Minnie, os filmes seriam uma conspiração, na medida em que elaboram o sentimento amoroso e o reapresentam sob a forma de um imaginário romântico que guardaria, sempre, distâncias e incongruências em relação à experiência vivida dos espectadores.

A capacidade que uma obra teria de capturar as expectativas dos que se colocam diante dela e devolvê-las sob uma forma hipercodificada é verbalizada a partir de uma relação complexa: o desejo orientaria a busca e o apreço por tais filmes, ao mesmo tempo em que seria por eles formado. A impostura das imagens abre caminho, assim, para uma espécie de teoria afetiva da conspiração, segundo a qual o repertório que constitui a promessa amorosa não teria outro objetivo senão nos trair, levando-nos a acreditar que está ao nosso alcance aquilo que, não obstante, permanece interdito.

Não obstante, a despeito da evocação inicial de toda desilusão a que estariam condenados aqueles que se dedicam a insistir nas continuidades impossíveis entre cinema e vida, entre relato e experiência, o filme segue uma dinâmica que parece afirmar em cada um de seus desdobramentos um problema menos evidente: a questão do amor no cinema se torna a de contornar a cristalização do sentimento como abstração de tendência universalizante, abraçando pelo contrário a multiplicidade que marca os encontros com toda sua carga de contingência e singularidade.

Ao contrário do que a fala de Minnie poderia sugerir, então, o cinema não "conspira" contra o espectador, entregando-lhe promessas que não podem ser cumpridas e que apenas acentuariam o caráter ordinário de suas vidas. A sensibilidade que move a nossa relação com as imagens de amor só é possível mediante uma série de convenções às quais, em maior ou menor grau, aderimos. A espectatorialidade não é uma relação de engano, fundada na ilusão; é um pacto onde o espectador toma parte ativamente, não apenas para sustentar cada um dos artifícios, mas também para resolver, a cada dado instante, as possíveis contradições com as quais é confrontado. Sob essa perspectiva, o cinema se volta para um jogo de tensionamento das formas existentes a fim de investigar os seus limites: questionando em que medida uma estética é capaz de processar aquilo que a princípio não está previsto em seus arranjos; perguntando o que esses modelos podem absorver, em que ponto eles entram em colapso ou que novas potencialidades expressivas podem ser alcançadas a partir dessas tensões.

É sob essa condição que o grande desfecho, o final feliz, pode se cumprir. Quando, durante a solenidade de casamento, irrompe o riso que expõe a artificialidade da situação, o filme lança atores e personagens numa zona de indistinção, ao mesmo tempo em que dá uma espécie de piscadela em direção a nós, espectadores. Diante do riso, podemos perguntar: trata-se de uma precipitação imprevista da cena, um "erro de filmagem" que teria sido, ainda assim, incorporado à versão acabada da obra? Ou pelo contrário – hipótese mais provável –, consiste em uma situação que parece espontânea mas que foi, de fato, orquestrada pelo realizador?

Tais perguntas podem ser encaradas como um falso problema, se optarmos por apreender a cena justamente tendo em mente o modo como ela conecta as distintas instâncias de encontro sobre as quais venho buscando discorrer. A questão da verossimilhança da situação proposta já não faz sentido. A própria velocidade que o filme alcança neste ponto nos aponta em que medida o espectador é convocado a investir nas lacunas que as elipses deixam em aberto. Sob essa perspectiva, simplesmente não faz sentido nos perguntarmos se quem esquece o nome da noiva é o padre ou o ator – que, no mais, podemos ou não saber que se trata do irmão de Gena Rowlands.

A cena do casamento é justamente aquela que suscita, de maneira mais forte, a possibilidade de uma apreensão transversal das distintas instâncias de encontro que a imagem cinematográfica articula, de modo que, se tivéssemos que perguntar quem é que ri, afinal, nessa cena, eu responderia: quem ri são os atores, os personagens e também nós, e esse é sobretudo um riso de cumplicidade.

Referências

BERLINER, T. *Hollywood Movie Dialogue and the Real Realism of John Cassavetes.* Film Quarterly, Vol. 52, n.3, Spring, 1999, pp. 2-16.

CARNEY, R. *The films of John Cassavetes*: pragmatism, modernism, and the movies. Cambridge England; New York, USA: Cambridge University Press, 1994.

COMOLLI, J.-L.; PIERRE, S. "Two faces of *Faces*". Tradução de Annwyl Williams. In: HILLIER, Jim (ed.). *Cahiers du cinéma (1960-1968):* New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986, pp.324-7.

DELEUZE, G. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2008, 2ª ed.

GREGG, M.; SEIGWORTH, G. J. "An inventory of shimmers". In: _____ (ed.) *The affect theory reader.* Durham and London: Duke University Press, 2010, pp.01-25.

JOUSSE, T. *John Cassavetes.* Tradução de Newton Goldman e Tati Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

KOUVAROS, G. *Where does it happen?* The place of performance in the work of John Cassavetes. Screen, vol.39, n.3, Autumn, 1998, pp.244-58

SHAVIRO, S. *The life, after death, of postmodern emotions.* Criticism, volume 46, number 1, Winter, 2004, pp.125-141.

O uso de imagens de arquivo na ficção histórica contemporânea[1]

The use of archival footage in contemporary historical fiction

Fabio Luciano Francener Pinheiro[2] (mestre UNESPAR-FAP)

[1] Comunicação apresentada no Simpósio *Cinema, Televisão e História*. Coord.: Eduardo Morettin (USP), Marcius Freire (Unicamp) e Monica Kornis (FGV)

[2] Mestre em Ciências da Comunicação ECA-USP e docente do Bacharelado em Cinema e Video da UNESPAR/FAP

Resumo:

São raros os filmes de ficção que incorporam imagens de arquivo. O filme narrativo de circulação comercial opta pela encenação, justamente para obter controle sobre suas imagens. Quando integram a narrativa ficcional, imagens nascidas do contato com o mundo histórico tendem a destoar do fluxo narrativo. Filmes históricos recentes como *Vincere, A Dama de Ferro* e *Gonzaga – De pai para Filho* incorporam imagens de arquivo seguindo diferentes critérios narrativos e estéticos.

Palavras Chave:

Ficção histórica, arquivo, narração.

Abstract:

Very few fiction films that incorporate archival footage. The narrative film prefers staging, in order to get control over their images. When part of the fictional narrative, images born of contact with the historical world tend to clash with the narrative flow. Recent historical films like *Vincere, The Iron Lady and Gonzaga - Father to Son* incorporate archival footage following different narrative and aesthetic criteria.

Keywords:

Historical fiction, footage, narration.

Toda imagem, não importa qual sua origem, se obtida da tensão direta com o real nas ruas, gerada diretamente no contato com o mundo histórico e social, ou encenada em estúdio, construída artificialmente sobre mecanismos de representação aceitos, é parte de um grande registro geral da existência humana. Tanto as imagens da ficção quanto as imagens do mundo real tem mais pontos em comum do que diferenças. Ambas envolvem montagem , de evidências na não-ficção, de planos dentro de uma lógica linear no filme narrativo; encenação, em grau mais evidente e já com suas convenções amplamente conhecidas na ficção e em grau menor na não-ficção, pois todos encenamos o tempo todo, assumimos papéis o tempo todo e encenamos ainda mais diante de uma câmera; entrevistas e depoimentos, uma técnica mais conectada à não-ficção, mas que pode ser usada na ficção. Há todo um repertório de procedimentos comuns a ambos os campos, além de casos limites de filmes que propositalmente confundem qualquer noção de fronteira. Três filmes recentes lidam com imagens de arquivo seguindo diferentes estratégias: a cinebiografia brasileira Gonzaga – de Pai para Filho (Bruno Silveira, 2012); a produção britânica *A Dama de Ferro* (*The Iron Lady*, Philipa Lyoid, 2011) e o filme italiano Vincere (Marco Bellocchio, 2009).

Gonzaga – De pai para filho (2012), filme de Breno Silveira mobiliza várias fontes imagéticas e sonoras não-ficionais para compor a trajetória do rei do baião, de sua infância pobre em Exu, sertão de Pernambuco na década de 1920 á consagração nacional nos anos 40 e 50. Acessamos o universo do filme indiretamente, pelo ponto de vista do filho, Gonzaguinha. Mais que ponto de vista, temos acesso a este mundo pelo recurso sonoro. O plano que abre o filme é o de um gravador de fita, sendo acionado por Gonzaguinha (corporificado na diegese do filme pelo ator Julio Andrade). Ouvimos a voz do pai e uma inscrição na tela nos informa que se trata do áudio original de um depoimento de Luis Gonzaga ao filho. Este entrelaçamento entre imagem da ficção e áudio de não-ficção demonstra uma intenção da narrativa em se desenvolver dentro de um horizonte demarcado pelo passado registrado em áudio e imagem.

A informação "baseado em uma história real" sobre fundo negro também é outra forma de direcionar a nossa leitura do filme: no limite, mesmo envolvidos com as técnicas da ficção mais clássica (continuidade disfarçada, linearidade, progressão) tendemos a acreditar que, pelo menos nesta ficção, tudo acontece como realmente deve ter ocorrido. Neste sentido, as imagens de acervos tendem a reforçar nossa já aguçada crença na representação, como testemunhas inquestionáveis do passado que o filme tenta reconstruir.

O filme articula vários materiais não-ficionais, como capas de discos e de revistas de época, matérias de jornais, LPs, fotografias de shows e imagens do acervo pessoal da família – estas inseridas ao final do filme, já no momento da reconciliação entre pai e filho. É natural e esperado que as cinebiografias musicais, tão presentes na produção brasileira recente, em algum momento mostrem cenas de shows, com o artista cantando para um público entusiasmado. Gonzaga trabalha com várias imagens de apresentações do cantor. Elas são selecionadas e editadas de modo a combinar com os planos do ator, representando o cantor, no palco. A intenção é promover o dialogo harmonioso entre estas imagens, de texturas, época e ambientes distintos do filme, jogando com a participação popular, reforçando a aceitação e credibilidade do artista em sua época junto ao público (pois aí estão as imagens a testemunhar sua força no passado) e compor, na diegese, a platéia para a representação, a um custo sensivelmente menor do que a opção de reunir centenas ou milhares de figurantes para a encenação da apresentação.

Após um breve reencontro emocionado com seu pai no quartel, vemos imagens, com indicação na tela, da Revolução de 30: cotidiano de soldados em deslocamento por trem, no acampamento, em momentos de lazer[3]. O acompanhamento musical é da voz do próprio Gonzaga, coma música *Toque de Rancho*. A articulação possível entre composição musical e imagens de arquivo indica que a canção foi composta sobre a experiência do jovem Gonzaga nas Forças Armadas. Em Gonzaga, vemos planos breves que neste contexto nos informam sobre as atividades do jovem recruta no Exército. O filme, assim, nos pede para receber estas imagens como testemunho de que Gonzaga

[3] As imagens dos militares pertencem ao documentário *Pátria Redimida*, de João Batista Groff, um dos pioneiros do cinema paranaense. O filme é uma das raras fontes imagéticas do movimento de 1930, com imagens do deslocamento das tropas de trem rumo à capital federal, onde o caminho foi aberto para o avanço de Getúlio Vargas. Das cinco partes originais, três foram destruídas em incêndios na Cinemateca Brasileira e na casa de Groff, em Curitiba.

esteve no Exército em sua juventude e como seria sua rotina neste período. Uma imagem desta bateria é uma foto com soldados em posição frontal à câmera, em duas filas, um grupo em pé e outro ajoelhado. A esquerda da imagem vemos um círculo negro sobre um soldados e a informação sobre a tela – recruta Gonzaga. Logo em seguida há um plano muito breve, de Groff, de um soldado atirando. Daí voltamos ao universo da cinebiografia, com Gonzaga em uma estação de trem. A progressão dos acontecimentos torna o plano anterior, extraído de Groff, coerente, agora inserido como se fosse uma antecipação do que esperava o recruta[4].

A Dama de Ferro (*The Iron Lady*, Philipa Lyoid, 2011) incorpora material de arquivo em uma estratégia diferente da utilizada por Gonzaga. A cinebiografia da ex-ministra britânica Margaret Tatcher, nos é revelada pela própria Tatcher (Meryl Streep), que idosa e sozinha em seu apartamento em Londres, conversa com seu marido já morto, Denis, enquanto relembra o seu passado, de sua primeira eleição em 1959, até se tornar a primeira mulher ministra do Reino Unido, em 1979. O filme é um pouco mais ousado que Gonzaga em seu estrutura narrativa, admitindo jogar com algumas tensões entre imagem e som, fazendo passado e presente conversarem e se estranharem nestes dois registros. O filtro da subjetividade da personagem, em primeira pessoa, intercala momentos de delírio no presente, nos diálogos com o marido, com imagens do passado[5].

Vincere, produção italiana de 2009, dirigida por Marco Bellocchio, é mais ousado na incorporação de material de arquivo. O filme começa com Mussolini jovem participando de um debate como representante do Partido Socialista. Uma trilha musical intensa precede uma sequência de imagens de arquivo em preto e branco. Vemos torres muito altas em imagens sobrepostas, estátuas na cúpula de torres, imagens de trens duplicados nos dois lados da tela

[4] Outras fontes que o filme utiliza, nas estratégias mencionadas aqui: *Jango, Revolução de 64*, de Silvio Tendler, imagens de shows extraídas de registros na Cinemateca Nacional e no Cedoc, entrevistas à TV Cultura, fotografias extraídas do acervo familiar, revista O Cruzeiro e diversos fotógrafos.

[5] O material utilizado pertence a diversas fontes: BBC Motion Gallery, um grande banco de dados que reúne todas as imagens dos canais BBC – uma simples busca sobre Tatcher revela a existência de 15 mil clips de vídeo, o que já mostra a complexidade da operação de identificar, selecionar e inserir imagens não-ficionais na ficção – o que explicaria porque esta relação é tão incomum, pela própria complexidade envolvida na pesquisa; BFI National Archive, um dos maiores arquivos de filmes do mundo e uma gigantesca midioteca que registra desde 1935 registra o cotidiano dos britânicos; Corbis, uma companhia americana que detém direitos sobre mais de cem milhões de fotografias ilustrações, vídeos, comprada por Bill Gates em 1989 e material do Imperial War Museum.

– em um efeito que lembra *O Homem com uma Câmera*, de 1929, de Dziga Vertov, considerado como manifestação do Futurismo no cinema, pela sua celebração da máquina e do movimento.

Mais adiante, uma imagem breve de mulheres diante de espelhos é inserida até que o desfile é interrompido por gritos de protestos vindos das ruas: o filme sinaliza que aquele mundo das aparências, das roupas e suas imagens diante do espelho, está se desintegrando perante os conflitos políticos do momento. A narrativa intercala momentos de 1907 e 1914. Vemos Mussolini está deitado na cama e imagens em preto e branco que sugerem ser um delírio seu: bandeiras negras são desenroladas na fachada de um castelo. O filme nos diz que se trata de Sarajevo. Mais que um delírio, a posição de Mussolini na encenação, seu corpo atento e tenso na cama, nos indica que ele está assistindo esta cena, que em seguida se transforma em um cortejo fúnebre em que uma carroça é seguida por militares e cavalos, no registro de arquivo. A inserção do nome da cidade nos indica que este cortejo é do arquiduque da Áustria e herdeiro do Império austro-Húngaro, Francisco Fernando, morto por Gavrilo Princip em 28 de junho de 1914, em Sarajevo. Seu assassinato desencadeou a Primeira Guerra Mundial. Na encenação, Mussoli se levanta nu, de noite, e caminha em direção à janela. A palavra "guerra" surge sobre a imagem, reforçada pela trilha musical. Ele pára na sacada e olha para o fora de campo. O filme nos mostra imagens não-ficionais de uma gigantesca multidão em uma praça, agitando bandeiras e cartazes. Mussolini age como se sentisse a presença desta multidão diante de sei ou ainda, como se pudesse antever o poder que alcançaria nas décadas seguintes.

Mais adiante, o filme mostra Mussolini com Ida em um cinema. A tela mostra um cinejornal com soldados marchando, com a trilha sonora executada ao vivo por um pianista. Mussolini grita "Viva a Itália" ao que é seguido por alguns espectadores. A tela mostra canhões atirando. Outro espectador grita: "A guerra é a única higiene para este mundo" ao que se segue uma discussão acirrada e uma briga entre os espectadores a favor e contra a guerra. Os breves planos não-ficcionais são nesta cena vistos tanto por nós, espectadores do filme, quanto pelos personagens que fazem parte do universo ficcional. Não são apenas testemunhos da presença de tropas italianas no conflito, mas um artifício dramático para suscitar um acalorado debate dentro da sala de cinema. Em outro momento, vemos uma

projeção da *Paixão de Cristo (Christus*, de 1916, de Giulio Antamoro) no teto de uma enfermaria, exibida para combatentes feridos – entre eles Mussolini. É a cena da crucificação. A trilha musical que ouvimos na transição da cena anterior para esta é feita ao vivo, durante a projeção, por um músico tocando acordeon. Está inserida na diegese e emana da ficção para nós.

Em outro momento, logo após a visita de Mussolini a Exposição Futurista de 1917, vemos planos extraídos de *Outubro*, filme de Eisenstein de 1928, com intervenções sobre a tela, informando sobre a Revolução Soviética de 1917. Estas imagens mostram pessoas correndo com armas e há um breve plano de Lênin discursando. O elemento que se destaca aqui é a inserção de um filme histórico – que foi totalmente encenado por Eisenstein para celebrar os dez anos da revolução - para nos informar da ocorrência e do impacto da revolução soviética na trajetória de Mussolini. O filme trabalha ainda com farto material de arquivo sobre as duas guerras, com registros do conflito no front de batalha e de multidões em praças, além de incorporar criativamente um trecho de *O Garoto*, de Charles Chaplin – justamente a sequencia em que o menino é tirado de Carlitos, que Ida assiste em uma projeção ao ar livre, á noite, no manicômio para onde foi levada[6].

[6] As fontes destas imagens são diversas: O Garoto (*The Kid*, 1921), o drama de guerra *Maciste Alpino*, de 1916, de Giovanne Pastrone, mais conhecida pelo épico *Cabíria*, que antecedeu *The Birth of a Nation*, de 1915, de Griffith, como grande filme histórico; Le *Aventture Straordinrissme di Starunino Farandula*, filme cômico de 1923, de Marcel Fabre. *Vecchia Guarda*, de 1934, de Alessandro Blasetti, um filme de propaganda fascista. Também usa material da Bundes Film Archiv, uma organização alemã fundada em 1919 e que preserva documentos como arquivos, papéis, mapas, pinturas, fotografias, filmes e registros sonoros desde o Império Romano e por toda a história da Alemanha e da Gaumont Pathé Archives, um dos mais mais antigos banco de dados do mundo, que existe desde 1896 e que reúne 250 mil documentos, em 17 mil filmes e 14 mil horas de arquivos sobre história, política, sociedade, esportes, cultura e meio ambiente.

Bibliografia:

BAECQUE, Antoine. L'Histoire-caméra. Paris, Gallimard, 2008.

CAPELATO, M. H. e outros (orgs.). História e cinema: dimensões históricas do audiovisual. 2ª ed. SP, Alameda Casa Editorial, 2011.

KORNIS, Monica A. Cinema, Televisão e História. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

NÓVOA, J. e outros. Cinematógrafo – um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

MORETTIN, E. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. Revista Brasileira de História. 25 (49): 125 – 152, jan. – jul. 2005.

_____ e outros. História e Documentário. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

ROSENSTONE, Robert. A história nos filmes – os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra: 2010.

SOBCHACK, Vivian (ed.). The persistence of history – cinema, television and the modern event. New York: Routledge, 1996.

Dois Estilos de Construção Narrativa de Som no Cinema Norte-americano[1]

Two Different Styles of Narrative Sound Construction in American Cinema

Fabrizio Di Sarno[2] (mestre – FATEC TATUÍ/CEUNSP)

1 Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 4: Estudos do Som.

[2] Mestre em Comunicação Audiovisual. Professor do CEUNSP/FATEC – TATUÍ. Compositor de trilhas sonoras para as marcas: Natura, Playboy, Ambev, Caixa Econômica Federal, Bradesco, Governo Federal etc.

Resumo:

Este trabalho realiza uma comparação entre o som em estilo naturalista, apresentado pelo filme A Hora mais Escura (Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012), com o som ostensivo e hiper-realista apresentado pelo filme Rambo IV (Rambo, Sylvester Stallone, 2008). Comparando dois filmes que se tornaram referência em edição de som, esta pesquisa revela as diferenças entre as duas principais correntes de construção narrativa de som apresentadas pelo cinema norte-americano nas duas últimas décadas.

Palavras-chave:

som naturalista, som hiper-realista, audiovisual, trilha sonora, áudio.

Abstract:

This paper compares the naturalistic sound presented in the movie Zero Dark Thirty (2012) and the ostensive, hyper-realistic sound presented in Rambo (2008). Comparing both movies, which became references in sound edition, this research reveals the difference between the two main currents in the construction of the audio narrative in north American cinema during the last two decades.

Keywords:

Sound effects, soundtrack, audio, cinema, sound design

Som naturalista e hiper-realista

Uma das características mais evidentes da maioria dos filmes de ação norte-americanos, principalmente das grandes produções hollywoodianas, é a ênfase na grandiosidade dos efeitos sonoros. Este tipo de construção de som ostensivo funciona como uma espécie de estratégia de venda, primeiramente porque atrai as pessoas às salas de cinema, já que este local possui um sistema de som adequado para se ouvir os efeitos sonoros detalhadamente e com grande potência sonora. Outro ponto importante é que este tipo de construção sonora auxilia na dramaticidade do filme, tornando a experiência da imersão do espectador na obra audiovisual mais profunda.

Além disso, como o cinema dos Estados Unidos trabalha com exportação, é interessante que as superproduções evidenciem a sua superioridade tecnológica em relação aos demais mercados, visto que os equipamentos de gravação, mixagem e masterização necessários para se construir a trilha sonora impactante deste tipo de filme são caríssimos e raros de se encontrar fora do cinema *Mainstream*. Desse modo, o som pode ser utilizado como fator de comparação, salientando a superioridade de um produto audiovisual com maior intensidade sonora do que os seus concorrentes. No mercado fonográfico, a competição dos estúdios por um som mais intenso chegou a provocar efeitos colaterais como a chamada "Guerra dos Volumes" [3], uma corrida por volumes que gerou, nas últimas décadas, um problema conhecido nos Estados Unidos como *Hyper-compression*[4], característica de mixagens intensas e com pouquíssima variação dinâmica que causam fadiga auditiva nos ouvintes.

Com base neste tipo de propaganda, os filmes de ação norte-americanos buscam atrair os expectadores com um tipo de construção sonora hiper-realista. Explosões, metralhadoras, tiros, veículos, diversos tipos de armas e

[3] A discussão sobre a chamada *Loudness War* pode ser encontrada em sites e fóruns especializados em mixagem/masterização amplamente divulgados pela internet.

[4] Gravações com excesso de processadores que deixam o som muito comprimido.

impactos são oportunidades constantes para que os filmes norte-americanos demonstrem a sua enorme capacidade de produzir sons intensos e que utilizam amplamente regiões de frequências extremas. Uma característica importante do hiper-realismo sonoro é que os efeitos dramáticos são mais importantes do que os efeitos de realidade. Aqui, não importa quão real o som pode parecer, mas o quanto ele irá contribuir para a experiência audiovisual do expectador. Esta característica hiper-realista, por vezes, gera situações curiosas como nos filmes de ficção científica que insistem em produzir sons impactantes nas explosões ocorridas no espaço profundo, mesmo que os produtores estejam cientes de que a imensa maioria do público sabe que, neste local, a onda sonora não pode se propagar.

Entretanto, mesmo as grandes produções norte-americanas podem fugir do hiper-realismo sonoro, principalmente quando a estética e o tema pedem uma produção de som mais natural. Neste caso, o que ocorre é uma inversão de papéis, sendo que os efeitos de realidade serão mais importantes do que a dramaticidade da cena. Diferentes motivos podem inferir esta construção de som, sendo que o filme A Hora Mais Escura, estudado neste trabalho, busca este estilo como forma de evidenciar uma espécie de tom documental, já que o filme é baseado em fatos reais.

Entende-se aqui o naturalismo como uma representação que busca criar um ambiente mais "real" possível. Esse termo é amplamente utilizado para outras áreas do cinema. Na fotografia, por exemplo, trata-se por naturalismo a iluminação mais realística possível, apesar do fato de que pode utilizar muitos recursos artificiais para criar tal efeito. Na atuação naturalista, procura-se a maior espontaneidade possível nos gestos e expressões dos atores. Portanto, utilizamos neste trabalho, a expressão som naturalista para designar a construção de efeitos sonoros que visa uma representação o mais próxima possível da realidade, seja essa construção realizada através da própria gravação de som direto ou realizada através de técnicas de pós-produção como *foley*.

O hiper-realismo em Rambo IV

Rambo IV, filme dirigido e estrelado por Sylvester Stallone, aposta em uma estética hiper-realista já característica nos filmes do diretor. Este tipo de construção de som já é esperada pelo público que assistiu aos filmes anteriores da franquia. No filme, as explosões são impactantes, fazendo amplo uso de frequências graves e subgraves. Os tiros de metralhadoras são muito fortes e reverberados e o filme é recheado de efeitos hiper-realistas como o som forte resultante do disparo do arco-e-flecha do protagonista.

Na sequência de guerra que marca o auge do filme, a metralhadora de Rambo (personagem interpretado pelo próprio diretor) possui um som bastante ostensivo. Vale lembrar que esta arma, que anteriormente pertencia aos inimigos de Rambo, é a "ferramenta de salvação", utilizada para derrotar o exército inimigo para salvar o oprimido povo da Birmânia. Não obstante, o seu som é mais forte e saliente do que qualquer arma encontrada no filme. Podemos designar esta característica como "efeito bala do herói", já que é comum nos filmes de ação escutarmos os tiros dos heróis mais intensamente que os tiros de seus inimigos. Este efeito serve para salientar metaforicamente o maior poder do herói sobre os seus antagonistas.

Além de ser um atrativo importante, um elemento praticamente obrigatório no filme, o som hiper-realista de Rambo também pode ser considerado como um importante elemento estético ligado à própria construção da personalidade do protagonista. Rambo é um homem endurecido, de hábitos simples e rudes, que resolve os seus problemas através da violência bruta. No filme podemos vê-lo cometendo diversos tipos de atos violentos como arrancar as veias do pescoço de um inimigo com as próprias mãos, ou afirmando que "para salvar a Birmânia é preciso armas e não medicamentos". Desse modo, o filme busca a rudeza como característica importante da construção audiovisual.

Outro fator importante é o maniqueísmo presente no enredo do filme. Desde o prólogo, podemos ver a junta militar birmanesa torturando e executando combatentes rebeldes e pessoas comuns. Não existem dois lados em conflito, apenas um verdadeiro massacre em que a junta, mesmo sem sofrer ameaças, utiliza toda a sua força contra

uma população indefesa. Rambo passará boa do filme tentando não se envolver nos problemas políticos do país, mas quando o envolvimento é inevitável, ele irá conduzir uma operação de resgate em que, auxiliado por alguns mercenários norte-americanos, elimina praticamente toda a junta militar inimiga. Não há nenhuma espécie de equilíbrio em termos éticos, os mercenários norte-americanos, apesar de brutos, são os salvadores enquanto os militares do governo birmanês são indiscutivelmente maus. O "efeito bala do herói" evidenciará a salvação pelas mãos de Rambo, que segurando o instrumento de salvação livrará um povo pacífico de suas aflições.

O Naturalismo em A Hora Mais Escura

No filme A Hora mais Escura, podemos observar uma construção narrativa que se assemelha a um documentário. O princípio básico do filme é mostrar ao expectador da forma mais realista possível como foi a caçada ao terrorista Osama Bin Laden (1957-2011) pela inteligência do exército norte-americano. A estratégia do filme para atrair um público que conhece o final de antemão, pois a morte do terrorista já tinha sido amplamente divulgada antes do lançamento do filme, é evidenciar "como" a morte ocorreu, ou seja, o processo anterior à morte é o foco do enredo.

O som naturalista apresentado, e muito elogiado pela crítica, é uma das ferramentas necessárias para reforçar o tom documental utilizado. Desse modo, o som se mantém coerente com o próprio contorno emocional do filme, que não apresenta grandes apelos emocionais para nenhum dos dois lados envolvidos no conflito internacional. A protagonista Maya (Jessica Chastain), apesar de ser a mentora da caça ao terrorista, sofre apenas riscos calculados e não se envolve nas cenas mais dramáticas de ação, de modo a não empurrar o expectador a se identificar com um dos lados ideológicos do conflito.

Essa neutralidade narrativa também envolve a trilha musical do compositor Alexandre Desplat, que mantém uma linearidade estética e dinâmica, sem grandes momentos emocionais ou grandes variações de intensidade.

No enredo, a ausência de maniqueísmo característica da diretora Kathryn Bigelow é bem evidente. Não há mocinhos ou bandidos, apenas vítimas de uma guerra sem fim. Os próprios norte-americanos torturam os prisioneiros de guerra, inclusive com o aval da protagonista. Neste caso, o "efeito bala do herói" destruiria essa neutralidade e evidenciaria ao público aquilo que ele já sabe, mas teima em tentar esquecer: o fato de que o filme em questão não é um documentário.

A volta do herói solitário

Os finais dos dois filmes supracitados são coincidentes, mas de maneira oposta. O que fica claro é que o mesmo tema é a base central dos dois enredos: a violência combatida com violência. No final de uma intensa batalha, o herói volta para casa, sozinho e vitorioso. Contudo, a atuação e os aspectos audiovisuais ressaltam uma diferença marcante de opinião.

Em Rambo IV essa volta é triunfante, acompanhada por uma trilha musical vibrante, gloriosa. Rambo está em paz consigo mesmo, pois a violência que ele utilizou foi a única arma capaz de vencer um inimigo injusto, erradicando o mau e salvando um povo oprimido.

Em A Hora mais Escura, Maya volta para casa solitariamente a bordo de um avião militar. Contudo, diferente de Rambo, ela se encontra em um momento de grande angústia. A trilha musical enfatiza o momento de tristeza enquanto a protagonista chora no voo de retorno. Neste caso, o final incerto não aprova a violência como forma de combate a uma violência pregressa. Maya não está em paz, e apesar de ter cumprido o seu dever com louvor, percebe que os métodos utilizados pelos agentes norte-americanos fornecem combustível para outros episódios de violência no futuro. O resultado desta bola de neve não pode ser previsto, de modo que o filme termina de maneira triste e enigmática.

O poder informativo do som

A comparação entre dois filmes tão intensamente ligados aos respectivos estilos de som nos ajuda a entender as funções diferentes almejadas pelos estilos de som naturalista e hiper-realista. No primeiro caso existe a busca pela linearidade dinâmica, pelo realismo sonoro e pela moderação no apelo dramático. No segundo, o que se ouve é um som que chama a atenção do expectador para si, utilizando para isso elementos como amplitude sonora, exploração de regiões de frequências extremas e grande margem dinâmica. Podemos ouvir mais claramente a diferença estética dos dois filmes em cenas que envolvem o mesmo elemento como, por exemplo, uma metralhadora. Esta diferença também nos remete a uma antiga e eterna discussão sobre a porcentagem de som que deve ser captada diretamente ou gravada em estúdio nas produções cinematográficas.

O que fica evidenciado a partir deste trabalho, é que o som pode ser mais um elemento informativo sobre a construção do enredo e das personagens. Neste caso, o poder que a trilha musical tem para sugerir estados emocionais com muita eficiências durante a exibição audiovisual também pode estar presente na própria composição dos efeitos sonoros do filme. A rudeza e a brutalidade de Rambo são evidenciadas pelo som ostensivo, que chama a atenção para si em diversos momentos de Rambo IV. Da mesma forma, a melancolia e a introversão de Maya também são características salientadas pelo som menos ostensivo de A Hora mais Escura. De maneira alguma esta proposta deve ser totalmente fechada, pois quando examinamos uma arte dinâmica, devemos levar em conta todos os seus aspectos momentâneos. Desse modo, até mesmo a construção de som que escolhe um lado de maneira tão enfática pode pender para outro lado de acordo com a necessidade do momento. Isso ocorre, por exemplo, nas cenas em que Maya escreve em um painel de vidro o número de dias em que o líder terrorista continua a vagar livremente pela casa encontrada por ela, um dos raríssimos momentos em que o efeito dramático do som extrapola a necessidade de ser realista em A Hora mais Escura. O som da caneta no vidro é intenso, salientando a raiva e a angústia sentida por Maya enquanto a sua missão esbarra na burocracia do comando norte-americano.

Para concluir, a edição e a pós-produção de som podem constituir mais um elemento que contribui na construção estética do filme, auxiliando intensamente o cineasta na aproximação do ambiente estético e emocional que este almeja para a sua obra audiovisual.

Referências

ALTMAN, Rick (org.). *Sound theory* – Sound practice. New York: Routledge, 1992.

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.

SIDER, Larry et al (org). *Soundscape* – The school of sound lectures 1998-2001. London: Wallflower, 2003.

SONNENSCHEIN, 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.

Filmes iranianos e gêneros ocidentais: equívocos e estereótipos [1]

Iranian films and Western genders: misunderstandings and stereotypes

Daniel Marcolino Claudino de Sousa (Doutorando – Universidade de São Paulo)[2]

Ferdinando Martins (Professor Doutor – Universidade de São Paulo)[3]

1 Apresentado na Sessão 1 do ST GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS: HISTÓRIA, TEORIA E ANÁLISE DE FILMES.

2 Doutorando na Faculdade de Educação da USP com a pesquisa "O Cinema na Escola: Aspectos (Des) Educativos". Mestre em Filosofia pela USP, com pesquisa sobre a *Trilogia de* Koker, de Abbas Kiarostami.

3 Professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Doutor e mestre em Sociologia pela USP. Vice-diretor do Teatro da USP. Realiza pesquisa sobre censura e cinema no Irã.

Resumo:

Este trabalho trata de filmes iranianos a partir de gêneros ocidentais por meio da análise de sinopses dos catálogos da *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*. Constata-se o reforço de estereótipos por meio de uma classificação exógena, sobrepondo-se um olhar folclorizante ao outro, diferente e moldável. Essa dificuldade leva a inovações na linguagem cinematográfica serem interpretadas como deficiências ou arroladas em gêneros que não correspondem às obras. Com isso, nega-se aos cineastas iranianos a capacidade de produzir algo autêntico.

Palavras-chave:

Cinema iraniano; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; gêneros cinematográficos.

Abstract:

This work is about Iranian films and western genders as seen through the analysis of the synopsis in the catalogs of São Paulo International Film Festival. It's observed the reinforcement of stereotypes that an western taxonomy impose. This difficulty makes that innovations in the cinematographic language are interpreted as lake of knowledge and are considered as a misunderstanding of western genders. It denies the Iranian filmmakers tha capacity of making something authentic.

Key words:

Iranian cinema, São Paulo International Film Festival, Cinema genders.

Introdução

O presente trabalho surgiu da confluência de duas pesquisas distintas. A primeira, iniciada em 2008, tratou da questão da autoria na chamada *Trilogia de Koker*[4], do diretor iraniano Abbas Kiarostami. A pesquisa, que teve o apoio financeiro da Capes, resultou na dissertação de mestrado de Sousa, defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da FFLCH-USP (Sousa, 2012). A segunda, iniciada por Martins em 2011, tratou da censura ao cinema e ao teatro na República Islâmica do Irã e foi realizada com financiamento da Fapesp. Entre junho e setembro de 2011, os autores realizaram pesquisas de campo em Paris e em Teerã, com auxílio financeiro da Fapesp e da Pró-Reitoria de Pesquisa da USP. Por conta dessas pesquisas e de trabalhos publicados ou apresentados em congressos, fomos convidados para escrever sobre a recepção do cinema iraniano no Brasil, em uma livro a publicado pela Annenberg School of Communications, da Universidade da Pensilvânia, chamado *Iranian Cinema: Circulation, Censorship and Cultural Production*.

Com pouco tempo para realizar uma pesquisa de recepção com o público brasileiro, optamos por fazer um recorte mais singular, por meio da análise das sinopses dos filmes iranianos nos catálogos da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Ainda que se trate de uma amostra limitada e parcial, aponta para o âmbito ideológico e imaginário sobre o Irã e o mundo muçulmano retratados nos filmes.

Ao fazermos essa análise, chamou-nos a atenção o fato de serem constantes as confusões relacionadas aos gêneros dos filmes iranianos. Não se trata de um caso isolado, relacionados a uma ou a poucas edições em um mesmo período. Ao contrário, os equívocos são encontrados em quase todas as edições, mesmo naquelas com uma presença maior de filmes iranianos, na década de 1990. Por conta disso, resolvemos investigar esses equívocos,

4 A "Trilogia de Koker" compreende os filmes *Onde fica a casa do meu amigo?*, *Através das Oliveiras* e *E a vida continua*.

espaço que se revelaram ser não somente resultado do desconhecimento das estéticas cinematográficas oriundas do Irã, mas a expressão de preconceitos e estereótipos.

Cabe lembrar que o Irã tem figurado como inimigo número um na agenda Ocidental, empecilho para o progresso mundial e ameaça à felicidade global. No período pós-Guerra Fria, conforme Ricupero (2009), o Irã foi alçado à condição de "inimigo público número 1", em um contexto de islamização da agenda.

Há raízes que são sociopolíticas na construção dos gêneros cinematográficos. Conforme Lyra, "a noção de gênero, talvez, esteja desgastada pelo tempo e pelo uso. Mas, nem por isso, deixa de ser uma das mais importantes na teoria e na história do cinema". Para essa autora, a análise por gênero difere-se da análise autoral por remeter a elementos que vão além dos estilísticos. No cinema comercial, a tendência é que um autor, mesmo consagrado, trate o gênero como um elemento de poucas limitações. No entanto, "um gênero não é meramente uma coleção de imagens mortas à espera de um decorador para animá-las. Trata-se de uma tradição com vida própria. Os gêneros precedem grandes diretores" (BUSCOMBE *apud* LYRA: 2007, p. 142).

Diferente da análise autoral, a análise fílmica por gênero remete de maneira direta às formações sociais que propiciaram a emergência das formas audiovisuais. Mais ainda, assim como os gêneros discursivos, os gêneros cinematográficos condicionam as expectativas dos espectadores, fazendo com que estes antecipem o desenrolar do roteiro, os movimentos de câmera, a fotografia e os elementos cênicos, –e até mesmo a trilha sonora e aspectos não diegéticos. Um gênero relaciona-se com o momento histórico (o neorrealismo italiano, a pornochanchada da Boca do Lixo na São Paulo do fim da ditadura) e com os circuitos de produção e distribuição.

No nosso caso, ao levarmos em consideração as sinopses dos filmes iranianos nos catálogos da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, o que se verifica não é o que em termos antropológicos seria chamado de "etnocentrismo", pois os autores, parecem incapazes de pensar a existência de cinemas para além do ocidental.

Filmes iranianos na MICSP

A primeira edição da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo ocorreu em 1977 sem a exibição de filmes iranianos. O filme *Em defesa do povo*, de Rafigh Pooya, seria o primeiro do Irã a ser exibido na Mostra, a quinta edição, em 1981, sendo a única produção este ano.. Esse tímido começo não indicaria a forte presença nos anos seguintes, chegando a 28 produções na 28ª edição, em 2004, e um total de 157 produções exibidas em suas 35 primeiras edições (1977-2011).

O cinema é uma das principais formas de acesso do Brasil à cultura iraniana. No entanto, não é raro haver interpretações distorcidas sobre o que se vê nas telas e, pior ainda, essa distorção serve de base para análises carregadas de preconceitos e estereótipos. A recepção dos filmes iranianos, conforme queremos mostrar, criam e reforçam a imagem de um Irã arcaico e claustrofóbico, um povo que sofre com a pobreza e a tirania de seus governantes, uma cultura a ser salva pelo Ocidente.

Não há dúvidas de que São Paulo foi uma das principais cidades do mundo a dar visibilidade ao cinema iraniano, especialmente a partir dos anos 1990, quando foram exibidos filmes como *Close Up*, *E A Vida Continua, Era uma vez cinema* e *O Ciclista.* Tornou-se *cult* ver e discutir filmes iranianos.

Escrever sinopses de filme não é tarefa fácil, pois o autor deve dizer algo sobre o filme sem antecipá-lo. Para o leitor, a sinopse funciona como um *abstract* de um texto acadêmico. De um pequeno texto, o leitor irá decidir se vê ou não o filme. A sinopse deve, portanto, despertar o interesse depois de uma breve leitura. Mas, diferente do *abstract* acadêmico, a sinopse não pode revelar o fim do filme. Em um modo ideal, a sinopse não deve ser literária ou crítica. Impossível de isso ser atingido, revela-se nas entrelinhas de seus subentendidos uma ideologia elitista.

Com essas considerações em mente, escolhemos como objeto de análise as sinopses nos catálogos da Mostra Internacional de Cidade de São Paulo (MICSP) por ser esta a principal via de entrada da produção cinematográfica iraniana no Brasil – produção limitada em relação ao conjunto de obras produzidas no Irã todos os anos e, muitas vezes, já direcionada para o circuito internacional de festivais. Nesse sentido, a redação das sinopses delimita qual Irã será exibido, quais cenários (históricos, econômicos, políticos, culturais) serão destacados. Em larga medida, essa seleção revela vieses ideológicos.

Em 2004, chegou-se a exibir 28 produções iranianas na MICSP. Muitos diretores persas vieram para a mostra. No período pesquisado, no total 157 filmes irananos diferentes foram exibidos.

Frequência de filmes iranianos na Mostra

Edição	Filmes Iranianos
5	1
13	1
14	7
16	2
17	4
18	3
19	15
20	4
21	3
22	8

24	9
25	5
26	8
27	11
28	28
29	4
30	8
31	3
32	5
33	16
34	8
35	5

Fonte: Dados brutos/Catálogos da MICSP

Nos catálogos, as sinopses tendem a enfatizar um Irã rural e terno, no qual o povo martirizado é gentil e inofensivo. Segundo Bahman Farmanara (2006), essa imagem é caudatária do sucesso de Abbas Kiarostami, cujos filmes estabeleceram o padrão do que se entende, no circuito dos festivais, por "filme iraniano". *Onde fica a casa do meu amigo?*, *E a vida continua*, *Através das Oliveiras* e *Gosto de Cereja* foram predominantemente rodados em zonas rurais e com atores não-profissionais, selecionados da população local. Por esse motivo, o cinema iraniano é comumente associado ao neorrealismo italiano. Dessa forma, na esteira de Farmanara, a ideia ocidental de filme iraniano a partir do sucesso de Kiarostami poderia significar que "iraniano" é um gênero em si.

Por outro lado, também é comum encontrar referência à pobreza e à opressão política, como se nada além desses aspectos existisse no Irã contemporâneo. Essa é a tônica, por exemplo, da sinopse de *O Ambulante (The Peddlar, Dastforoosh*, 13ª MICSP, dirigido por Makhmalbaf), descrito como a história de um "casal miserável"; *A Jumenta* (*Madian,* 14ª MICSP, dirigido por Ali Jekan) é "uma produção iraniana recebida como um esforço de criar um cinema com as características culturais do país. A extrema pobreza causada pela chuva incessante obriga uma viúva a dar a um homem de 40 anos sua filha, menor de idade, como esposa. E espera que a 'shirbaha' (doação feita pelo genro à sogra), uma jumenta, permita a ela e seus outros filhos levarem uma vida decente".

Quanto a *Através das Oliveiras*, de Abbas Kiarostami, parece que nada além da pobreza chama a atenção do autor da sinopse. A tensão entre a tradição e o julgamento individual, uma dos temas centrais do filme, é ignorada. A "pobreza" aparece como dramática em si. O Irã é folclorizado, conforme sinopse correspondente:

Um cineasta filma no interior do Irã, numa região marcada pela pobreza e por um terremoto. Paciente, ele conversa com as pessoas e se interessa pelos pequenos dramas de todos. Os atores são recrutados entre os habitantes e o final das filmagens acaba retardado porque dois dos selecionados não conseguem repetir as falas de uma cena banal. O jovem está apaixonado pela atriz e, no fundo, ele erra as falas para retardar a separação dos dois. Nos intervalos, implora que ela se case com ele e, quando o diretor encerra os trabalhos, ele tem os últimos instantes para conquistá-la.

Gêneros ocidentais e filmes iranianos

Vincular o cinema de Kiarostami ao Neorrealismo italiano é uma das muitas tentativas de classificar o cinema iraniano em gêneros ocidentais. *E a vida continua*, por exemplo, é classificado como *road-movie*. *A Jumenta,* de Ali

Jekan, é considerado um "semi-documentário". Na sinopse, afirma-se que se trata de "uma produção iraniana recebida como um esforço de criar um cinema com as características culturais do país". Deixando de lado a falta de sentido da frase "criar um cinema com as características culturais do país", o autor da sinopse desconsidera a longa história do cinema iraniano, cujas primeiras produções são muito anteriores às brasileiras. Se for considerar um cinema que valoriza características locais, cabe lembrar que era essa a diretriz do Novo Cinema Iraniano, que, para muitos, tem como seu filme-fundador *A Vaca*, de 1969, 16 anos antes de *A Jumenta.*

A sonegação de informação e o embaralhamento dos registros real/ficcional, característicos de determinadas produções do cinema iraniano, não são compreendidos e corroboram com a ideia de que há um registro documental. *Close up* é também considerado um "semi-documentário" na sinopse. Na de *Através das Oliveiras,* ignora-se que se trata de um exercício ficcional de metalinguagem.

Não perceber escolhas estéticas e considerá-las como "documentais" toma o ficcional por real. Assim, *O Espelho*, de Jafar Panahi, desvendaria "para o espectador uma parte completamente desconhecida do Irã". Ou seja, o autor da sinopse não compreendeu o espelhamento entre si das várias histórias do filme. O curta *Lição de casa*, de Abbas Kiarostami, é considerado "uma análise do sistema de ensino em seu país", quando se sabe, na verdade, que se trata, antes de tudo, de um filme sobre uma escola, não de uma investigação do ensino iraniano. *Dez* é descrito como "um sensível retrato da feminilidade no Irã", o que nos foi negado pelo próprio Kiarostami em entrevista realizada em Teerã, em julho de 2011, tratando-se, como no caso de *Lição de Casa,* senão de algo específico e não da feminilidade iraniana.

Muitas produções são classificadas como "surrealistas" sem o ser. É o caso de *Tempo de amor*, de Makhmalbaf, e de *O Ambulante*, do mesmo diretor, em cuja sinopse está escrito: "O diretor iraniano Mohsen

Makhmalbaf fez um filme surrealista muito próximo ao neorrealismo italiano". A frase é incoerente, pois surrealismo e neorrealismo italiano são estéticas que em muito se diferenciam.

Ressalte-se ainda a frequente comparação de diretores iranianos com ocidentais. Dessa forma, o diretor Amir Naderi é igualado a John Ford. O filme *Era uma vez no cinema*, de Moshen Makmalbaf, é descrito como "chapliniano".

Vemos, portanto, que aspectos ideológicos predominam na classificação de filmes iranianos a partir de gêneros do cinema ocidental, sobrepujando a singularidade de uma produção estereotipada no Brasil. Com isso, afirma-se o mesmo na apresentação do outro, do estranho, enfim, do que não é narcisismo, como já se afirmou muito acertadamente.

Referências bibliográficas

FARMANARA, Bahman. Entrevista concedida a Sérgio Dávila. Ilustrada. *Folha de São Paulo*, 8 de junho de 2006, p. E4.

LYRA, Bernadete. "A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas". *Conexão - Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul: Centro de Ciências da Comunicação, UFCS, Vol. 6, N. 11 (2007).

MOSTRA Internacional de Cinema de São Paulo. Catálogos (1977-2011). Disponível em www.mostra.org. Acesso em 30.mar.2013.

RICUPERO, Rubens. "A Islamização da Agenda". *Política Externa*. Vol. 18. N.2. Set-- Nov 2009, pp. 11-25.

El 23-F: análise de uma minissérie[1]

El 23-F: analysis of a miniseries

Flavio Pereira (Doutorando em Letras – USP/Unioeste)[2]

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: TELEVISÃO: FORMA AUDIOVISUAL DA FICÇÃO E DO DOCUMENTÁRIO.

[2] Mestre em Letras pela UNESP/Assis. Doutorando em Literatura Espanhola pela FFLCH/USP. Professor de cultura e literaturas hispânicas na licenciatura em Letras da Unioeste, campus de Foz do Iguaçu.

Resumo:

Em 23 de fevereiro de 1981 ocorreu a tentativa de golpe militar que marcou o fim da transição do franquismo para a democracia na Espanha. 30 anos depois, o evento e seus antecedentes são recriados em narrativas literárias e audiovisuais. Este trabalho propõe a análise de "23-F: El Día Más Difícil del Rey", exibido em dois capítulos pela RTVE em 2009. Para isso, coteja-o com outras produções contemporâneas para verificar como respondem ao desejo de memória da sociedade espanhola contemporânea.

Palavras-Chave:

El 23-F: El Día Más Difícil del Rey, memória histórica, franquismo, transição, ficção, história e memória.

Abstract:

On February 23, 1981 the attempted military coup that marked the end of the transition from Francoism to democracy in Spain occurred. 30 years later, the event and its history are recreated in literary and audiovisual narratives. This paper proposes the analysis of "23-F: El Día Más Difícil del Rey", aired in two chapters by RTVE in 2009. For this, collates it with other contemporary productions to verify how they respond to the desire of memory in contemporary Spanish society.

Keywords:

El 23-F: El Día Más Difícil del Rey; historical memory, francoism, transition, history of Spain.

A minissérie em dois capítulos *23-F: El día más difícil del Rey* foi uma coprodução de Televisión Española e Televisió de Catalunya, emitida em 2009 no canal público nacional de TV da Espanha e lançada em DVD no mesmo ano. Focaliza o dia 23 de fevereiro de 1981, construindo um relato sustentado pelo suspense provocado pelo rumo incerto dos acontecimientos que se desenrolaram a partir da tentativa de golpe militar liderada pelo tenente-coronel Antonio Ironicamente, mas também de forma sintomática, Tejero formava parte da Guarda Civil, que atua como corpo de segurança do Estado. A tentativa de golpe doravante conhecida como "el 23-F" ou "El Tejerazo" explicita o descontentamento dos militares nostálgicos do regime franquista. A minissérie foi produzida e exibida quando o movimento republicano na Espanha ganha maior visibilidade e a família real passa a ser objeto de maiores e mais constantes ataques. Assim, tendemos a imaginar que a exibição por parte do maior canal de televisão público da Espanha desta minissérie, além de contribuir para preencher um vazio de memória relacionado ao passado mais recente, funciona como um discurso legitimador da monarquia num momento de crise. Como coloca a informação disponível na caixa dos DVDs,

> O dia 23 de fevereiro de 1981 se apresentava como mais um dia para o rei Juan Carlos I, mas ia colocá-lo frente a frente com o que sem dúvida foi o momento mais difícil do seu recente reinado. Às 18:23 o tenente coronel Tejero irrompe no Congresso e sequestra os deputados e o Governo em plena sessão. No Palácio, como no resto da Espanha, os primeiros momentos são de confusão. Logo se torna evidente que se trata de um golpe de estado e os golpistas dizem atuar em nome do Rei.
>
> Durante as horas seguintes o Rei deve demonstrar toda a sua habilidade para mostrar aos militares indecisos que ele não respalda o golpe. Don Juan Carlos, junto ao secretário da Casa Real Sabino Fernández Campo, enfrenta um complô e a dor de ser traído por Alfonso Armada, seu grande amigo dos últimos 25 anos e verdadeiro cérebro por trás do golpe.[3]

Percebe-se então claramente a filiação histórica desta narrativa que, embora seja explícitamente baseada em

[3] Tradução nossa do original em castelhano.

eventos verídicos e em depoimentos dos participantes e testemunhas oculares dos acontecimentos, têm um caráter ficcional claro baseado numa recriação verossímil mas desapegada do compromisso com a fidelidade factual dos diálogos mantidos pelos principais participantes e suas atuações no contexto daquelas vinte e quatro horas decisivas para os rumos da Espanha. A minissérie se vale de uma poética clara de suspense para conduzir os espectadores no trânsito dos acontecimentos recriados e desta forma imprime-lhe um sentido teleológico que não faz parte do aluvião de eventos que compõem a história factual. Trata-se de que nós, habitantes do presente, possamos voltar ao passado, reviver esta trama e atribuir sentidos e lógicas àqueles eventos e tirar deles conclusões e ensinamentos. Nota-se a mão dos diversos narradores numa orquestração perfectamente tramada para, junto com a muito eficiente atuação dos atores, construir um relato perfeitamente amarrado e transparente em sua mise-en-scène, em que cada elemento da narrativa funciona adequadamente para não perturbar a apropriação por parte do espectador. Não há vazios a ser preenchidos nem questionamentos são fomentados. Para tanto, os dois episódios que compõem a narrativa se concentram em determinados espaços, representantes dos diversos focos de atuação: o Palácio de La Zarzuela, sede da monarquia, de onde o rei age para conter a intentona golpista; o Congresso dos Deputados, ocupado pelos golpistas que mantêm ali detidos os 350 congressistas, o Primeiro Ministro Adolfo Suárez e o vice-presidente, general Manuel Gutiérrez Mellado; a sede de RTVE, de onde se acompanhava a gravação da sessão do congresso que seria transmitida pela TV e que foi também ocupada pelos golpistas, que cortaram a transmissão informativa; a sede da Divisão Encouraçada Brunete, próxima à capital Madri e por fim, a sede da III Capitania Militar, em Valencia, de onde o Tenente General Jaime Milans del Bosch comanda outra frente golpista, imitando a atuação do general Mola durante o golpe military de 1936.

Como complementar a esta teatralização dos eventos históricos daquelas vinte e quatro horas, o pack da minissérie traz um segundo disco intitulado "23-F: Recorrido Histórico", que traz materiais audiovisuais produzidos pela própria emissora, de caráter jornalístico, a respeito da tentativa de golpe. Conferem, assim, lastro documental à minissérie.

Seja como for, é interessante observar como o roteiro da minissérie é eficientemente caracterizado como um produto televisivo, que pode agradar a todos os públicos. Há uma variedade de pontos de vista que, se por um lado é coerente com a própria organização dos eventos recriados, que envolvem personagens cujas atuações colidem e conduzem o relato adiante, por outro há uma preocupação em inserir a trama excepcional dos eventos do 23-F no contexto mais amplo da rotina do monarca. Por isso, a minissérie se inicia com imagens do pessoal encarregado de preparar as refeições reais, na cozinha do palácio. É manhã, a família real toma café e tudo parece transcorrer como em qualquer família, exceção feita às particularidades tocantes à rotina de uma família real: a rainha Sofia está tendo dificuldades em lidar com a entrada na adolescência de uma das filhas e a dificuldade reside justamente na condição monárquica da jovem, que não pode se portar como qualquer jovem de sua idade. O príncipe Felipe está incumbido de fazer uma redação escolar cujo tema é o que deseja ser quando crescer. Obviamente, a proposta fica deslocada no contexto de uma família real, já que ele está destinado a ocupar o trono no lugar do pai. Felipe lamenta a falta de liberdade e o pai tenta convencê-lo a observar a rotina do rei para escrever sobre as ocupações do monarca. Desta forma, o enquadramento da narrativa da excepcionalidade em tensão com a rotina e as expectativas de uma criança permite que a minissérie seja também acompanhada pelo público infantil. O fato de que a minissérie se inicie por meio da encenação de uma cena tipicamente familiar, como pode ser tomar um café da manhã, permite a que o público assuma naturalmente este enquadramento da história como algo que se insere no cotidiano e não necessariamente como uma trama que, ainda que importante por seu significado para os rumos do país, poderia soar como algo distante e frio, semelhante a como é narrada em livros de história. O enfoque ficcional impresso à trama que tem fundo histórico se vale de determinados recursos narrativos, a exemplo do suspense, a tensão e o posterior relaxamento correspondentes que também atuam como ganchos para prender a atenção do espectador, aproximando assim a história do público ao mesmo tempo em que se vale de procedimientos das ficções de massa. Seja como for, não se deve interpretar negativamente esta configuração narrativa, visto que parece bastante apropriada para os fins a que se destina. Trata-se de uma forma muito didáctica de popularizar a história. Contudo, para que assim seja é

necessário que a narrativa se restrinja ao intervalo temporal que a minissérie abarca e não se espraie nos antecedentes do golpe nem nos desdobramentos posteriores, relacionados à sanção dos participantes e o destino final de cada um deles, para evitar polêmicas "desnecessárias". Para tanto, os interessados têm os documentários jornalísticos "23-F: Radiografía del golpe" e "23-F: Regreso a los cuarteles", extras que trazem maiores informações sobre o que se passou com os protagonistas do golpe após o 23-F, inclusive entrevistas com alguns deles. De qualquer forma, a minissérie conclui com o discurso televisionado do rei Juan Carlos dirigido a todos os espanhóis no qual ele os tranquiliza sobre a manutenção da orden tanto por parte da família real (os golpistas falsamente difundiram que o rei os apoiava) como por parte do Estado maior do exército. Na última imagem se vê o rei guardando numa gaveta o texto do discurso, ao mesmo tempo em que fuma um cigarro.

Este leitmotiv do cigarro é um elemento interessante a observar, já que atravessa algumas secuencias e pode-se perceber nele um índice metonímico da evolução e do papel de alguns dos personagens. Exemplo disso é o próprio rei. Quando começa a minissérie, ele se reúne com o Secretário Geral Sabino Fernández Campo no início do dia para tratar da agenda e pega um cigarro, mas acaba deixando-o de lado. Com o desenrolar do golpe, o rei fumará não apenas um cigarro ao longo daquele dia. Ao mesmo tempo, alguns militares também aparecem cultivando o tabaquismo, a exemplo do golpista e amigo pessoal do rei general Alfonso Armada. No en tanto, há uma sequência na qual este personagem é obrigado a permanecer ao lado de outro militar, atendendo a uma ordem do rei. Tenta acender um cigarro, mas o isqueiro não funciona. Outro militar tem sucesso neste ato. Assim, tendemos a interpretar o gesto falido como um signo metonímico da frustração vivida pelo general Armada, pois ele ambicionava tornar-se presidente com o sucesso do golpe, mas teve sua atuação bloqueada pelo rei Juan Carlos, que aparece pela última vez na minissérie justamente fumando tranquilamente um cigarro e guardando a cigarreira de prata que a rainha Sofia lhe dera naquele mesmo dia, herdada do pai que recentemente falecera.

Podemos comparar a minissérie *23-F: el día más difícil del rey* com outros relatos que também se ocupam dos fatos que caracterizaram aquele momento histórico, a exemplo do ensaio *Anatomía de un instante* (2009), de

Javier Cercas. Cercas tornara-se internacionalmente célebre por causa do romance *Soldados de Salamina* (2001), escrito também vinculado à história recente na Espanha, neste caso um obscuro episódio de fuzilamento frustrado de um escritor falangista. No livro mais recente, Cercas parte de uma imagem para mergulhar naquele mesmo instante, mas faz um movimento rumo aos seus antecedentes para interpretar os gestos excepcionais de alguns dos personagens que aparecem na imagen congelada. Neste sentido, cabe explicar que as sessões do Congresso dos Deputados da Espanha são gravadas pela Televisión Española e transmitidas ao vivo, da mesma forma que a Radio Nacional de España também as transmite. Assim, conservam-se trinta minutos de gravação audiovisual da invasão do congresso por parte dos golpistas. Cercas indaga sobre o fato de que tanto Adolfo Suárez como o vice-presidente Gutiérrez Mellado e Santiago Carrillo, presidente do recém-legalizado Partido Comunista não tenham se escondido atrás de seus respectivos assentos, recusando-se a seguir o ejemplo dos demais deputados e funcionários do congresso. Cercas então elabora uma verdadeira arqueologia do golpe no primero capítulo intitulado "La placenta del golpe", para dar conta de como algumas figuras, a exemplo de Adolfo Suárez, com sua atuação colaboraram para que o golpe viesse a ocorrer ou, pelo contrário, prevendo-o, agiram para tentar em vão contê-lo. Desta forma, este livro único em seu gênero funciona como um complemento à minissérie, pois valendo-se de uma poética análoga, a de partir de elementos textuais prévios, propõe-se a explicar aquele momento histórico. Cercas, no entanto, avança porque assimila-o ao processo histórico em andamento desde os estertores do franquismo e propõe uma visão ao mesmo tempo mais profunda e mais panorâmica das motivações que, no choque das ambições individuais e coletivas que movem a história, conduziram ao 23-F. A minissérie, ao mesmo tempo em que é competente no que se propõe, esgota-se em sua própria contenção. Seja como for, ela se aparenta com o livro de Cercas porque também ressalta o papel da imagem como signo sobre o qual podemos indagar e (re)descubrir a história. Neste caso, temos um dos focos de atuação tanto de golpistas como de uma possível reação ao golpe que é a sede de RTVE. Preocupado com a preservação do documento histórico que contém os trinta minutos gravados da invasão ao congresso, o diretor da emissora decide esconder a fita no estofado de sua cadeira. Mais tarde, desloca um equipamento móvel ao Palácio de

La Zarzuela para que o rei possa gravar seu discurso. O espectador percebe então o papel preponderamente dos meios de comunicação de massa, que pode superar o entretenimento e a espetacularidade que comumente o caracterizam e rebaixam.

Referências

CERCAS, Javier. *Anatomía de un instante.* Barcelona: Mondadori, 2009.

CERCAS, Javier. *Anatomía de un instante*. Trad. Ari Roitman e Maria Luiza Brum. Rio de Janeiro: Globo, 2012.

COLMEIRO, José F. *Memoria histórica e identidad cultural.* De la postguerra a la postmodernidad, Barcelona: Anthropos, 2005.

23-F. El día más difícil del Rey. Alea Docs & Films. S.L./Televisión Española S.A./Televisió de Catalunya, S.A., 2009.

JULIÀ, Santos et al. *La España del siglo XX.* Ed. Actualizada. Madrid: Marcial Pons, 2007.

JULIÁ, Santos (coord.) *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus, 2006. RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: FCE, 2005.

SUPER8 CIRCUITOS: o pequeno cinema entre espaços, debates e polêmicas[1]

SUPER8 CIRCUITS: the small cinema between spaces, debate and controversy

Flavio Rogerio Rocha[2] (mestrando – UFSCAR)

[1] Texto apresentado na mesa Cinema, Televisão e História.

[2] Fez História pela UFPR (2001), pós-graduação em Comunicação e Semiótica pela PUC Paraná (2005) e atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (UFSCAR). **flaviorrocha1979@gmail.com**

Resumo

Este artigo tem como objetivo discorrer sobre os diversos espaços que abrigaram, ou que se desenvolveram em torno da produção de filmes Super8 no Brasil, na década de 1970. Principalmente os festivais que abrigaram ou que surgiram exclusivamente dedicados a bitola. O cenário em torno dessa produção fílmica gerou uma movimentação cultural considerável, criando circuitos, debates e polêmicas próprias, em um momento delicado do ponto de vista político, pelo qual, naquela época, nosso país passava.

Palavras-chave:

Super8, cinema, festivais de cinema, circuitos alternativos.

Abstract

This article aims to discuss the various spaces that housed, or that have developed around the production of Super8 films in Brazil, in the 1970s. Mostly festivals that harbored or that arose exclusively dedicated to gauge. The scenery around this film production generated a considerable cultural movement, creating circuits, debates and polemics themselves in a delicate moment of the political point of view, by which, at that time, our country was.

Keywords:

Super8, cinema, film festivals, artenative circuits.

Introdução

A questão central que move este artigo é o movimento cultural em torno do profícuo e diversificado escopo de espaços que se envolveram com a produção e a exibição de filmes Super8 durante a década de 1970 no Brasil. Movimentação cultural que gerou muita discussão, polêmicas, despertou paixões, e por este motivo passou pelo crivo da censura do governo ditatorial àquela época.

Pretendemos nos ater, principalmente, às iniciativas que tiveram grande repercussão para este tipo de produção cultural em nosso país. Como as *Jornadas da Bahia de Curta-metragem*, da cidade de Salvador[3], que iniciou em 1972 e continua ativa até os dias atuais, e abrigou o filme Super8 juntamente com outras bitolas, como o 16 e 35 mm. Assim como, também, os festivais dedicados somente a exibição da produção superoitista, como no caso das edições da *Mostra Nacional do Filme Super8*, realizado na antiga Escola Técnica Federal do Paraná[4] (1975-1979), em Curitiba, e do *Super Festival Nacional do Filme Super8* realizados pelo GRIFE[5], na cidade de São Paulo, entre os anos de 1973 e 1983. Também, fazem parte desta movimentação em torno da bitola, iniciativas isoladas de mostras e circuito alternativos ligados a cineclubes, galerias de arte e outros formatos de produção e exibição de filmes.

Todavia, retomando ao específico do Super8, do ponto de vista técnico era o antigo formato 8mm, que reduzindo o tamanho das perfurações na película, aumentava o espaço para o quadro de imagem em 50%. Ele rapidamente caiu no gosto de uma série de pessoas interessadas em trabalhar com cinema, mas que até aquele momento não haviam tido a oportunidade de fazê-lo, por causa de seus altos custos. (SUPEROITO, 1975)

[3] A Jornada surgiu em 1972 como Jornada Baiana de Curtas-Metragem, em 1973 passou a ser Jornada Nordestina de Curtas-Metragem e em 1974 tornou-se Jornada Brasileira de Curtas-Metragem, durando até os dias atuais, tendo sido interrompida somente por dois anos no período do governo Fernando Collor de Mello na presidência do país (1990-1992).

[4] Atual Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR.

[5] Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais.

Amadores, aspirantes a cineastas, artistas plásticos, músicos, poetas, entre outros, lançaram mãos desta nova ferramenta para expressar seus pensamentos e seus posicionamentos políticos, através das imagens em movimento produzidas por uma câmera Super8. Desta forma, os superoitistas aglutinaram-se em torno de circuitos que exibissem seus filmes, criando redes alternativas ou se utilizando de espaços já estabelecidos em festivais e mostras consagradas ao grande cinema por todo o país.

Concomitantemente a toda essa agitação cultural, ao redor desse novo meio cinematográfico, vivia-se um momento delicado sob o ponto de vista das liberdades individuais e das manifestações políticas, pois o país estava sob o julgo de um governo ditatorial que perseguia, torturava e até matava seus opositores. Após o ato institucional número 5 (AI5), em finais de 1968, esse cerceamento vai se intensificar, forçando muitos artistas, pensadores, ativistas e políticos a se exilarem no exterior.

Esse recrudescimento da ditadura militar vai, também, influenciar a forma e as discussões que circulavam em torno da produção superoitista e em seus circuitos de exibição. Como nos diz Rubéns Machado, em seu catálogo sobre a Mostra Marginália 70:

> Em pleno regime autoritário, o isolamento exacerbado das gestações criativas na verdade prepara o confronto súbito de mentalidades. Um olhar mais atento perceberá, para além do impacto comportamental, uma riqueza de proposições estéticas que nos permitiriam cogitar de atitudes e conceitos perfeitamente aplicáveis neste conjunto de filmes oriundos de diferentes esferas. (MACHADO, 2001, PG 8)

Por conta de toda essa polifonia de propostas a polêmica era algo muito comum nesses circuitos. Fatores como os sempre criticados e questionados critérios dos júris formandos nem sempre por pessoas habilitadas, segundo alguns realizadores, faziam os ânimos se acirrarem entre os diversos grupos de cineastas, organizadores e platéia. Além disso as disputas internas entre superoitistas experimentais e os que queriam tornar-se profissionais apareciam entre um dos pontos principais do antagonismo entre os realizadores.

Circuitos: festivais de Super8 e afins

Para os superoitistas um dos primeiros festivais de maior relevância foi a *Joranda da Bahia*, que surgiu em 1972 e dura até os dias atuais. Foi o mais polêmico e agitado festival no qual os realizadores de filmes Super8 puderam participar, sendo também um dos mais tradicionais eventos da área cinematográfica no país. Além disso, foi um dos poucos certames competitivos que conseguiu manter uma linha de atuação bem definida desde seu início até a atualidade.

A Jornada Baiana de Curta-metragem (1972), que depois tornou-se Jornada Nordestina de Curta-metragem de Salvador (1973-1974), e posteriormente Jornada Brasileira de Curta-metragem de Salvador (1974), ou simplesmente as Jornadas da Bahia tiveram grande importância para o debate a respeito do cinema Super8 em nosso país. Em 1973, na sua segunda edição, já em nível regional, abriu-se considerável espaço para a bitola. (CRUZ, 2005, PG 10)

Outro fator que nos chama atenção em relação a essa primeira edição da Jornada é a criação da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), que tornou-se importante órgão da classe cinematográfica e que irá reestruturar a ação do movimento cineclubista. O Cineclubismo, que encontrava-se desde do ano de 1968 sem encontros nacionais, por conta do recrudecimento do regime militar, vai retomá-los em 1974 na cidade de Curitiba.

Todavia, a partir da terceira edição do festival (1974), quando passa a ser chamado de Jornada Brasileira de Curta-metrgem de Salvador, o certame começa a demonstrar um posicionamento ambíguo em relação produção superoitista. No regulamento, de tal edição do festival, não havia um tema específico: "(...) apenas a intenção de selecionar, favorecer e divulgar os melhores filmes de curta-metragem da nova produção, dentro de uma visão temática do homem no meio ambiente." (TAVARES, 1978, PG 22). Também, não havia uma seleção prévia, sendo que todos os filmes que demonstrassem um nível técnico pré-estabelecido, poderiam participar. No entanto, a premiação dada aos filmes Super8 era de menor valor. O que, de certa forma, contrariava o documento elaborado pela própria

ABD, durante evento oficial ligado ao festival (Simpósio Nacional da ABD)[6], que dizia que seus participantes deveriam "compreender o filme brasileiro" e "contribuir" para romper certas atitudes contemplativas e abrir novos caminhos. (IBID., PG 30)

Apesar da falta de préstimo dado a esta produção, os filmes Super8 eram sempre os que causavam mais comoção, geravam mais polêmica e discussões acalorados sobre variadas temáticas da sociedade brasileira. Ou seja, esses filmes realmente propunham algo novo ao mesmo tempo que eram subestimados por boa parte dos cineastas com *status* de profissionais. Inclusive, na Jornada de 1975, optou-se pelo não pagamento aos filmes Super8. A prática do pagamento de filmes da bitola retorna no ano seguinte, mas ainda com valores mais baixos em relação as *fitas* em 16mm e 35mm, após a reivindicação de muitos realizadores.

No Paraná, os certames competitivos realizados pelo antiga Escola Técnica Federal[7], compõe uma trajetória irregular, tendo cinco edições. Começando em 1975 e terminado em 1979, caracterizou-se como um dos festivais mais importantes dedicados a bitola em nível nacional. O que parece ter um peso importante para esse término foi a orientação dos festivais tentando sempre colocar em pauta a produção de filmes didáticos.

Inclusive, a Escola Técnica Federal do Paraná tinha seu próprio núcleo de realização de filmes didáticos. O *CINEDUC* fazia filmes atendendo a demanda e a produção de conhecimento da instituição, e serviu de referência nacional nesta área. Todavia, desde seu o início, o conjunto dos filmes apresentados tinha uma predileção pelo experimentalismo ou a ficção. Desta maneira, após o primeiro festival (1975) a coordenação das mostras considerou que os objetivos propostos no projeto não estavam sendo cumpridos. Por este motivo, a segunda mostra competitiva (1976), mudou de caráter, denominado-se como *1º Mostra Nacional do Filme Documentário*, tendo seu regulamento alterado, sendo ampliando, também, para filmes em 16mm e 35mm. Essa mudança não conseguiu o resultado

[6] O simpósio foi divido em três grupos de trabalho: A ABD e a Problemática do Curta-Metragem, coordenado por José Carlos Avellar, Aloysio Raulino e Lucila Avelar; Métodos de Ducumentação Cinematográfica, coordenado por Guido Araújo e Paulo Emílio Salles Gomes; e Mercado de TV para o Curta-Metragem, coordenado por Rudá de Andrade e Fernando Monteiro.
[7] Atual Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR.

desejado, devido muito por sua escassa divulgação. Assim, no ano seguinte ocorreu a retomado do projeto inicial, dedicando-se somente ao Super8, em todas as suas categorias. Em 1977 o festival foi chamado de *III Mostra Nacional do Filme Super8*. Desde então, os festivais tiveram um caráter mais aberto, todavia mantinham a proposta de "como objetivo principal incentivar cineastas amadores e profissionais à produção de filmes educativos que sejam realmente aproveitados no ensino dos 1º, 2º, e 3º graus." (Programa Oficial da *V Mostra Nacional do Filme Super8*, 1979.)

Em São Paulo o GRIFE, Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais, também, foi um grande incentivador da produção na bitola, e durante a década de 1970 foi um grande pólo aglutinador do superoitismo no país. O grupo tinha quatro frentes de atuação junto ao Super8: produção comercial (filmes didáticos, institucionais e publicitários), formação de novos realizadores (oficinas de formação para cineastas amadores na bitola Super8), festivais dedicados exclusivamente à bitola (organização e promoção de onze edições do *Super Festival Nacional do Filme Super8*, de 1973 á 1983) e divulgação através de programa de TV (veiculação durante 6 anos do programa *Ação Super8* na TV Cultura de São Paulo, de 1975 a 1980).

A principal bandeira do grupo sempre esteve ligado a questão da profissionalização da bitola Super8 através de diversas iniciativas. A principal delas, com certeza, foi a realização por onze anos ininterruptos do *Super Festival Nacional do Filme Super8*, que foi palco do desenvolvimento de toda uma geração de aficcionados por cinema que conseguiu concretizar sua vontade criadora através da bitola em 8 mm.

Os Festivais do Grife, como ficaram conhecidos, aglutinaram de forma mais ampla as diversas correntes de produtores de filmes Super8 de todo o país. Vinham realizadores das mais diversas unidades da federação para participar, ver filmes, mostrar seus trabalhos, competir, trocar ideias, articular novas produções e para discutir cinema e o Super8 em todos os seus aspectos. Por conta disso e de inúmeros outros fatores as polemicas marcaram a trajetória desse certame. Como, por exemplo, em sua terceira edição, em 1975, quando a principal discussão entre

público, realizadores e júri era de que, em relação as outras duas edições anteriores do festival, o nível técnico dos filmes havia aumentado consideravelmente, mas em contrapartida as fitas haviam se esvaziado de conteúdo.

Sobre essa questão, em artigo escrito na revista Novidades Fotoptica[8], Henrique de Macedo Netto, fazendo um balanço dos resultados dessa edição do festival em relação as anteriores e fazendo alusão a opinião de Abrão Berman, presidente do GRIFE e organizador do festival, nos diz que:

> (...) ao término dos quatro dias de longas sessões (...) a concordância era ainda maior: a melhora foi no nível técnico e se o Super-8 pretende mesmo se afirmar é preciso agora crescer no conteúdo.
>
> - O que parece é que o realizadores têm um instrumento na mão mas não tem o que dizer. No ano que vem precisamos corrigir isso.
>
> Essa, para Abrão Berman (Diretor do Festival e do GRIFE), é o maior defeito dos filmes Super-8 e, como reflexo, do próprio Festival. (NETTO, 1975, PG 10)

Abrão Berman, além de fundador, presidente do GRIFE, organizador dos festivais do grupo, teve papel importantíssimo na articulação dos superoitistas dentro do país. Na sétima edição do Super Festival, em 1979, Abrão Berman fez um balanço geral da trajetória do *Super Festival* e nos diz que:

> A tarefa de dirigir um festival de cinema é o que se poderia chamar de uma barra. Impossível deixar de sentir na pele seus aspectos positivos e negativos que mexem com a cuca, os nervos e o coração da gente. Desde o I Super Festival, em 1973, sempre enfrentei todo tipo de problemas.
>
> Uma vez por causa dos discutíveis resultados de premiação do júri, outra vez por falhas técnicas de projeção que prejudicavam os filmes, ou, ainda, pelos ataques de realizadores descontentes. (...)
>
> O Festival hoje já se tornou uma instituição, um acontecimento obrigatório independente da vontade de quem o organiza. (...) E seu objetivo principal vem sendo cumprido: o de estimular a produção cinematográfica independente e o de provar que, nós brasileiros, podemos ter um cineasta com bastante talento escondido dentro de nós mesmos, pronto para dizer um monte de coisas através do cinema. Com isso, mesmo que muitos ainda não queiram reconhecer, através

[8] Novidades Fotoptica era a revista mensal da loja Fotoptica, a principal patrocinadora dos festivais do GRIFE, que vendia equipamentos fotográficos e de Super8 em geral.

> do Super 8, um caminho distinto vem sendo construído dentro do cinema brasileiro. (BERMAN, 1979, PG 17)

Como podemos observar em sua fala, reconhecemos o interesse e o empenho que esse superoitista e seu grupo dedicavam a promoção da bitola em questão. Além da organização dos festivais Abrão Berman circulou por diversos estados da federação, ministrando cursos, discutindo, levando produções diferentes, participando de polêmicas, etc.

A ligação que o Super8 tinha junto a produção artística no país, também, era uma faceta bastante importante dentro desse contexto. O próprio GRIFE ajudou na realização de um dos eventos mais importantes nesse sentido. Em 1973 aconteceu a *EXPO-PROJEÇÃO 73: som, áudio-visual, Super8, 16mm*, na cidade de São Paulo. Este foi um evento que reuniu diversos artistas plásticos em torno de propostas novas para o campo das artes e do audiovisual. (AMARAL, 1973)

Além dos festivais e circuitos alternativos enfocados, diversas outras mostras competitivas ou não também fizeram parte desta circulação dos filmes Super8. Dentre eles podemos citar o Festival Nacional de Curta-metragem do Rio de Janeiro (RJ), o Festival Nacional Filme Super8 em Campinas (SP), o já referido Festival de Gramado (RS), o concurso de Super8 no II Festival de Férias de Petrolina (1976, PE), o Festival Nacional de Cinema Amador de Sergipe (SE), o Festival de Super8 de Fortaleza (CE), o Encontro de Filmes Super8 do Recife (PE), o Festival de Super8 do Recife promovido pelo Grupo de Cinema Super8 de Pernambuco (PE), o Festival Super-8 (1977-PR) e Mostra do Filme Superoito da Região Sul – Abertura 8 (1980, PR), entre tantas outras iniciativas.

Desta forma, após esse breve panorama a respeito da produção superoitista em suas mais diversas facetas, podemos concluir que o campo onde o Super8 transitou, ajudou e foi ajudado por ele a se configurar em circuitos onde havia uma grande movimentação de ideias e de propostas novas. A censura, as polêmicas, as atitudes a favor e contra a bitola, acabaram por ajudar na consolidação de um terreno e da constituição de uma identidade próprios ao

Super8. Um campo de estudos vasto, que ainda não foi explorado e desvendado pelos pesquisadores da área do cinema e do audiovisual em nosso país.

Referências bibliográficas:

ALENCAR, Miriam. *O Cinema em Festivais e os Caminhos do Curta-Metragem no Brasil*. Embrafilme / Ed. ArteNova, Rio de Janeiro, 1978.

AMARAL, Aracy. Algumas Idéias em torno da Expo-Projeção 73. *Expo-Projeção 73: som, áudio-visual, super 8, 16 mm*. Centro de Artes Novo Mundo, São Paulo, 1973.

BERMAN, Abrão. Dirigir um Festival é uma Barra. In: Rev. *Novidades Fotoptica* n. 92. Ed. Morumbi, São Paulo, 1979, PG 17.

BOTTMAN, Denise. Super-8 Paranaense: Elementos para uma História. In.: *História: Questões e Debates* – Revista da Associação Paranaense de História – APAH, Curitiba, ano 3, n. 4, p. 27-53 , jun. 1982.

CRUZ, Marcos Pierry Pereira da. *O Super-8 na Bahia: História e Análise*. 2005. 100 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2005.

MACHADO, Rubens. *Marginália 70*: O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro. Itaú Cultural, São Paulo, 2001.

NETTO, Henrique de Macedo. Alegria de Uns Tristeza de Muitos. In: Rev. *Novidades Fotoptica* n. 70. Ed. Morumbi, São Paulo, 1975, PG 10 - 11

Programa Oficial da V Mostra Nacional do Filme Super 8. CEFET, Curitiba, 1979.

REMIER. *Ivan Cardoso*: O Mestre do Terrir. Impressa Oficial, São Paulo, 2008. (Coleção Aplauso).

SANTO, Michel do Espírito. XI Festival de Brasília. In: *Revista Filme Cultura* n. 31. Embrafilme, Rio de Janeiro, 1978, PG 15 – 23.

SUPEROITO: mais forte e mais vivo. Rev. *Panorama*. Curitiba – PR. n 225, p. 21-23, abr. 1975.

TAVARES, Bráulio. *O Curta-Metragem Brasileiro e as Jornadas de Salvador*. Edição da Jornada, Salvador, 1978.

Ensaísmo e Autobiografia nos Documentários de Ross McElwee[1]

Essayism and Autobiography in Ross McElwee's Documentaries

Gabriel Tonelo[2] (Doutorando IA / UNICAMP)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: "Subjetividade, Ensaio, Apropriação, Encenação: tendências do documentário".

[2] Gabriel Tonelo é documentarista e pesquisador. Desenvolve pesquisa de Doutorado, financiada pela FAPESP, no programa de Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Resumo

Tratamos aqui de uma introdução à obra do cineasta estadunidense Ross McElwee. Nascido em 1947, McElwee é atualmente um dos maiores representantes do documentário autobiográfico dos Estados Unidos, tendo lançado sete longas-metragens em que seu universo pessoal como indivíduo tem papel temático fundamental. Destaca-se aqui o processo autobiográfico contínuo desenvolvido na carreira do cineasta e uma possível argumentação ensaística como os pontos altos de sua autoria como documentarista.

Palavras-Chave:

Documentário Autobiográfico, Filme-Ensaio, Ross McElwee, Cinema Documentário, Subjetividade.

Abstract

This article deals with an introduction to American documentarian Ross McElwee's work. McElwee is known as a major representative of the American autobiographical documentary, having already made seven documentaries in which his personal environment as an individual has a fundamental importance to his plots. A continual autobiographical process built in his career and an essayistic argumentation are seen here as two of the most important characteristics of his authorship as a documentarian.

Keywords

Autobiographical Documentary, Essay Film, Ross McElwee, Documentary Film, Subjectivity.

Texto

Ross McElwee, nascido em 1947 na Carolina do Norte, é um dos maiores representantes do documentário autobiográfico norte-americano. Iniciou sua trajetória cinematográfica no final da década de 1970 e continua em atividade, sendo que seu filme mais recente, *Photographic Memory*, foi lançado em 2011. Para além das atividades como documentarista, McElwee leciona prática cinematográfica na Universidade de Harvard desde a década de 1980.

Apesar de Ross McElwee ter nascido no Sul dos Estados Unidos – um dado importante pois a maioria dos seus documentários lidará tematicamente com a representação do Sul dos EUA – é no Norte que o diretor terá o primeiro contato com a realização cinematográfica. McElwee instala-se nos arredores de Boston ainda jovem, inicialmente para realizar um curso de graduação em Escrita Criativa na Brown University e, posteriormente, será aluno de um curso recém criado de prática cinematográfica no MIT (Massachusetts Institute of Technology), no final da década de 1970.

É importante notar que, já nesse momento, a macrorregião de Boston era conhecida por ter certa relevância na história do Cinema Documentário norte-americano, efervescência esta que atraiu Ross McElwee para a localidade. Tanto Albert e David Maysles como Frederick Wiseman, notáveis representantes do Cinema Direto estadunidense, nasceram em Boston e, mais que isso, as universidades ao redor da região também iniciavam a ter certo vínculo com a produção cinematográfica documentária do país. A Universidade de Harvard contava com cineastas / pesquisadores que fizeram filmes dogmáticos para o desenvolvimento da etnologia fílmica norte-americana, como John Marshall, Robert Gardner e Timothy Asch. Já o curso assistido por Ross McElwee no MIT tornou-se conhecido por formar uma geração de jovens cineastas que levariam adiante o desenvolvimento do Documentário Autobiográfico nos Estados Unidos (MACDONALD, 2013).

O curso recém-formado de Cinema no MIT foi importante principalmente pelo contato travado pelo cineasta com dois de seus principais professores, Richard Leacock e Ed Pincus. O estilo e a metodologia de filmagem ensinada por Leacock – diretor e cinegrafista, um dos representantes-maiores do Cinema Direto norte-americano da década de 1960 – influenciaram a metodologia com a qual McElwee trabalharia posteriormente, apresentando imagética calcada em um trabalho de câmera e uma ética vinculada à valoração da tomada e à abertura ao acaso, própria do *Cinema-Vérité*. Também decisiva foi a aproximação de McElwee com Ed Pincus, diretor de *Diaries (1971 – 1976)*. O filme, finalizado no início da década de 1980, trata-se de um diário filmado em que Pincus registrou momentos de seu cotidiano, de sua vida familiar e doméstica durante cinco anos, dando ênfase à representação de sua relação matrimonial em um período bastante turbulento.

Pincus trabalha em seu filme através de uma metodologia bastante calcada na representação *vérité* de um ambiente doméstico, profundamente ligado à indeterminação da tomada, e à indissociabilidade da tomada sincrônica direta, relativa às conversas cotidianas com pessoas de seu círculo social registradas por sua câmera. O diretor incorpora-se em uma *one person crew*, termo que designa o cineasta que encarrega a si próprio de todas as funções que envolvem a feitura do filme: no caso de *Diaries*, a direção, a fotografia, a captação de som direto e a montagem de som e imagem. A estilística e a narratividade do Cinema Direto ensinada por Richard Leacock e a representação doméstica através da incorporação de uma *one person crew,* sob a tutela de Pincus, são elementos que Ross McElwee leva consigo como bagagem para desenvolver uma metodologia pela qual tornou-se reconhecido e referenciado, principalmente nos Estados Unidos[3].

Os pontos altos da autoria de Ross McElwee como documentarista residem em duas características narrativas: a escrita autobiográfica desempenhada em sua obra e uma possível aproximação com a articulação ensaística aplicada ao filme documentário. Inicialmente tratando da escrita autobiográfica em sua obra, é possível

[3] Um dos exemplos do reconhecimento de Ross McElwee nos EUA, para além de premiações e mostras dos seus filmes, reside no fato de que um de seus filmes, *Sherman's March* (1986), foi integrado no acervo do National Film Registry americano na década de 2000, considerado "socialmente, historicamente ou culturalmente relevante".

dizer que McElwee não trabalha tão somente com documentários autobiográficos e, sim, com uma carreira inteira dedicada à autobiografia, devido ao fato de que o diretor trabalha com a representação de si próprio e do universo privado ao seu redor ininterruptamente há mais de três décadas. Essa abordagem inicia-se ainda no final da década de 1970, em *Backyard*, um dos filmes que o diretor realizou enquanto ainda assistia ao curso de cinema do MIT e que finalizou alguns anos depois, em 1984. Desse momento em diante, McElwee realizou sete longas-metragens em que seu universo pessoal como indivíduo – sua relação familiar, doméstica e acontecimentos de sua linha histórica como pessoa – não só é tematizado em cada filme mas é de onde o diretor parte para explorações temáticas sociais ou históricas mais amplas.

Para além desse aspecto de construção narrativa autobiográfica se resolver em cada um dos filmes, essas relações temáticas são levadas adiante nos documentários subsequentes. Então, a cada filme lançado, McElwee retoma pontos de conflito temático – em relação à sua esfera privada – apresentados nos filmes anteriores e desenvolve-os de acordo com o que de fato se modificou em sua vida no hiato entre a feitura de cada documentário. Dessa forma, o aspecto de construção autobiográfica não se resume a cada filme isoladamente (apesar de assim também funcionar), mas é melhor enxergue quando sua obra é vista em totalidade, considerada cronologicamente. Como exemplo, nos primeiros filmes de sua carreira autobiográfica, *Backyard* e *Sherman's March* (1986), o diretor – ainda dando os primeiros passos como realizador – tematiza o estranhamento de si próprio em relação à sua família. Nascido e criado em uma família de médicos (avô, pai, irmão), republicana e conservadora, McElwee tematiza as constantes desavenças entre si próprio e seu núcleo familiar, pelo fato de ter aspirações a seguir carreira na área das artes e da realização cinematográfica.

Tendo esses dados como ponto de partida, é possível estabelecer uma relação de continuidade dessa tematização familiar em outros de seus filmes. Alguns anos depois, em *Time Indefinite* (1993), McElwee já estava consolidado em sua carreira e tematiza seu casamento, a morte de seu pai e o nascimento de seu filho. Após onze anos, em *Bright Leaves* (2004), seu filho Adrian já é um pré-adolescente e o diretor fala sobre o início de um

distanciamento entre si e seu filho, mais interessado nesse momento em ficar com seus amigos e não com sua família. A relação chega a um desgaste máximo em seu último longa-metragem, *Photographic Memory* (2011), em que Adrian já é um jovem adulto e o diálogo entre ele e seu pai torna-se quase impossível. É nesse sentido que o aspecto de uma construção autobiográfica contínua vem à tona, como pelo fato de que, em *Photographic Memory*, McElwee está frisando que acabou por tornar-se a figura paterna díspar, distante e, talvez, opressora, que via em seu próprio pai vinte e sete anos antes, quando da feitura de *Backyard*.

Para além de uma construção autobiográfica contínua, vê-se frequentemente nos filmes de Ross McElwee uma possível aproximação de suas narrativas a uma articulação ensaística aplicada ao cinema documentário. Muitos autores que lidam com questões da subjetividade expressa no documentário ou com o cruzamento entre o cinema e a tradição literária do ensaio, como Phillip Lopate (1996; 2003), Timothy Corrigan (2011), Alberto Nahum García (2008) dedicam-se em determinado momento a analisar filmes de McElwee sob essa ótica determinada. O que classicamente aponta-se como uma próxima aproximação de seus filmes à narrativa ensaística reside em dois pontos principais. O primeiro deles é a existência de um mega-narrador nos documentários do diretor que evoca constantemente sua própria figura e a relação dessa enunciação com uma temática mais ampla. Além dos filmes partirem tematicamente de seu universo privado, McElwee assume uma postura bastante ativa como entrevistador por detrás da câmera com as pessoas que filma; em alguns momentos também vai para a frente da câmera a toma um auto-depoimento e, principalmente, assume-se como narrador em um comentário em *over* que entrecorta todos os seus filmes, escrito sempre em primeira pessoa.

Essa forte enunciação pessoal – tanto temática quanto estilística – relaciona-se diretamente com explorações temáticas mais amplas, acabando por existir um paralelismo temático desenvolvido nos seus filmes entre um universo privado, doméstico e a exploração de temas sociais, históricos, locais, culturais, propostos pelo diretor em cada um dos filmes, uma característica bastante premente de textos ensaísticos. No caso de Ross McElwee, como exemplo, no supracitado *Backyard,* o diretor também tematiza a forte segregação racial entre negros e brancos

existente no Sul dos EUA, ao observar e entrevistar os empregados de seu pai trabalharem no quintal (*Backyard*) de casa. Em *Sherman's March,* a quixotesca jornada do diretor em busca de um novo relacionamento amoroso relaciona-se com o fracasso do General William Sherman, uma espécie de herói e vilão da Guerra Civil norte-americana, de quem McElwee traça um perfil histórico e psicológico. Já em *Bright Leaves* o diretor resgata a história do cultivo de tabaco na Carolina do Norte em que, supostamente, seu avô teria tido um papel importante.

Para além disso, a presença enunciativa de McElwee desenvolve-se como uma *persona* autorrepresentativa que, durante o curso de cada filme, reflete, indaga, opina e equivoca-se antes de pretender assumir uma postura estritamente didática, assertiva ou educativa. Incorporar o benefício da dúvida ao processo de escrita é, também, uma prerrogativa da argumentação ensaística. Os três autores supracitados, que trabalham com a obra de Ross McElwee, citam Michel de Montaigne (1533 - 1592) como via de análise do processo de escrita em primeira pessoa do cineasta. Montaigne, hoje conhecido como o autor que cristalizou o ensaio como forma, ainda no século XVI, seja em um ensaio que trata dos "Canibais" ou do "Arrependimento", coloca a si próprio como indivíduo e as coisas à sua volta, em maior ou menor escala, remetendo-nos diretamente ao fluxo de seu pensamento e o processo de seu aprendizado – de sua própria transformação – incorporado ao texto escrito e constantemente trazendo à tona sua intenção de tentar (ensaiar), refletir e opinar, antes de assumir um discurso pré-determinado, objetivo e assertivo sobre determinado assunto; postura também partilhada por McElwee como mega-enunciador na maioria de seus documentários.

Outro interessante ponto de contato entre Ross McElwee e Montaigne reside na observação da obra de ambos como um processo contínuo, como já mencionado aqui anteriormente no caso do cineasta. Os *Ensaios* de Michel de Montaigne foram publicados em três edições diferentes (1580, 1588 e 1595, esta última postumamente, sendo que o autor faleceu em 1592) e, de edição para edição, Montaigne fazia adendos a cada um de seus ensaios, como maneira de reinterpretar ou adicionar novos pensamentos a antigas ideias, demonstrando o caráter de formação constante de sua obra. McElwee, embora não lance novamente os mesmos filmes, faz da reutilização de trechos de seus documentários anteriores um processo frequente em sua obra, como para recordar seu passado como cineasta

ou como indivíduo. A obra de McElwee pode ser vista como bom subsídio para o momento atual da pesquisa em Cinema Documentário no Brasil, onde processos de subjetivação dos discursos, autorreflexão, autobiografia e questões relativas ao ensaio fílmico estão cada vez mais em voga.

Referências Bibliográficas

CORRIGAN, Timothy. *The Essay Film*: from Montaigne, after Marker. Oxford: Oxford University Press, 2011.

GARCIA, Alberto Nahum. *The Inner Journey:* essayist McElwee. In CUEVAS, Efreín.e GARCIA, Alberto Nahum (orgs.). *Landscapes of the Self:* the Cinema of Ross McElwee. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2008.

LOPATE, Phillip. *In Search of the Centaur:* the essay film. In WARREN (org.). *Beyond Document:* essays on nonfiction film. Hannover e Londres, Wesleyan University Press, 1996. p. 243-271.

_____. *Point of View:* on personal filmmaking. (2003) Disponível em: < www.pbs.org/pov/brightleaves/special_lopate.php#.UOYl6eR2zoI>, acessado em 23/10/2013.

MACDONALD, Scott. *American Ethnographical Film and Personal Documentary:* the Cambridge turn. Londres e Los Angeles: University of California Press, 2013.

A moral, a política e os efeitos de sentido na "recepção" cineclubista[1]

Morality, politics and effects of sense in film club reception.

Geovano Moreira Chaves[2] (Doutorando em História e Culturas Políticas – UFMG)

[1] Trabalho apresentado na mesa "Recepção cinematográfica e audiovisual: abordagens empíricas e teóricas.

[2] Doutorando e Mestre em História e Culturas Políticas pela UFMG, Especialista em História da Cultura e da Arte pela UFMG. Pesquisador das relações entre Cinema, Política e Moral.

Resumo:

Em meados do século passado, o cineclubismo de Belo Horizonte teve um destacado papel no meio cinematográfico brasileiro, sobretudo através das revistas de cinema produzidas por seus integrantes. Exercendo a função de críticos, os filiados a este movimento constituíram-se em uma das mais exemplares comunidades de interpretação fílmica, promotora de recepções cinéfilas que engendraram posturas morais e políticas com base em direcionamentos do olhar e da escrita acerca do cinema.

Palavras-Chave:

Cinema, Cineclubismo, Política e Moral.

Abstract:

In the last century, the film clubs of Belo Horizonte had a prominent role between scholars of cinema in Brazil, mostly through film magazines produced by its members. Playing the role of critics, affiliated to this movement constituted one of the most exemplary communities of filmic interpretation promoter senile receptions that engendered moral and political stances based on directions of gaze and writing about cinema.

Keywords:

Cine, Film clubs, Politics and Morality.

Nas décadas em que o movimento cineclubista surgiu na cidade de Belo Horizonte (1940-1950), pode-se dizer que esta viveu um período de grande vigor criativo. A cidade começava a entrar em um processo de modernização introduzido pelos prefeitos Otacílio Negrão de Lima e Juscelino Kubitscheck de Oliveira.

Configurava-se, na cidade, no período anterior à década de 1960, "um quadro cultural de consolidação do Modernismo, centrado na política modernizadora do prefeito e depois governador Juscelino Kubistcheck de Oliveira". (RIBEIRO, 1997, p. 90).

Entretanto, Marília Andrés Ribeiro alerta para o fato de que, apesar do entusiasmo do então prefeito e futuro governador diante do projeto construtivo da modernidade, este não foi acompanhado por toda a sociedade. Alguns setores apontados pela autora, como estudantes esquerdistas – que manifestaram na praça central da cidade parodiando uma exposição modernista –, assim como setores mais conservadores da Igreja Católica – que foram responsáveis por atrasar em oito anos a consagração oficial da Igreja São Francisco de Assis na Pampulha –, apresentaram diferentes reações à esperada pelo projeto de modernização implementado por Juscelino Kubitscheck. (RIBEIRO, 1997, p. 91).

Estas reações, segundo a autora, "revelam a diversidade de posições ideológicas e estéticas que permeavam o imaginário dos artistas, dos intelectuais, dos políticos, dos estudantes e dos católicos que viveram naquela época". (RIBEIRO, 1997, p. 92).

Esta diversidade é notória no movimento cineclubista que surgiu neste contexto. Estéticas e políticas foram partilhadas por comunidades de interpretações fílmicas.

As reações de setores da sociedade a respeito do projeto de modernização implantado por Juscelino Kubistscheck são, para o nosso propósito, de muita valia, pois percebemos que estas reações se deram também no

desenvolvimento das propostas cineclubistas que surgiram na cidade de Belo Horizonte, contribuindo para alterarem semelhanças e atribuírem sentido ao cinema.

No entanto, embora a atividade cineclubista tenha se desenvolvido na capital mineira a partir da década de 1940, foi na década de 20 que o cinema se expandiu e se consolidou como indústria de entretenimento na cidade, se não o preferido da sociedade belo-horizontina, um dos mais populares. (MACHADO, 2005, p. 49

Duas décadas após a consolidação do cinema como objeto específico de divertimento, sua popularidade começou a despertar os mais variados interesses. Surgem então pessoas e instituições interessadas em moldar uma interpretação sobre o que era o cinema e como este deveria este ser entendido. Surgem a partir daí os primeiros grupos interessados em discutir o cinema de forma mais sistematizada na capital mineira, então futuros fundadores dos primeiros cineclubes da cidade.

De acordo com os dizeres de Carlos Armando, após a década de 1960, "o cinema não era apenas a diversão de nove entre dez belo-horizontinos. Era um hábito, uma verdadeira mania, a paixão assumida de toda a cidade". (ARMANDO, 2004, p. 30). Talvez a expressão "toda a cidade" necessite ser apreciada com mais cautela, uma vez que é difícil precisar o alcance do cinema para a população de todas as suas regiões. Mas é certo que, sobretudo pelo número considerável de salas de exibição descritos por Carlos Armando em seu livro, o cinema se consolidava como um dos principais meios de entretenimento da capital mineira, despertando assim o interesse de grupos dos mais variados que intencionavam atribuir-lhe um direcionamento, ou mesmo um controle específico.

A partir deste contexto, surgem na cidade de Belo Horizonte os primeiros clubes de cinema, que se tornariam exemplares comunidades de interpretação fílmica.

A respeito da noção de "comunidades de interpretação", nos valemos dos argumentos de Antoine de Baecque, uma vez que este autor considera estas comunidades, relacionadas ao cinema, capazes de constituir grupos cinéfilos básicos, que podem passar, a título de exemplificação, por cineclubes, revistas ou igrejas, por meio de suas

atitudes e de seus discursos e textos, formando "um senso comum que conferem densidade a cada momento específico da história do cinema". (BAECQUE, 2010; 36).

Belo Horizonte, a partir do final da década de 1940 e início da de 1950, passou a ser um importante pólo gerador de conhecimento sobre cinema, tanto pelo marcante surgimento e desenvolvimento do movimento cineclubista, como também pela edição de revistas e jornais de reconhecido valor, que tinham como temática o cinema.

No entanto, há certa dificuldade em se precisar o primeiro grupo cinéfilo organizado que surgiu na capital mineira. Neste sentido, citando o crítico Paulo Arbex, José Américo Ribeiro indica que "o primeiro cineclube criado nesta cidade teria sido o *Clube de Cinema de Minas Gerais*, fundado em 1947". (RIBEIRO, 1997, p. 27). Para Jacques Prado Brandão, "ainda existiam na cidade, desde 1939, o *Clube de Carlitos* e o *Cine-Clube Belo Horizonte*". (BRANDÃO, 1961, p. 4-7). Elysabeth Senra de Oliveira também indica que o primeiro cineclube de Belo Horizonte surgiu na década de 40, o *Clube de Cinema*, porém, acredita que este cineclube foi fundado ainda durante a II Guerra Mundial. Neste período, destaca a autora, instala-se na capital mineira uma vaga cineclubística. (OLIVEIRA, 2006, p. 42). Nas décadas de 50 e 60, entre outros, obtiveram maior repercussão e destaque o CEC (Centro de Estudos Cinematográficos), fundado em 1951, e o CCBH (Clube de Cinema de Belo Horizonte), fundado em 1959.

Centralizando suas argumentações no CEC, Elysabeth Senra de Oliveira acredita que o cinema, arte-fruto da industrialização, apodera-se do espírito crítico dos mineiros, canalizando para si atenções dos círculos artísticos-literários – o que vai de encontro com a proposta dos primeiros cineclubes surgidos na França – e também jornalístico-intelectuais. (OLIVEIRA, 2006, p. 42). Os pequenos salões fechados dos cineclubes transformam-se, de acordo com a análise da autora, "em palco de memoráveis debates e polêmicas que terão como pano de fundo o clima do pós-guerra. Movimentos cinematográficos, como o neorealismo italiano, significavam uma abordagem a fundo da realidade social de países como a Itália que havia passado pelo fascismo e pela guerra". (OLIVEIRA, 2006, p. 42) É a

partir da convivência nos cineclubes que, segundo a autora, "surgem os críticos de cinema que tomarão conta do espaço cultural da cidade". (OLIVEIRA, 2006, p. 42).

No que se refere à questão moral e política, percebe-se que o CEC e o CCBH não se contentaram em manter suas atividades somente voltadas para a pura exibição e discussão de filmes; o propósito foi bem mais amplo. No CEC se reuniam também adeptos do comunismo e do existencialismo sartreano, enquanto no CCBH se reuniam católicos que primavam pela difusão de um cinema que estivesse de acordo com a moral católica, inclusive defendendo a princípio a cotação moral e a censura de alguns filmes que se mostravam contrários a este princípio. Em uma segunda fase, o CCBH promove também cursos de educadores cinematográficos e revê, em parte, a sua posição diante da censura cinematográfica.

Trazendo consigo a síntese das ideias morais e políticas de seus integrantes, foi nas revistas produzidas sob os desígnios destes cineclubistas que encontramos os registros de suas posturas sobre o cinema e o contexto, estabelecendo concepções sobre filmes ideais a serem assistidos ou censurados pelo público em geral, ou até mesmo a serem usados como propaganda ideológica.

Neste sentido, nos valemos da análise de Tânia Regina de Luca sobre a importância dos estudos sobre os periódicos para a historiografia, sobretudo, quando a autora argumenta que:

> É sabido que os periódicos têm sido frequentes objetos de estudos dos historiadores culturais, pressupondo-se, sobretudo no caso específico das revistas, que estas se constituem na maioria das vezes em projetos coletivos e, assim sendo, podem nos fornecer pistas a respeito da leitura do passado e do futuro que foi compartilhada por seus propugnadores. (LUCCA, 2005, p. 296).

O movimento cineclubista de Belo Horizonte, de meados do século passado, desempenhou também um importante papel no que tange a produção de efeitos de sentido no que se referem à difusão das teorias, escolas, linguagens e críticas cinematográficas então consolidadas. Tal propagação se manifestava principalmente por estas revistas produzidas por e/ou em colaboração com estes cineclubes, que traziam o cinema associado a várias temáticas.

Os objetivos dos colaboradores destas revistas variavam no sentido de ampliar os horizontes da linguagem, crítica e teorias do cinema ou na intenção de se introduzir posturas políticas ou moralizantes aos respectivos leitores, por meio de uma proposta de "educação cinematográfica".

A crítica como ensaio literário, político e cultural, conforme entende Elysabeth Senra de Oliveira, marcou a atuação dos intelectuais do CEC no espaço público. A autora comenta que, no contexto, "os intelectuais eram atrelados ao Estado, e, além disso, grande parte dos articuladores do CEC dedicaram boa parte de suas vidas à atividade jornalística". (OLIVEIRA, 2006, p. 53).

Percebemos também que, por parte do CCBH, a crítica também se constituiu por meio de ensaios, porém, em muitos casos, com a intenção de se promover o discurso oficial da Igreja Católica voltado para o cinema, neste caso, produzidos por intelectuais atrelados à Igreja.

Assim sendo, Elysabeth Senra enfatiza que:

> se por um lado, o cineclube funcionava como um ponto de encontro de pessoas que compartilhavam um mesmo "segredo", isto é, o conjunto de signos cinematográficos, os jornais e revistas constituíram a outra face, a face pública do que se passava nas discussões dentro daquela sala fechada, antecedida por um filme projetado no escuro. (OLIVEIRA, 2006, p. 63).

Admitindo ter realizado um "breve" levantamento histórico do cineclubismo, restrito às décadas de 1950 e 1960, e à cidade de Belo Horizonte, José Américo Ribeiro percebe a riqueza daquele movimento cultural e ressalta alguns temas que estiveram presentes nas discussões e debates que permearam as teorias cinematográficas do período, como o neorealismo italiano, o cinema americano, o cinema brasileiro e a *Nouvelle Vague*. (RIBEIRO, 1997, p. 60).

O autor tem como objetivo compreender os fatores que contribuíram para o surgimento de uma produção cinematográfica em 16 milímetros, amadora, em Belo Horizonte na década de 60 do século passado, procurando demonstrar como esta produção possui uma ligação intrínseca com o cineclubismo da cidade. José Américo Ribeiro

parte do pressuposto de que a dicotomia entre católicos e leigos que aparecia no cineclubismo e nas revistas especializadas desde a década de 50 se cristalizou nos filmes produzidos nos anos 60 em Belo Horizonte. (RIBEIRO, 1997, p. 18-19).

Assim sendo, o autor nos apresenta alguns importantes núcleos de fomento à cultura cinematográfica em Belo Horizonte de meados do século XX, como o cineclubismo militante, o ensino e a difusão da linguagem fílmica, através da Escola Superior de Cinema e associações direcionadas para o cinema experimental e ao exercício sistemático da crítica cinematográfica que, através de revistas especializadas, fez convergir para Belo Horizonte olhares de admiração e estímulo do Brasil e de várias partes do mundo. (RIBEIRO, 1997, p. 15).

O direcionamento do olhar e a pretensão de se fazer difundir suas concepções de mundo parecem estar sutilmente contidos nos belíssimos textos presentes nestas revistas que circularam em vários espaços cinematográficos do período. Valendo-nos mais uma vez dos argumentos de Tânia Regina de Luca, as redações "(...) podem ser encaradas como espaços que aglutinam diferentes linhagens políticas e estéticas, compondo redes que conferem estrutura ao campo intelectual e permitem refletir a respeito da formação, estruturação e dinâmica do mesmo". (LUCCA, 2005, p. 296).

Portanto, destacamos que na década de 50 do século passado, os cineclubes de Belo Horizonte constituíram-se como importantes comunidades de interpretação e recepção fílmica no Brasil.

Nas revistas de cinema produzidas por estes cineclubistas, se encontram os registros de seus "atos estéticos", que associados as concepções morais e políticas de seus integrantes, respectivas e em voga no contexto, intencionavam estabelecer efeitos de sentido sobre filmes ideais a serem assistidos ou censurados pelo público em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMANDO, Carlos. *Os adoradores de filmes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

BRANDÃO, Jacques do Prado. *Claquete – Jornal de cinema*, v. 2, n. 9-10, agosto/setembro 1961, p. 4-7.

DE BAECQUE, Antoine. Cinefilia. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LUCA, Tânia Regina de. Periodismo cultural: a trajetória da Revista do Brasil. In ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs.). *Cultura Letrada no Brasil*: objetos e práticas. Campinas: Mercado das Letras, 2005, p. 296.

MACHADO, Fabiana Moraes. *Entre cablocas e Thedas Baras:* a tradição e a modernidade a partir do cinema na década de 20 na jovem capital mineira. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica*: intelectuais mineiros da década de 50. São Paulo: Anablume, 2003, p. 42.

RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte*: do cineclubismo a produção cinematográfica nos anos 60. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*: Belo Horizonte – anos 60. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997, p. 89.

Vídeo e televisão independentes no Brasil: introdução à ABMVP[1]

Independent video and television in Brazil: introduction to ABMVP

Gilberto Alexandre Sobrinho (Doutor, Unicamp)[2]

[1] Trabalho apresentado no Seminário temático "Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário".

[2] É autor do livro *O autor multiplicado: um estudo sobre os filmes de Peter Greenaway* (Alameda). Organizou os livros *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*, Volumes II e III.

Resumo:

No Brasil, nos anos 1980, num contexto de abertura política, testemunhou-se o desenvolvimento de práticas engajadas e artísticas conhecidas como o vídeo popular. A Associação Brasileira do Movimento do Vídeo Popular reunia coletivos de várias partes do Brasil. Serão apresentados seus princípios, os coletivos reunidos e a maneira como se deram as relações entre a produção independente e a TV brasileira.

Palavras-chave:

Vídeo popular, produção independente, documentário, ABMVP.

Abstract:

In Brazil, during the 1980s, in a context of political opening, there was a strong expansion in the uses of video technologies devices. *Popular video* was, thus, recognized as a political and artistic use of video political engagement. In this paper, I will make an introduction to the context of the emergence of such practices and I will emphasize the work made by ABMVP (Associação Brasileira do Movimento do Vídeo Popular).

Keywords:

Popular Video, independent production, documentary, ABMVP.

Historicamente, o vídeo surgiu após a televisão e antes das chamadas novas mídias, ao mesmo tempo em que sua história se embaralha com esses meios e com o cinema[3]. A câmera Sony Portapack, lançada em 1965, parece ser mais um ponto de ancoragem didática, que um lugar definidor de uma origem. Entretanto, o seu surgimento, onde se estabelecem como ponto de partida - além da câmera citada - o videoteipe (entre 1952 e 1956) e o videocassete (1970), permitiu práticas independentes e ampliou as possibilidades expressivas da televisão. Essas tecnologias tornaram possíveis a artistas e *videomarkers* transformarem a imagem eletrônica num fato da cultura do nosso tempo.

Associada diretamente à prática artística, a videoarte surgiu em meados dos anos 1960, associada às experiências em países capitalistas e industriais do hemisfério norte, que estavam à frente nos domínios das tecnologias eletrônicas. Tratava-se de um contexto de amplo domínio dos meios de comunicação de massa, sobretudo da televisão e esse cenário informava sobre o desejo de artistas que, para criticar a televisão, partilhavam a crença de que era necessário participar deste meio.

Em seu início, com destaque para as experiências da América do Norte, configuraram-se dois tipos de práticas do vídeo: por um lado, surgiram as práticas artísticas e um dos primeiros vídeos seria feito por Nam June Paik, músico coreano do grupo *Fluxus*, que comprou uma Sony Portapak e filmou o Papa na Quinta Avenida, em Nova Iorque, em 1965. Aqui já se observava um movimento duplo nas apropriações do vídeo, entre a arte e o artístico. Outros pioneiros da videoarte seriam os americanos Dan Graham, Bruce Nauman, Joan Jonas, Vito Acconci e John Baldesssari, o artista alemão Wolf Vostell.

Por outro lado, surgiram realizadores/ativistas interessados em realizar documentários, como exemplo, citamos o canadense Les Levine, com o trabalho *Bum* (1965), que explorou a vida dos indigentes nas ruas do

[3] Michael Renov (1996, p.18) estabelece domínios ampliados para a produção independente do vídeo: videoarte, videoinstalação, canais de vídeo independentes, vídeo experimental, intervenção na radiodifusão, cabo, vídeo interativo, computação gráfica ou infografia animada, documentário experimental, vídeo caseiro, serviços de vídeo documentário, coletivos de vídeo, aplicação e implicações etnográficas.

chamado Skid Row, no Lower East Side de Nova Iorque; o americano Frank Gillete, que gravou um documentário de 5 horas, em 1968, sobre hippies reunidos em St.Mark´s Place, em Nova Iorque; além de coletivos como Videofreex, Raindance Corporation, Paper Tiger Television e Ant Farm, em San Francisco. Assim, além da videoarte, outra face desdobrada pelo surgimento dessa tecnologia, em países do hemisfério norte, foi o alinhamento de práticas com as demandas de resistência político-cultural, com o foco na elaboração de uma televisão mais democrática. O sentimento de ocupação e participação política passava, então, a ser operante nas guerrilhas de vídeo que se desenvolvem durante os anos 1970.

No final dessa década ocorreu um arrefecimento da euforia contestatória nas guerrilhas de vídeo, tanto em alguns países Europeus, como nos Estados Unidos. No entanto, logo em seguida, em países da América Latina, e no Brasil em particular, essa tecnologia iria ao encontro de fortes demandas sociais, em comunidades organizadas politicamente ávidas por visibilidade e empoderamento, num quadro de forte crise político-social e de suas instituições. Cumprem-se, assim, significativos deslocamentos, com forte impulso em uma nova geopolítica, em que o vídeo iria se redefinir.

O vídeo permite um olhar descentralizado para o campo das representações e das significações, no âmbito da imagem em movimento. São aspectos inerentes ao dispositivo que tornaram possíveis apropriações diferenciadas e relevantes para a produção documentária videográfica brasileira, alinhando-se, distanciando-se e negociando com as demandas do contexto da produção audiovisual independente. Os aspectos estéticos, ou seja, os usos descentralizados de uma imagem que é "um estado", foram potencializados pelos realizadores, sejam artistas que se dedicam ao circuito elitista da arte, sejam os realizadores que buscam desenvolver narrativas atendendo às demandas da comunicação popular.

Desde os anos 1970, registram-se práticas videográficas artísticas no Brasil. Nomes pioneiros tais como Letícia Parente, Anna Bella Geiger e Sonia Andrade vincularam as experiências do dispositivo do vídeo com o vocabulário das artes visuais. Assim, os trabalhos alinhavam-se a práticas e processos próprios da arte contemporânea

e às questões do tempo histórico, como atesta o forte pronunciamento político na obra *Marca Registrada* (1974), de Letícia Parente. Essa geração que também incluía outros artistas tais como Regina Silveira, Antonio Dias, José Roberto Aguilar, Ivens Machado, Júlio Plaza, Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiarale, Paulo Brusky e outros que se interessavam pelo vídeo mais como um suporte para o desenvolvimento de suas poéticas.

Foi durante os anos 1980 que, de fato, o vídeo eclodiu como um novo meio capaz de projetar mudanças no audiovisual no Brasil, com presença na programação da televisão brasileira, conforme testemunha Luiz Fernando Santoro (1989, p.56) ao elencar uma série de programas em que havia participação da produção independente em emissoras tais como Rede Globo, TV Gazeta, Record, Bandeirantes, SBT e a TV Manchete. Esse quadro assinalava um horizonte de mudanças diante do quadro enrijecido da televisão brasileira. No entanto, as relações entre produtoras independentes e redes de televisão foram marcadas pela sazonalidade e pela encomenda dos programas. De fato, não havia políticas institucionais que pudessem estabelecer rotinas entre os dois setores.

Ganharam destaque nos anos 1980, os coletivos *Olhar Eletrônico* (Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli, Beto Salatini, Dario Viseu, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Tonico Mello) e *TVDO* (Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes e Paulo Priolli). Em ambos coletivos notava-se o trabalho criativo a partir do código televisivo e ambos buscavam formas não convencionais de desconstrução de lugares estabelecidos, em que podemos citar *Do outro lado da sua casa* (1985) e também *Duelo dos Deuses* (1988).

No entanto, a década de 1980 não se limitava a essas experiências. Houve outros coletivos que surgiram a partir das possibilidades descentralizadas dos usos da imagem e do som em movimento, ou seja, o vídeo agenciaria práticas mais democráticas, favorecendo a um número maior de realizadores a produção e a circulação de seus trabalhos. Essas práticas surgiram ainda sob o regime militar, no início da década, num momento em que ocorria amenização das restrições políticas por parte do Estado, e então, intensificaram-se as manifestações de frentes organizadas, ou o que se conheceu como *comunicação popular*, por meio de jornais, boletins, programas de rádio por alto-falante e também o vídeo. Essas vozes e suas reivindicações unificavam-se sob a expressão *movimento popular*.

Surgem, assim, demandas de grupos politicamente organizados manifestos por diversos meios, sendo que o vídeo cumpria um papel relevante e estratégico nos processos de educação, informação, reivindicação, visibilidade, memória e criação junto a esses coletivos. Dentro desse novo vocabulário - a *comunicação popular* e o *movimento popular* – definia-se, também o *vídeo popular*, a partir das seguintes orientações (SANTORO, 1989, p.60-61):

> - a produção de programas de vídeo por grupos ligados diretamente a movimentos populares (...);
> - a produção de programas de vídeo por instituições ligadas aos movimentos populares para assessoria e colaboração regular, como grupos da Igreja, a FASE, o IBASE, centros de defesa dos direitos humanos, entre outros;
> -a produção de programas de vídeo por grupos independentes dos movimentos populares (...)
> - o processo de produção de programas de vídeo, com a participação direta de grupos populares em sua concepção, elaboração e distribuição, inclusive apropriando-se dos equipamentos de vídeo;
> - o processo de exibição de programas de interesse dos movimentos populares, produzidos em vídeo ou utilizando-o como suporte, a nível grupal, para informação, animação, conscientização e mobilização.

Nesse período, uma característica da produção do vídeo popular era o seu aspecto atomizado, no Brasil. Em 1984, foram iniciadas as atividades da Associação Brasileira de Vídeo do Movimento Popular[4] com o objetivo de reunir os coletivos, as várias experiências espalhadas pelo país e, em seguida, trabalhar como distribuidora dos vídeos produzidos. Ao longo dos anos 1980, a ABVMP organizou encontros, promoveu oficinas e cursos, com a participação de cineastas, como Renato Tapajós, promoveu a comunicação interna e externa, articulou a participação em mostras e festivais, no Brasil e no exterior, dos trabalhos dos coletivos, tais como o Festival Videobrasil e o Festival Internacional do Nuevo Cine Latinoamericano, fez a mediação com a TV Gazeta para exibição de vídeos no programa *Ondas Livres*[5] e articulou uma programação semanal de exibição na Galeria Fotoptica, criada por Thomaz Farkas. Um dos braços de

[4] A primeira diretoria eleita da Associação era composta por: Luiz Fernando Santoro (presidente), Mario Galuzzi Jr. (vice-presidente), Nanci Barbosa (secretária-geral), Ary Filler (tesoureiro) e Márcio Alexandre dos Santos (segundo secretário), Jacyra Melo (vice-presidente), Ricardo Lobo (secretario-geral), Renata Vilasboas (tesoureiro) e Valdir Afonso (segundo secretario). A Associação, depois nomeada como Associação Brasileira do Vídeo Popular desfez-se em 2004, encerrando suas atividades.

[5] ABVMP também veiculou na TV Gazeta dois programas, a *TV Que Você Não Vê*, em que se exibiu o trabalho pioneiro de Andra Tonacci, com comunidades indígenas, além do grupo carioca Veneta Vídeo, realizado no Xingu e de Alfredo Alves. O segundo programa foi dedicado ao vídeo sindical (SINTTEL, de Minas Gerais, Sindicado dos Rodoviários do ABC, Sindicato dos Bancários de São Paulo, Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco, TV dos Trabalhadores, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema).

maior destaque da associação era a atividade contínua de distribuição, onde articulava uma rede de comunicação com vários pontos no Brasil, fazendo ecoar a produção do vídeo popular.

Numa primeira sondagem, há uma ampla compreensão da relação entre movimento popular e vídeo popular, manifestos nos trabalhos dos realizadores e dos coletivos. Vou destacar alguns coletivos: o *Projeto Audiovisual* teve início com a diocese de Teixeira de Freitas, na Bahia e, depois, foi implantado em Teresina, no Piauí. Os temas dos documentários envolviam a questão da terra, massacre de comunidades indígenas, colônia de pescadores, comunidades eclesiais de base etc; a *TV dos Trabalhadores*, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, delimitava, nos anos 1980, a atuação na Escola de Formação do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, com a realização de vídeos educativos, documentava as lutas, festas, assembléias, debates e também buscava estender suas atividades para outros sindicatos e também atuava junto ao Partido dos Trabalhadores; a *Enúgbárijo Comunicações*, no Rio de Janeiro, buscava uma ampla articulação nacional, por meio da gravação e da exibição dos acontecimentos ligados às minorias sociais tais como as mulheres, o indígena e, sobretudo, o negro; a *TV VIVA*, de Olinda, era ligada ao Centro de Cultura Luiz Freire, veiculava publicamente, por via humorística, informações na região metropolitana de Recife e Olinda, foi a primeira televisão comunitária a céu aberto da América, fundada por Eduardo Homem e Cláudio Barroso, a programação era veiculada em um telão instalado numa Kombi. Brivaldo - o repórter foi uma criação das mais inventivas desse momento do audiovisual brasileiro. A *Lilith Video*, de São Paulo, era formada por mulheres e realizava vídeos sobre a condição feminina.

Portanto, ao observar outras dinâmicas no quadro do audiovisual brasileiro na década de 1980, considero pertinente avançar nas relações entre televisão e produção independente do audiovisual brasileiro, a saber: a) há o surgimento de coletivos independentes interessados em explorar de forma experimental e artística o dispositivo videográfico (almejando, inclusive, inserir-se na grade de programação das emissoras); b) as questões estéticas e as políticas das identidades e da imagem atravessam os trabalhos desde a visibilidade afirmativa do povo até as

representações de grupos minoritários e suas demandas particulares, verificáveis a partir dos marcadores de classe, de gênero, de etnia e de raça; c) trata-se de um momento bastante fértil para a compreensão das relações entre vídeo, televisão e cinema e isso pode ser estudado por meio das práticas de produção, distribuição e exibição alternativas criados para inserir o produto audiovisual alternativo nos grupos privados de mídia e a criação de uma agenda pela defesa da comunicação comunitária pública.

Referências

MACHADO, A. *Made in Brasil*: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.

RENOV, M. *Resolutions:* contemporary vídeo practices. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1997.

RUSH, M. *Novas mídias na arte contemporânea.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTORO, L.F. *A imagem nas mãos:* o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus, 1989.

Apocalypse Now: impressões históricas do front[1]

Apocalypse Now: historical impressions from the Front

Gisele Krodel Rech[2] (Mestranda - Universidade Estadual de Londrina)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema, Televisão e História.

[2] Mestranda de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e docente em regime temporário do curso de Comunicação Social – Jornalismo da mesma instituição, é especialista em Gestão e Produção de Rádio e Televisão pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Formada em roteiro pela Universidad Complutense de Madrid (Espanha), desenvolve pesquisas em Cinema (ficção e não ficção) e Literatura.

Resumo:

O artigo parte da análise da perspectiva histórica e jornalística de *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola. A despeito da inspiração da obra provir do romance *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, a contextualização histórica e contracultural do filme contou com a colaboração do jornalista Michael Herr, correspondente da *Esquire* e autor de *Despachos do Front*. Pode a obra de Coppola ser considerada retrato de uma época? Com base na relação entre Jornalismo e Cinema e Jornalismo e História, busca-se a resposta.

Palavras-chave:

Cinema; Contracultura; História; New Journalism; Apocalypse Now.

Abstract:

This paper starts with the analysis of the historical perspective of *Apocalypse Now*, by Francis Ford Coppola. Despite the inspiration of the work come from the novel *Heart of Darkness*, by Joseph Conrad, the construction of historical context has the collaboration of the journalist Michael Herr, a correspondent for Esquire and author of *Dispatches*. Can the work of Coppola's to be considered a portrait of an age? Based on studies of Journalism and Cinema and Journalism and History, we looking for the answers.

Keywords:

Cinema; Counter Culture; History; New Journalism; Apocalypse Now.

Introdução

A Guerra do Vietnã foi considerada a primeira guerra midiática, com ampla cobertura jornalística, valendo-se dos mais diversos meios de divulgação das batalhas e de todas as atrocidades que cercou o conflito entre as forças comunistas do Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul, apoiado pelos Estados Unidos. O cinema inspirado em fatos históricos, que já se valera de outras disputas bélicas como matéria-prima, não tardou a apropriar-se da temática. Segundo Anderegg (1991), boa parte das películas desta temática foi recebida "não simplesmente como filmes, mas como importantes fatos culturais".

No entanto, se antes o cinema aparecia como divulgador do heroísmo dos combatentes e referência do patriotismo norte-americano, os filmes inspirados neste conflito, em sua maioria, são uma crítica à presença das tropas americanas na Ásia e reflexo da força que o fenômeno contracultural ganhou nos Estados Unidos, nos anos 60. No cinema, a influência do fenômeno marcou a chamada Nova Hollywood, que segundo Mattos, mudou o modo de produzir e dirigir de uma nova leva de profissionais formadas nos bancos das universidades. Ainda segundo Mattos,

> O movimento dos direitos civis, a revolta racial e a contracultura, os protestos contra a Guerra do Vietnã, a radicalização estudantil e a New Left, uma onda de feminismo e reivindicações de direitos para os gays, o assassinato de Kennedy e de Martin Luther King, Nixon e Watergate, a retirada humilhante do Vietnã, a crise do petróleo etc certamente deixaram suas marcas sobre Hollywwod (MATTOS, 2006, p.141)

A influência da efervescência político-cultural do período no cinema, a certa medida, encontra respaldo no trabalho de Marc Ferro, que defende o filme como uma fonte possível para o historiador. Na revisão da obra feita por Morettin, ele lembra que

> para Ferro, o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a

> censura não consegue dominá-lo. O filme, para o autor, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelo seus segmentos, tanto o poder constituído quanto à oposição. (MORETTIN, 2003, p.13)

Inseridos dentro do contexto produtivo da Nova Hollywood, os filmes sobre a Guerra do Vietnã têm muito da sociedade norte-americana da época, marcada pela geração *baby boom*, que contestava o *American Way of Life* e, dentre outras tantas coisas, a Guerra do Vietnã. O filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, em especial, além de sofrer reflexos naturais do período, apropria-se de referências históricas da época por meio do jornalismo de Michael Herr, cuja obra Despachos do Front é decisiva no processo de contextualização histórica do filme.

Apocalypse Now e Despachos do Front

O roteiro de *Apocalypse Now* foi inspirado em *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, que ganhou as telas no trabalho conjunto do roteirista John Milius e do próprio Coppola. Conquanto essa adaptação seja pública e notória, é mister ressaltar que o próprio Milius reconhece que começou a escrever após ler algumas das reportagens de Herr para a revista *Esquire*, um dos principais periódicos ligados ao fenômeno do *New Journalism,* outro fenômeno ligado à contracultura. Mais tarde, as mesmas acabaram compiladas no livro-reportagem *Despachos do Front*, de 1977. Segundo Bahiana (2005),

> Um dos primeiros fãs deste livro foi Francis Ford Coppola, que imediatamente contactou Herr para contribuir com ele no que viria a ser outra obra-prima, Apocalypse Now. Embora Herr tenha sido creditado apenas no final, como autor das falas em off do personagem de Martin Sheen, não é exagero dizer que a estética inteira de *Apocalypse Now* vem em linha direta de Despachos do Front, é a sua mais perfeita tradução em movimento. (BAHIANA, 2005, p.10)

Uma análise mais acurada de *Apocalypse Now* permite, de fato, a todo o momento, perceber fragmentos da obra de Herr, o que a certa medida indica nuances da representação da realidade aos olhos de uma testemunha da

guerra imbricados em um filme de ficção. Herr esteve no front por dois anos – de 1967 a 1969 – e, como outros tantos correspondentes, fez as vezes de testemunha da história, não apenas dos fatos históricos em si como de todo o escopo comportamental do período.

A despeito do produto jornalístico não ser considerado um documento histórico – a matéria-prima do historiador – ele não deixa de ser o registro de fatos de um determinado período, uma espécie de testemunha da história. Esta introdução que correlaciona o filme de ficção a uma obra jornalística visa, mais do que nada, provocar outra reflexão, que surge das aproximações do trabalho do jornalista e do historiador. Para Fonseca e Vargas (2012), a despeito de serem matérias diferentes, Jornalismo e História se aproximam em muitos momentos, afinal,

> Pode-se dizer que o Jornalismo é a narrativa da contemporaneidade e especialmente, a reportagem é a História da atualidade. Mas como se constrói essa História? Como se tece a trama dessa atualidade? As narrativas nos colocam em contato com nossas próprias experiências. O Jornalismo é uma forma de conhecimento e mediação social que nos coloca em relação com as realidades. (FONSECA;VARGAS, 2012, p.27)

Mais do que isso, o trabalho do jornalista, que tem como matéria-prima a informação, é feito com base em técnicas de captação do realismo, com o intuito de fazer da narrativa jornalística uma alternativa diferente. Se hoje há uma defesa de que o trabalho do jornalista é, na verdade, uma representação do real, com influência do repertório do próprio repórter no texto final, a inspiração do texto em fatos cotidianos – a chamada não ficção – é um dos pressupostos para o exercício da narrativa jornalística.

Contracultura, Despachos do Front e Apocalypse Now

Tanto *Apocalypse Now* quanto *Despachos do Front* foram lançados ao final dos anos 70 – o filme em 1979, o livro em 1977. No entanto, os dois têm uma relação estreita com o movimento da contracultura, iniciado nos anos 50

e que teve o seu auge nos anos 60, abalando as estruturas da conservadora sociedade norte-americana e questionando o chamado *american way of life*, disseminado no período posterior à Segunda Guerra Mundial. Casa própria, emprego estável e acúmulo de bens materiais, como televisão e refrigerador, eram alguns objetivos para fazer parte do padrão vigente à época. Os anos 50 e 60, nos Estados Unidos, também foram marcados pelo crescimento da geração *babyboom* típico de períodos pós-conflitos bélicos. Uma vez atingindo novo patamar na pirâmide etária, estes jovens, incomodados com o padrão conservador e capitalista, começaram a contestar a ordem – não apenas nos Estados Unidos, vale ressaltar. Segundo Roszak,

> Ironicamente, parece que foram os jovens norte-americanos, carentes de melhor background radical, que compreenderam com mais lucidez que, conquanto fatos prementes como a guerra no Vietnã, a injustiça racial e a pobreza enquistada exijam certa dose de ativismo político ao velho estilo (ROSZAK, 1972, p.18)

É a partir daí que é possível entender a gênese do movimento, que teve reflexos nas mais diversas esferas sociais. Nunca é excessivo lembrar que a televisão já havia se popularizado na época e que a Guerra do Vietnã e suas atrocidades entraram na sala da família de classe média americana, e segundo Bahiana (2005, p.11), "interrompendo a sacrossanta galinha com purê de batata das sete da noite com tripas e sangue e crianças em chamas".

No jornalismo, em particular, a ruptura com o sistema vigente da objetividade jornalística ficou conhecido como *New Journalism*. Na época, o jornalismo estava preso em uma forma presa aos conceitos de lide e pirâmide invertida. Encabeçado por nomes como Gay Talese, Truman Capote e Tom Wolfe, o *New Journalism* trouxe o conceito narrativo-literário na reprodução de fatos reais, num resgate ao jornalismo literário. O trabalho consistia, segundo Wolfe (2005, p.19) em "mergulhar fundo na aventura de retirar a narrativa jornalística do limbo e transformá-la, através de técnicas ficcionais e intensíssimos esforços de reportagem, em objeto literário e documental e primeira grandeza".

Wolfe registrou quatro recursos básicos que, de uma maneira ou outra, pode-se identificar como recorrentes nas obras, a saber: reconstruir a história cena a cena; registrar diálogos completos; apresentar cenas pelos pontos de vistas de diferentes personagens; registrar hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas dos personagens. Segundo Bahiana,

> Herr não se furta em deliberadamente construir um artefato estético sobre ela. Não há outra saída, ele diz sem dizer, a matéria-prima é selvagem demais, imponderável demais, indizível demais para ser transmitida com qualquer afetação de imediatismo ou objetividade. (BAHIANA, 2005, p.10)

Sem poder dissociar uma coisa da outra, a narrativa literário-jornalística em primeira pessoal dá o tom testemunhal ao relato permeado por diálogos entre o jornalista, os militares e os colegas de profissão. É justamente esse jogo entre palavras tão próximas ao momento da Guerra do Vietnã que torna *Despachos do Fron*t tão visceral, tão vívido e tão presente na contextualização do momento histórico da Guerra do Vietnã em *Apocalypse Now*.

Apropriações de Despachos do Front em Apocalypse Now

No texto original do livro *Despachos do Front*, é assim que Michael Herr (2005) descreve as próprias sensações de desânimo e letargia em um dos muitos retornos ao hotel em Saigon, depois de alguns dias cobrindo a guerra no front.

> O cafard[3] de Saigon, uma merda, nada a fazer a não ser queimar fumo e deitar um pouco, acordar no meio da tarde com os travesseiros ensopados, sentindo a cama vazia atrás de você quando você se levanta para ir olhar pelas janelas que dão sobre o Tu Do. Ou ficar ali deitado contando as rotações do ventilador de teto, estendendo a mão até o gordo baseado em cima do meu zippo, cercado por uma mancha de alcatrão amarelado. (HERR, 2005 p. 46)

[3] cafard –estado de depressão. (NOSSA TRADUÇÃO)

No filme *Apocalypse Now*, o referido trecho incorpora-se à canção *The End, do The Doors*, na apresentação ao espectador do personagem de Capitão Willard (Martin Sheen), na abertura da película. Na teoria, o espectador está mergulhando em uma história de ficção inspirada no romance de Joseph Conrad. Na prática, graças à influência do texto de Herr, surgem representações da realidade, de fato, vivenciadas pelo jornalista, com uma licença de transposição de personagem. Em uma sequência de sete minutos, é possível imergir em toda o sentimento de insanidade provocado pela guerra, num reflexo jornalístico-histórico do conflito provocado pela tradução de palavras em imagens cinematográficas.

Figura 1 - "O cafard de Saigon, uma merda, nada a fazer a não ser queimar fumo e deitar um pouco...".

Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

Figura 2 – "...acordar no meio da tarde com os travesseiros ensopados, sentindo a cama vazia atrás de você..."

Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

Figura 4 – "... quando você se levanta para ir olhar pelas janelas que dão sobre o Tu Do..."

Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

Figura 5 – "Ou ficar ali deitado contando as rotações do ventilador de teto..."

Fonte: *Apocalypse Now* (1979)

Na inércia provocada por suas memórias de guerra, a rotação ritmada do ventilador remete figurativamente à hélice de helicóptero, com seu barulho característico interpondo-se à trilha sonora. Os elementos visuais remetem ao texto de Herr, que por sua vez remetem à realidade vívida e vivida no front.

Ao fim e ao cabo

Ao partir do princípio de que o Jornalismo exerce importante papel de testemunho da história e que, a certa medida, *Apocalypse Now* se apropria de uma obra jornalística no processo de contextualização da Guerra do Vietnã, é possível ao menos atestar que a despeito de não poder ser considerado um documento histórico, ao menos o filme traz em seu bojo impressões históricas, testemunhos de alguém que, de fato, viveu a guerra de perto, que esteve no front.

Ao utilizar-se de fragmentos do texto de Herr, o roteirista John Milius e o diretor Francis Ford Coppola irrompem a ficção com fragmentos da representação da realidade jornalística, fortalecendo o sentido do filme como

registro histórico de uma época. E se, ao fim e ao cabo, não serve como efetivo documento histórico, ao menos permite àqueles que imergem na obra fílmica sensações e referências marcantes da contracultura e da Guerra do Vietnã e de toda a insanidade que cercou o conflito.

Referências

APOCALYPSE now. Direção e produção Francis Ford Coppola. Roteiro: Francis Ford Coppola e John Milius. Narração: Michal Herr. Manaus: Studio Canal, 2012. 1 DVD (153 min), son., color.

ANDEREGG, Michael. Inventing Vietnam: The war film and Television. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

BAHIANA, Ana Maria. In: HERR, Michael. Despachos do front. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. P. 10

FONSECA, André Azevedo da ; VARGAS, Raul Hernando Osorio. Fato, trama e narrativa: um diálogo entre o Jornalismo e a Historiografia. In: Líbero. São Paulo, v.15,n.29, p.21-32, 2012.

HERR, Michael. Despachos do front. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MATTOS, A.C. Gomes de. Do cinetoscópio ao cinema digital. Breve história do cinema americano. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: História; Questões & Debates. Curitiba, n.38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

ROSZAK, Theodore. A contracultura. Petrópolis: Vozes, 1971, 2.ed.

WOLFE, Tom. Radical Chique e o novo jornalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Desdobramentos lúdicos do signo tecnológico: possibilidades e reapropriações nos discursos de *Kraftwerk* e *The Chemical Brothers*[1]

Ludic extensions of the technologic sign: possibilities and relations between *Kraftwerk* and *The Chemical Brothers*

Guilherme Henrique de Oliveira Cestari[2] (mestrando – Universidade Estadual de Londrina)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema como arte, e vice-versa.
[2] Mestrando em comunicação pela Universidade Estadual de Londrina. Bolsista Capes.

Resumo:

Em performances audiovisuais, os expoentes da música eletrônica *Kraftwerk* (especificamente na música *Radioactivity*) e *The Chemical Brothers* (em aparições da imagem de um palhaço durante o show) estabelecem, com o público, relações lúdicas. Entendendo signo e vídeo como processos contínuos (SILVEIRA, 2007; MELLO, 2009) e máscara e transe como categorias lúdicas (CAILLOIS, 1990), procede-se uma análise comparativa focada em desdobramentos do signo tecnológico em ambientes urbanos de entretimento.

Palavras-chave:

Pensamento, show, vídeo, máscara, transe.

Abstract:

In audiovisual performances, the electronic music exponents *Kraftwerk* (specifically with the music *Radioactivity*) and *The Chemical Brothers* (with apparitions of a clown's image during the show) establish, with audience, ludic relationships. Understanding sign and video as continuous processes (SILVEIRA, 2007; MELLO, 2008) and mask and trance as ludic categories (CAILLOIS, 1990), this article proceeds a comparative analysis focused on extensions of the technologic sign in urban entertainment spaces.

Keywords:

Thinking, show, video, mask, trance.

Este artigo estabelece relações entre processos de significação em apresentações dos grupos de música eletrônica *Kraftwerk* (especificamente nos estímulos audiovisuais que, em shows, acompanham a canção *Radioactivity*) e *The Chemical Brothers* (em especial, no que se refere à aparição da imagem de um palhaço durante uma de suas apresentações). As imagens de *Kraftwerk* e *The Chemical Brothers* tomadas para análise estão disponíveis, respectivamente, na faixa 10 do CD 1 do DVD *Minimum-Maximum* (lançado em 2005) e nas faixas 5 e 19 do DVD *Don't think* (2012).

Neste tipo de show, o uso dos recursos tecnológicos tende a colaborar para a constituição de ambientes lúdicos e catárticos. O espectador, durante uma performance videográfica espetacular, entra em contato com signos que emanam de um écran com grandes dimensões. O objetivo principal da pesquisa está em compreender de que maneiras, na semiose (observar EP2: 411) que acontece nessas festas, podem se constituir, gradual, contínua e evolutivamente, hábitos e culturas urbanas de entretenimento. As redes de significação produzidas durante os shows valorizam máscara (*mimicry*, imitação, maquiagem, disfarce) e transe (*ilynx*, vertigem, subversão perceptiva, delírio) (observar CAILLOIS, 1990, p.107-119).

Quadro 1- Quadro-resumo

<table>
<tr><th>Pressupostos</th><th>Pergunta-problema</th><th>Objetivo geral</th><th>Objetivos específicos</th><th>Metodologia</th></tr>
<tr><td>Uma imagem e seus signos, em relações com outras imagens e mentes, determinam pensamentos, condutas e hábitos (signos mais sofisticados) em mentes intérpretes (EP2: 492; SILVEIRA, 2007, p.47-48).</td><td rowspan="3">De quais maneiras, na semiose que acontece em espetáculos de música eletrônica, podem se constituir ambientes que valorizam máscara e transe como elementos de fruição e entretenimento?</td><td rowspan="3">Compreender algumas relações entre os signos articulados por Kraftwerk e por The Chemical Brothers, bem como algumas de suas respectivas contribuições para a conformação de pensamentos e condutas relacionados ao entretenimento no ambiente urbano.</td><td>Identificar fatores determinantes na constituição de ambientes urbanos de entretenimento.</td><td>Em breve revisão teórica, explanar os conceitos de máscara e transe elencados por Caillois (1990).</td></tr>
<tr><td>De acordo com Mello (2008), "O vídeo é um campo de conhecimento no qual o pensamento contemporâneo se sintoniza." (p.20), é prática cultural da cidade, funciona como um fluir contínuo de relações (p.36-37).</td><td>Descrever os dois trechos de apresentação eleitos como corpus.</td><td>Capturar frames-chave dos trechos em questão para ilustrar as descrições.</td></tr>
<tr><td>Estabelecer relações, por meio de uma análise comparativa, entre os signos articulados por Kraftwerk e por The Chemical Brothers.</td><td>Identificar congruências e divergências entre as apresentações. Entendê-las como parte do pensamento urbano.</td></tr>
</table>

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ambos os grupos musicais esforçam-se para compor, diante de seus fãs, cenários sinestésicos e imersivos. Os recursos de edição e montagem, neste caso, são aplicados de modo a valorizar sincronismos entre música, visualidade e iluminação. Em seus shows, eles compõem discursos por meio de performances, o processo de significação não para (observar EP2: 1; CP6, 169); o pensamento se desenvolve, antes, durante e depois do espetáculo, por meio da contínua colaboração entre artistas, público e equipe técnica. Áudio, vídeo e iluminação são importantes para a evolução das relações semióticas.

Categorias lúdicas: máscara e transe

Para Caillois (1990), máscara e transe são categorias de jogos. Trânsitos e determinada portabilidade identitária dizem respeito ao princípio de *mimicry* - máscara, imitação ou mímica (p.39-43); ao trajar máscaras, disfarces ou fantasias, geralmente um indivíduo modifica, por um tempo, suas condutas e sua atuação social. *Ilynx*, transe ou vertigem diz respeito à deformação da percepção convencional da realidade (p.43-47). No caso dos shows em questão, é provável que a monumentalidade do aparato técnico incentive condutas e pensamentos de caráter predominantemente emocional e energético; a luminosidade abrange todo o campo visual, as sonoridades estridentes impõem-se à audição. Num ambiente em que predomina a profusão de estímulos, signo e sujeito efervescem.

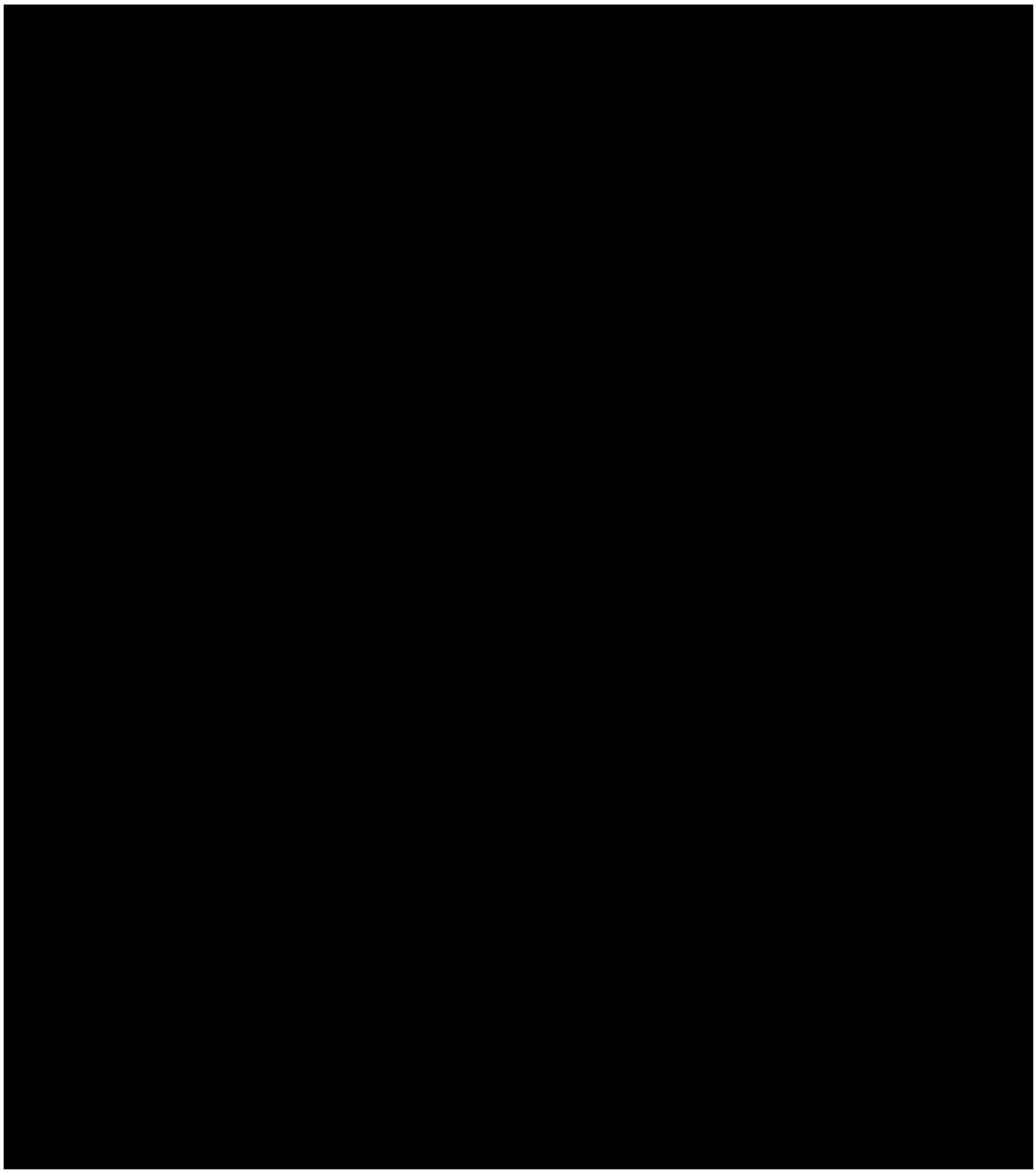
Kraftwerk e radioatvidiade

Em *Radioactivity,* disponível no DVD *Minimum-maximum*, gravado em 2004, durante turnê internacional do *Kraftwerk*, a informação, a priori, entretenimento, adquire caráter noticioso e de alerta. Antes do início da música, uma voz robótica recita o texto, que é projetado em versos na tela:

> Sellafield 2 will produce 7.5 tons of plutonium every year. 1.5 kg of plutonium make a nuclear bomb. Sellafield 2 will release the same amount of radioactivity into the environment as Chernobyl every 4.5 years. One of these radioactive substances Krypton 85 will cause death and skin cancer.

A letra da música cita, repetida e ritmicamente, ainda com voz grave e robótica, locais em que foram realizadas experiências nucleares que causaram grande destruição –"Tschernobyl, Harrisburgh, Sellafield, Hiroshima"- para, em seguida, com voz não robótica, afirmar "Stop radioactivity / Is in the air for you and me". Simultâneas à canção, piscam na tela, em azul, branco, vermelho e amarelo, imagens com os nomes dos acidentes e com símbolos técnicos relacionados à radioatividade (observar Figura 1). Mesmo em ambiente de divertimento, a canção mostra-se manifesto contra o uso de tecnologia relacionada à radioatividade.

Figura 1: Mosaico com *frames*-chave das projeções relativas a *Radioctivity*.



Fonte: Adaptado de *Minimum – maximum* (2005).

O palhaço em *The Chemical Brothers*

Foram selecionadas, para esta análise, imagens de um personagem palhaço que fizeram parte de uma performance da dupla britânica de disc jóqueis *The Chemical Brothers* acontecida em julho de 2011, em Tóquio. Em sua primeira aparição (Figura 2), no início do espetáculo, a cabeça de um palhaço, que, sem indícios de corpo, parece emergir e flutuar na escuridão, se manifesta e se oculta repetidamente, em vários pontos da tela, entoando "*Just get yourself high*". O ente sem nome, de pele pálida e lábios rubros, olha fixamente para o público e exprime imperativos, ditames; suas ordens provavelmente pretendem direcionar o receptor ao êxtase, incentivam-no à procura pela catarse. Esquivando-se de possíveis olhares atentos e analíticos, os estímulos tendem a desorientar o receptor. Após esta primeira aparição, a apresentação, então, segue com outras visualidades e estímulos.

Figura 2: Mosaico com *frames*-chave da aparição do palhaço nas projeções relacionadas à música *Just get yourself high*.

Fonte: Adaptado de *Don't think* (2012).

Prestes ao final do show, na transição entre as músicas *Superflash* e *Leave home*, o palhaço ressurge; desta vez sua enunciação acontece em duas etapas (Figura 3) e pode ser considerada complementar à primeira; no primeiro estágio da segunda aparição, a tela mostra crianças com maquiagem de palhaço cantando "*You're all my children...*". Conforme a frequência da canção torna-se mais aguda, novos rostos infantis despontam no écran, como em um coral constelar circense. O olhar dos palhacinhos parece distraído, não se dirige fixamente ao público. A transição para o segundo estágio acontece repentinamente: a cabeça flutuante de um palhaço adulto dá lugar as das crianças e completa a frase com voz robótica e gutural: "*You're all my children now*". Fugaz, a imagem luminosa aparece e desaparece repetitivamente deixando, nos intervalos, o público imerso na escuridão.

Figura 3: Mosaico com *frames*-chave da aparição do palhaço na transição entre as canções *Superflash* e *Leave home*.

Fonte: Adaptado de *Don't think* (2012).

Diálogos

Performances videográficas podem servir de matriz condutora do comportamento de seus participantes; admite-se o jogo como função significante, ação produtora de sentido. O jogo permeia o olhar, infiltra-se na cognição e na conduta. A atividade lúdica cativa, fascina, excita e socializa, opera sem aparentes preocupações objetivas e imediatistas; propõe ao jogador uma evasão temporária da vida cotidiana. De livre adesão, desinteressado e limitado espaço-temporalmente, o jogo organiza e mobiliza os envolvidos, ordena determinado conjunto de preceitos. Tensão, incerteza, segredo e mistério são responsáveis pelo grau de sedução e desafio do jogo. Há de se estabelecer, entre os participantes, certa cumplicidade, oriunda do entendimento e cumprimento das regras e códigos internos e exclusivos daquele ambiente lúdico. Em todo sistema relacional sobrevive uma forma de jogo (observar CAILLOIS, 1990, p.12).

A voz robótica, tratada maquinalmente, está presente nas duas apresentações; em *Radioactivity*, pode constituir uma metáfora das deformações causadas pela radiação. O uso da tecnologia altera o corpo tanto em acidentes nucleares quanto na performance audiovisual: ambos produzem mutações –genéticas e/ou cognitivas - na matriz corpórea. O corpo vê-se transpassado, mudado, pelo signo tecnológico.

Kraftwerk converte eventos noticiosos, trágicos e acidentais em um tipo de diversão catártica e coletiva. A apresentação apropria-se de referentes externos (relacionados à radioatividade) e, ao recombiná-los, subverte-os. Por meio da canção, a tecnologia exerce autocrítica; *Radioactivity* diz respeito a usos políticos das máquinas. Por sua vez, *The Chemical Brothers* relê o cômico; propõe, por meio da tecnologia, uma versão aterrorizante e entorpecente do palhaço. A imagem-ídolo, expressiva e irônica, ao mesmo tempo em que prega peças e ri dos espectadores, vincula-se a eles de forma inquestionável.

Kraftwerk canaliza o uso de códigos especialistas e convenções técnicas para um espetáculo de entretenimento. A subversão da função convencional traz potencialidades ao processo de significação. Por outro lado,

a maquiagem-máscara clownesca, avessa a tecnicismos, é marca de informalidade. O palhaço, por si só, é exacerbadamente humano, imperito, demente, apaixonado e anárquico: com a repentina filiação, estas características– paradigmas identitários portabilizados – estão propensas a serem transferidas para audiência.

Da forma como organizada na apresentação, a informação clownesca tem seu caráter lúdico potencializado por meio da tecnologia. A maquiagem-máscara do palhaço é hiperbolizada pelas grandes proporções da tela e dos equipamentos de iluminação e som. Nas frases do palhaço não há passado ou futuro, o tempo verbal (presente do subjuntivo) revela preocupação apenas com uma atualidade prolongada e com a constituição de percepções apaixonadas e intensas. Uma vez aceito o convite, acatadas as ordens e interiorizados os estímulos, não há mais volta. Totais entrega e dedicação à experiência estupefaciente são irrevogáveis, comparáveis a um sacrifício identitário e mnésico coletivo. Ao manifestar o desejo de "ficar alto", o sujeito já se rendeu às proposições da imagem-ídolo, filiou-se ao personagem que faz referência a um tipo grotesco e profano de entidade.

Kraftwerk canaliza o uso de convenções técnicas para um momento de entretimento eminentemente alucinatório. A maquiagem-máscara clownesca que aparece na performance do *The Chemical Brothers*, ícone do festejo popular, propõe o mesmo tipo extático de diversão. As estruturas de ambas as performances priorizam a projeção audiovisual à expressividade corporal dos artistas, que, junto ao público, encontram-se diminutos diante da tecnologia eminente. O que normalmente se projeta nos shows não são imagens últimas, acabadas, mas imagens-fluxo cujo sentindo é construído predominantemente de modo coletivo e híbrido, imagens expansivas em devir, em contínua evolução e complexificação (MELLO, 2008, p.63).

Signos presentes nas apresentações (voz robotizada, luzes estroboscópicas, símbolos de radioatividade, palhaço, máscara) são manifestações de um tipo de cultura urbana de entretenimento; condutas determinadas por estas combinações entre signos (interpretações emocionais, energéticas e lógicas, dança, estupefação, grito, hábito de frequentar shows, opinião etc) ajudam a constituir uma inteligência coletiva inerente às apresentações videográficas.

Os signos do vídeo desencadeiam um tipo próprio de pensamento e de cultura. Os trabalhos de *Kraftwerk* e *The Chemical Brothers*, ao utilizarem conteúdo audiovisual para constituir um show, participam das dinâmicas inerentes às faces jovens e eletrônicas da diversão urbana; são performances cuja ação direciona-se, progressiva e evolutivamente, à formação de hábitos e culturas em meio ao ambiente urbano.

Participando da semiose que acontece em espetáculos de música eletrônica, *Kraftwerk* e *The Chemical Brothers* constituem, com ajuda tecnológica, espaços, discursos e pensamentos que valorizam jogo, máscara e transe como elementos de fruição e entretenimento.

Referências

CAILLOIS, R. *Os jogos e os homens*: a máscara e a vertigem. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.

HARTSHORNE, C.; WEISS, P. (eds.). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-6. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935. [Citada como CP seguido pelo número do volume e número do parágrafo].

MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

PEIRCE, C. S. *The essential Peirce*: selected philosophical writings. Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana University, v.2, 1988. [Citada como EP2: seguido pelo número do parágrafo].

SILVEIRA, L. F. B. *Curso de semiótica geral*. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

Diretores *mélomanes*: os irmãos Coen e o *Danny boy bullet fest.*[1]

Mélomane directors: the Coen brothers and the Danny boy bullet fest.

Guilherme Maia de Jesus[2] (Doutor – UFBA)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 1 do Seminário Temático Estudos do Som.

[2] Mestre em Música, Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Professor da FACOM e do PPGCCC (UFBA). Professor colaborador do PPGMUS-UFBA. Líder do Laboratório de Análise Fílmica (PPGCCC/UFBA).

Resumo:

Em capítulo do livro *Beyond the soundtrack*, Claudia Gorbman (2007) inscreve alguns diretores na categoria de *mélomanes*, referindo-se a realizadores nos quais a música pode ser percebida como uma marca essencial de autoria e estilo. Neste artigo, por meio da análise de uma sequência do filme *Ajuste final* (*Miller's Crossing*. Joel e Ethan Coen, 1990), é sugerida a inclusão dos irmãos Coen no panteão dos *mélomanes* de Gorbman.

Palavras chave:

Música fílmica, Análise Fílmica, Autoria, Estilo.

Abstract:

In a chapter of the book *Beyond the soundtrack*, Claudia Gorbman (2007) enlists some directors in the category of *mélomanes*, referring to filmmakers in which music can be perceived as an essential mark of style. In this article, through the analysis of a sequence of the film *Miller's Crossing* (Joel & Ethan Coen, 1990), it is suggested that the Coen brothers must be included in the pantheon of the Gorbman's *melómanes*.

Keywords:

Film Music, Film Analysis, Authorship, Style.

Este artigo finca raízes na experiência de apreciação de uma sequência do filme *Ajuste Final* (*Miller's Crossing*. Joel e Ethan Coen, 1990), que se tornou conhecida como o *Danny boy bullet fest*, percebida em relevo no primeiro desfrute privado da obra. Naquele momento, tudo levava a crer estar diante de algo merecedor de ser guardado na pasta das cenas em que o agenciamento dos recursos musicais nos agrada especialmente ou nos ensina um pouco mais sobre o cinema.

Falamos aqui, a princípio, tão somente de uma sensação derivada da emergência de um prazer estético resultante da impressão de estar diante de uma organização audiovisual com potência de se impor como algo particularmente engenhoso em relação à massa fílmica da memória de um determinado apreciador empírico. Um exame do contexto da recepção do filme, contudo, indicou que a potência expressiva da sequência foi percebida de maneira semelhante por uma comunidade mais ampla de apreciadores.

A música de *Ajuste final* recebe de Josh Levine (2000, p.76) a classificação de "grande música de cinema". James Mottram (2000) considerada este o trabalho o mais bem sucedido da parceria dos Coen com o compositor Carter Burwell. Levine e Mottram aludem especificamente ao *Danny boy bullet fest*, assim como fazem Alain Silver e Elizabeth Ward (1992, p.411)) e os críticos Desson Howe (Washington Post, 05 out. 1990), Owen Gleiberman (Enterteinment Weekly, 28 set. 1990) e Jonathan Rosenbaun (Chicago Reader, 1990). Em um grupo de discussão intitulado Miller's Crossing Review, muitos discursos de fãs convergem no sentido de incluir a sequência em exame no rol dos momentos clássicos do cinema e um participante, compartilhando entusiasmo hiperbólico com seus colegas, declarou: "Fico contente em saber que não estou sozinho no que diz respeito a considerar a sequência Danny boy uma das melhores da história do cinema".[3]

[3] Grupo de discussão intitulado Miller's Crossing Review. O declarante citado participa sob o pseudônimo de Krillian. Disponível em: <http://www.antitcool.com/display.cgi?id=7606>.

Uma das apostas da análise é a de que a potência deste conjunto de cenas pode ser atribuída, em grande parte, ao modo como a canção "Danny boy" está articulada com a montagem. O exame dos *pontos de sincronização* (CHION, 1997) entre os aspectos não-literários da canção e a edição da ação que nos é mostrada, revela um planejamento sutil e rigoroso. Além disso, tanto as palavras da canção quanto a carga cultural nela contida se articulam de modo engenhoso com a ação representada, com a origem e a natureza da relação entre os dois personagens principais e com a súmula (a)moral do filme.

Há nessa sequência uma camada cognitiva importante. De certa forma, a canção "Danny boy" está para os irlandeses assim como *Asa Branca* está para os nordestinos, ou seja, opera em um nível simbólico, aderida não só à nacionalidade dos personagens, mas também a uma ideia de "Canção do Exílio". Há ainda um tecido sentimental e cognitivo derivado do modo como a letra da canção se articula com a sequência e com o filme como um todo. O modo como a melodia é arranjada, e cantada por Frank Peterson, também deve ser considerado, pois veste a rigor uma música de taberna, constantemente incluída em curiosas coletâneas intituladas *Irish Drinking Songs*. Contingenciados pelas normas editorias desta publicação, optamos aqui por falar somente de aspectos não literários da canção, descartando-nos das camadas cognitiva e sentimental, para atacar o que parece ser um sofisticado programa[4] de natureza sensorial.

A ação representada já foi vista muitas e muitas vezes pelas plateias de todo o mundo. Surpreendido por um ataque de um grupo de inimigos, um homem sozinho, disparando uma quantidade formidável de tiros, enfrenta e mata todos os rivais. Como é próprio de representações dessa natureza, o espectador é confrontado com um alto grau de inverossimilhança. O "homem só" dá um tiro na canela de um oponente e este cai no chão e fica imóvel; de um ponto bastante próximo, o "mocinho" é metralhado por um adversário, mas nenhum tiro o acerta; um incêndio no

[4] O conceito de *programa*, tal como empregado neste texto, tem o sentido esculpido no interior da Poética do Filme, conjunto de pressupostos aplicados como raiz dos modelos metodológicos desenvolvidos no Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa do Póscom/UFBA. Partindo de bases aristotélicas e, assim, considerando que toda encenação dramática representa um agenciamento de recursos (enredo, personagens, diálogos, narração, elementos cênicos e sonoros) cuja destinação é o prazer ou efeito emocional específico de um determinado gênero de composição, os *programas* seriam a materialização de estratégias voltadas para a produção dos efeitos que caracterizam um determinado gênero ou obra.

andar inferior da casa evolui com uma rapidez absolutamente incompatível com o tempo da representação. Para os aficionados do gênero, o "festival de balas" do adversário sendo metralhado no andar superior da mansão certamente é uma delícia, mas não é um momento no qual o espectador se encanta especialmente com o virtuosismo da interpretação dos atores e tampouco é possível atribuir a potência das cenas exclusivamente ao agenciamento reconhecidamente virtuoso de fotografia e montagem de imagens. Se a sequência Danny boy convoca para si uma adjetivação tão positiva, deve valer mesmo a pena investigar o papel da canção nesse processo.

Em uma primeira leitura, o encanto do programa musical em questão poderia ser entendido como tributário da noção *eisensteinsiana* de "contraponto", já que há aqui uma ação de extrema violência, justaposta a uma música com fortes tintas "sentimentais" ou "românticas"; ou, talvez, de um *pathos* derivado daquilo que Michel Chion (1993; 1997) chama de relação *anempatética* entre a música e a encenação, casos em que a música se mantém "indiferente" em relação aos acontecimentos da história mostrada. A análise interna, contudo, indica que o grau de articulação da narrativa e da montagem com a estrutura formal da música aponta para outros caminhos de interpretação.

Uma evidência que emerge com clareza é a percepção de um sistema organizado em seções proporcionais e simétricas, no qual as durações das "frases" do drama cinematográfico coincidem de modo preciso com as da segmentação da música em suas unidades fraseológicas. Há aqui uma espécie de dança narrativa e visual que visa a encantar o aparato sensorial do espectador com o prazer que o homem experimenta quando contempla formas equilibradas, simétricas e proporcionais.

Há ainda um outro programa sensorial importante. A canção em questão tem como uma de suas mais marcantes constantes melódicas o fato de que todas as frases iniciam com um gesto ascendente de quatro colcheias. No que diz respeito ao aspecto rítmico, estas notas estão organizadas em *anacruse*, isto é, com um sentido de impulso em direção ao primeiro tempo forte de um compasso. Há aqui um duplo vetor de sinal positivo: o impulso rítmico em direção ao tempo forte e o movimento ascendente do número de vibrações por segundo. Isto significa que sobre cada início de segmento do tecido narrativo incide um duplo sinal de força dirigido ao aparato auditivo. Se esse dispositivo

está ali em contingência de uma intenção poética, é questão para a qual só se pode obter resposta inquirindo os autores empíricos da obra. O que importa, aqui, é que, tributários de um gesto poético consciente ou da boa sorte que costuma visitar a urdidura das obras bem-sucedidas, esses sutis impulsos de energia podem ser lidos na obra mesma e não é arriscado dizer que devem contribuir, com efeito, para a impressão positiva que o *Danny boy bullet fest* produziu na esfera das recepções.

Efeitos de natureza semelhante podem ser observados em outros momentos. As frases das seções "B" da canção são enunciadas na oitava superior e com dinâmica mais forte, em relação à seção "A". Um salto para a oitava superior, associado à ação de um vetor positivo na dinâmica, impressiona a apreciação com um sentido de aumento de energia. Na primeira seção da sequência, a mudança de oitava coincide, ao mesmo tempo com a primeira vez que Leo é mostrado ao espectador; com o momento em que a música deixa de ser percebida como música de pós-produção e ancora no mundo encenado; e com a "subida" da história para o andar superior da casa. Na segunda metade da sequência, a mudança aparece em conjunção com o início do enfrentamento final. Saltos em direção a valores mais altos de frequência e amplitude coincidem com nossa a visão de Leo sem ciência do perigo que o ameaça e com o início de sua caminhada, resoluto e destemido, em direção à vitória. O ponto culminante da melodia (o sol sustenido do primeiro tempo dos compassos 17 e 37) coincide, na exposição, com o momento em que Leo percebe o perigo. Na reexposição, a mesma nota é sustentada em *fermata*, em um fundo harmônico de preparação, emprestando o seu caráter de suspensão para os instantes que antecedem a explosão do carro dos adversários. Quando termina a exposição, a música atinge a tônica no momento extado em que Leo tira da boca o charuto que estava fumando. Após a vitória de Leo, ele leva a mão ao bolso do *robe-de-chambre*, retira o charuto apagado e o leva à boca. A tônica final da música surge em sincronismo perfeito com a imagem do charuto tocando os lábios do personagem. Assim, a análise interna revela que os mecanismos não literais da canção aparecem claramente articulados com o fluxo de tensão e distensão da narrativa. Não há, portanto, nenhuma possibilidade de afirmar que esta canção está indiferente ou em disjunção de sentido em relação à ação representada.

Outro aspecto interessante é o trânsito no modo como a música é percebida pelo espectador. Nos primeiros compassos, a música – violinos "doces" - tende a ser percebida como um clichê de dramas sentimentais cinematográficos, associada ao envolvimento amoroso entre Tom e Verna. Na metade inicial da primeira seção – a ação dos inimigos no andar inferior da casa – a leitura semântica anterior é interditada e emerge algum grau de incongruência. Quando Leo é mostrado ao espectador, um primeiro plano em um gramofone revela que a música emerge da cena. Desse ponto até o início do enfrentamento, o plano da música na mixagem passa a obedecer à perspectiva de escuta dos personagens, isto é, mais alta e clara, nos planos do quarto de Leo; com menos volume e com a região aguda atenuada quando vemos a ação exterior ao quarto. Durante a primeira seção do enfrentamento, a música permanece ancorada na encenação, passando a ocupar um plano de fundo em relação aos ruídos dos tiros. Na última seção da sequência – enfrentamento nos jardins da mansão – volta a ser percebida como recurso de pós-produção, pois o volume é incompatível com a perspectiva de escuta de Leo e o incêndio já tomou toda a casa. Descolada do mundo, a música cresce em dinâmica para adquirir então um caráter grandioso que adere à bravura do personagem, especialmente quando passa a ocupar um primeiríssimo plano sonoro na mixagem.

Em artigo intitulado *Auter music*, publicado no livro *Beyond the soundtrack*, Claudia Gorbman (2007) inscreve alguns diretores na categoria de *mélomanes*, referindo-se a realizadores nos quais a música pode ser percebida como uma marca essencial de estilo. A autora inclui nesse grupo Tarantino, Kubrick, Scorsese, Spike Lee, Woody Allen entre outros. Como sabemos, esse são diretores que têm como marca um uso abundante de música em seus filmes. Gorbman, entretanto, inclui também nessa categoria diretores como Godard e Tsai Ming-Liang realizadores que adotam uma outra economia na dimensão musical de suas obras. Os melomaníacos, para Gorbman, são aqueles que, quando recorrem a música, o fazem com uma espécie de inteligência artística particular e tecem um jogo sofisticado de relações entre a música, o filme e o espectador. Considerando que a engenhosidade e o preciosismo revelados pela análise da sequência Danny boy podem ser observados também em filmes como *O homem que não estava lá* (*The Man Who Wasn't There*, 2001)**,** *E aí meu irmão, cadê você?* (*O Brother, Where Art Thou?*,

2000) e em muitos outros momentos da obra dos irmãos Coen, sugerimos aqui a inclusão dos Coen no panteão dos melomaníacos de Gorbman.

Referências

CHION, Michel. *Audiovision*: sound on screen. New York: Columbia University, 1993.

_____. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

GLEIBERMAN, Owen. *Miller's Crossing*. Enterteinment Weekly, 28 set. 1990. Disponível em http://www.ew.com/ew/article/0,,318260,00.html

GORBAN, Claudia. *Auteur music*. In. GOLDMAN, D., KRAMER, L. e LEPPERT, R. (Orgs.) *Beyond the soundtrack***:** representing music in cinema. Berkeley: University of California Press, 2007.

HOWE, Desson. *Miller's Crossing*. Washington Post, 05 out. 1990. Disponível em http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/millerscrossingrhowe_a0b2a4.htm

LEVINE, Josh. *The Coen Brothers*: the story of two American filmakers. Ontário: ECW, 2000.

MOTTRAM, James. *The Coen Brothers***:** the life of the mind. Dulles: Brassey's, 2000.

ROSENBAUM, Jonathan. *Miller's Crossing*. Chicago Reader, 1990. Disponível em http://www.chicagoreader.com/chicago/millers-crossing/Film?oid=1061244

SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). *Film noir*: an encyclopedic reference to the American style. New York: Overlook, 1992.

Do privado ao político: em torno de "Os dias com ele" [1]

From the private sphere to politics: notes about "The days with him"

Ilana Feldman[2] (Dra. Ciências da Comunicação pela ECA/USP)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Seminário Temático "Cinema, Estética e Política: engajamentos no presente".

[2] Ilana Feldman é doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, com passagem pelo Departamento de Filosofia, Artes e Estética da Universidade Paris VIII. É pós-doutoranda no Departamento de Teoria Literária da UNICAMP.

Resumo:

Diante do campo das escritas de si e de seu cruzamento com cinema, testemunho, memória e crítica da dimensão confessional-testemunhal da cultura, a comunicação tem como horizonte a investigação de modos políticos de enunciação e subjetivação, aqui problematizados pelo documentário "Os dias com ele" (2013), de Maria Clara Escobar. Nessa obra, disputa, desencontro e fracasso não apenas coexistem como fazem a passagem da identidade à alteridade, do pai ao país, do privado ao político.

Palavras-chave:

Escritas de si, testemunho, fracasso, documentário brasileiro contemporâneo.

Abstract:

Given the problematic field of autobiographical writings and their interlacement between cinema, testimony, memory and the confessional and the testimonial content of the culture, this communication has as a goal the investigation of political modes of enunciation and subjectivation, here problemized by the documentary film "Days with him "(2013), by Maria Clara Escobar. In this work, dispute, disagreement and failure not only coexist as they make the transition from identity to otherness, from the father to the country, from the private sphere to politics.

Keywords:

Autobiographical writtings, testimony, failure, Brazilian contemporary documentary.

I.

Diante do inflacionado campo das escritas de si e de seu cruzamento com cinema, testemunho, memória e crítica da dimensão confessional-testemunhal da cultura, essa comunicação é parte de uma pesquisa que tem como horizonte a investigação de modos políticos de enunciação e subjetivação no documentário, aqui problematizados e postos em cena pelo recente documentário brasileiro *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar. Nessa obra, as figurações em torno do desencontro entre um pai e uma filha, da disputa de poder pelo filme e da iminência do fracasso – tanto dessa relação como do próprio filme – não apenas coexistem como fazem a permanente passagem da identidade à alteridade, do pai ao país, do privado ao político.

Como provoca Beatriz Sarlo, em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, "se há três ou quatro décadas o 'eu' despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios que seria interessante examinar" (2007, p.21). É visando tal exame que valeria a pena retomar o filme já comentado por Carla Maia nesse seminário. Pois, diferentemente de muitos filmes de família e documentários enunciados na primeira pessoa do singular, explicitamente afetivos, "ao lado" de seus personagens e sustentados pela legitimação prévia conferida pelo eu que fala, *Os dias com ele é* dotado de uma coragem: não evita o mal-estar, os desentendimentos e o desencontro, ao mesmo tempo em que assume a dificuldade de compreensão e a opacidade da linguagem como elementos constitutivos não apenas das relações familiares em jogo, mas, sobretudo, de sua matéria fílmica.

EXIBIR TRECHO I

Construído por testemunhos, entrevistas e conversas com o dramaturgo e ensaísta Carlos Henrique Escobar, um ex-membro da luta armada brasileira e há mais de uma década voluntariamente exilado em Portugal, a diretora Maria Clara, filha de Escobar, também incorpora, como vimos, os momentos pré e pós-fílmicos dessas conversas como partes absolutamente constitutivas da cena. São sobretudo nesses momentos, em que a diretora está presente por meio de sua voz, que tanto a cena (a quem pertence o filme?) quanto a vida (qual posições pai e filha ocupam?) estão em disputa. Mas não se trata apenas de uma disputa mesquinha, fruto de vaidades inconfessáveis e ressentimentos destilados. As vaidades e os ressentimentos existem e são explicitadas, mas *Os dias com ele* não se reduz, de forma alguma, a um acerto de contas familiar. Como escreve Jean-Louis Comolli, em "Como filmar o inimigo?": "Não se filma sem amor, sem desejo, sem inconsciente, sem corpo; mas também não se filma sem consciência, sem moral, sem cálculos, sem gostos e desgostos" (2008, p.129).

Se não se trata então de simplesmente afagar feridas e remorsos renarcísicos, a disputa em questão pela cena – e pelo filme – é uma disputa política entre a tarefa individual da narrativa do trauma (os vários traumas em questão) e sua componente coletiva; entre a memória do pai militante, o desconhecimento da filha e a história de um país; entre a extrema necessidade de seu testemunho (como "responsabilidade histórica", como diz Maria Clara) e sua crônica impossibilidade. A disputa é então, sobretudo, entre o espaço da "intimidade", modernamente considerado mais verdadeiro e autêntico do que o público, e o espaço da "extimidade": aquele espaço que, sendo tão próprio aos sujeitos, só poderia apresentar-se *fora* deles, no âmbito da cultura, no âmbito da interação com o outro, no âmbito da ação política e da exterioridade da linguagem.

II.

- Eu não sei bem que filme é esse que você está fazendo. Eu tenho a impressão de que é um filme sobre você. Se for isso, é maravilhoso.

- Os filmes sempre são sobre nós, responde Maria Clara.

- É por isso que você faz mais perguntas sobre você. Mas eu sou mais público, quer dizer, eu falo das questões de fora... enfatiza Escobar.

- Mas não é sobre mim. (...) Eu queria falar da questão da tortura.

- O quê? Da cultura?

- Da tor-tu-ra!

Benjamin escreveu no seu último texto, "Sobre o conceito de história", que nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um documento da barbárie. Não à toa, o ato falho de Carlos Henrique Escobar, que escuta "cultura" no lugar de "tortura", diz respeito ao reconhecimento dessa violência que está na origem da cultura. Violência que *Os dias com ele* figura e coloca em cena. Violência que diz respeito ao próprio cinema. Nesse sentido, o "ele" do título não é mais nem o pai nem o intelectual, mas o próprio cinema, dada a extrema consciência de que filha e pai, realizadora e personagem, tem do filme que está sendo feito, do filme que está em disputa: sem nenhuma garantia de efetivação, de se tornar obra, de se tornar fora.

EXIBIR TRECHO II

Junto a outros filmes que escapam de certa febre biográfica contemporânea e operam deslocamentos importantes no campo das retóricas testemunhais e confessionais*, Os dias com ele* trabalha a partir da opacidade do relato, seus incômodos, seus limites e suas fraturas. Tomando uma contramão bastante crítica, sem deixar de ser sintomática, ao confessional-midiático, a vida da realizadora se revela, ao menos em alguma medida, por meio da relação com um outro que, separado e jamais assimilado, efetua uma mediação incontornável.

Assim, aquilo que inicialmente poderia indicar mera e repisada expressão de uma hipertrofia da subjetividade, acompanhada pela inflação do bom e velho testemunho – contexto cultural em que o documentário, liberto dos modelos sociológicos, parece ter a obrigação de restituir aos sujeitos filmados uma singularidade um dia perdida –, é deslocado por meio de um mal estar desconcertante. Como vimos, trata-se assim de uma beleza terrível e

irreconciliada, em que, como também assistimos em outros filmes (como *Oma*, de Michael Warhmann, de 2011, *Separações*, de Andrea Seligmann, de 2009, e *Mataram meu irmão,* de Cristiano Burlan, de 2013) só se pode partilhar uma experiência pelo que há nela de intransferível, incompreensível e, no limite, impossível.

Os dias com ele não é, portanto, um filme sobre superação, nem mesmo um filme que demanda reparação, como tantos filmes testemunhais que conhecemos, mas um filme sobre a *separação*, sobre a potência de uma não reconciliação que acolhe a alteridade e a diferença. Citando Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer,* "não a frase: somos todos um, mas sim: somos estrangeiros uns aos outros – esta seria uma frase de humanidade" (2006, p.94).

Se o "real" pode ser pensado como um "desencontro", não deixa de ser verdade que o cinema em geral e o documentário em particular busca este encontro impossível, mesmo que por meio do confronto. O cinema tenta assim juntar o que a própria vida separa, o pai e a filha, pois só haveria proximidade verdadeira quando há reconhecimento da estranheza em sua radicalidade não camuflada. Nessa ética da distância e do reconhecimento da alteridade, trata-se de "filmar o inimigo", esse outro radical (justamente por ser tão próximo), na medida em que conhecer a história do outro não significa dominar, mas muito mais atingir, tocar, ser atingido e tocado de volta. Dialética da distância e da proximidade que se desvencilha da ideia de posse para dar lugar ao reconhecimento do não idêntico. (E tal reconhecimento do não idêntico passa por uma recusa à indistinção fusional e à complacência narcísica tão presente em outros filmes brasileiros recentes, como por exemplo, *Elena*, de Petra Costa, de 2013)

Nessa ética da distância e do reconhecimento da alteridade, nessa "ética do inimigo", portanto, como tanto debatemos no primeiro dia do seminário, estaria a dimensão política tão evidente em *Os dias com ele.* Se no filme as distâncias em questão não são suprimidas, mas constitutivas da própria cena, é porque, recuperando a fala de Cezar Migliorin esses dias, "a política tem forte conexão com processos subjetivos, com a formação de um campo de experiência que é inseparável de uma cena em que as singularidades que nela habitam não estão prontas".

A política, portanto, é efetivada pela dimensão processual, inacabada e dissensual da cena, sempre aberta e ameaçada pelo risco de sua não realização, pelo risco do fracasso, potencial espaço de criação e produção. A política se faz presente por meio da própria negatividade constitutiva e produtiva, da linguagem e dos sujeitos. "Esse não é o meu pai" – diz a voz off de Maria Clara sobre imagens domésticas de pais com crianças – é um enunciado privado. "Esse não é o meu pai", porque, simplesmente, todos esses poderiam ser meu pai, ou o *seu* pai, é um enunciado coletivo e político. O trabalho do luto está sendo feito. E a cadeira vazia não precisa ser, a todo custo, ocupada.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da História". In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis. "Como filmar o inimigo?". In: *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário.* Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DANEY, Serge. "O travelling de Kapo". In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23. Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

FELDMAN, Ilana. "O êxito do fracasso: notas sobre o documentário brasileiro contemporâneo". In: BRASIL, André (Org.) *Teia 2002 – 2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.

_____."Um filme de: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental". In: *Devires – cinema e humanidades*, dossiê "Cinema brasileiro: engajamentos no presente". Belo Horizonte, v.9, n.1, jan/jun 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer.* São Paulo: Ed.34, 2006.

MIGLIORIN, Cezar. "Os dias com ele". Texto apresentado na 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes. Disponível em: http://www.mostratiradentes.com.br/noticia-detalhe.php?menu=not&codNot=353

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Marcio (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: SP: Unicamp, 2006.

Encenações Midiáticas e a Vinda da Família Real para o Brasil

Movies, Novels and the Royal Family Coming to Brazil[1]

Jean Raphael Zimmermann Houllou[2] (Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade – Unisul)

[1] Apresentado na mesa Cinema, Televisão e História do XVII Encontro Socine

[2] Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade/UNIVILLE, doutorando do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem/UNISUL, na linha de pesquisa Linguagem e Cultura. Professor no Instituto Federal de Santa Catarina.

Resumo:

No presente trabalho propomos examinar o filme "Carlota Joaquina: Princesa do Brazil" e a novela "O Quinto dos Infernos" a partir das maneiras como eles encenam os fatos referentes a vinda da família real para o Brasil. Os dados foram somados a uma investigação sobre os contextos e as críticas jornalísticas da obras com intuito de inferir acerca do grau de convergência memorial das mesmas entre a audiência nos momentos de suas exibições.

Palavras-chave:

Família Real, Novela, Filme, Memória.

Abstract:

In the present work we examine comparatively the movie " Carlota Joaquina: Princesa do Brazil" and the novel "O Quinto dos Infernos". We observe how they act out the facts about the coming of the royal family to Brazil. The data were added to a research contexts and critical journalism in order to infer the memorial degree among the audience.

Keywords:

Royal Family, Novel, Film, Memory.

Introdução:

Para proceder a análise do filme *Carlota Joaquina: Princesa do Brazil* e a *minissérie O Quinto dos Infernos,* utilizamos *os* métodos defendidos por Marc Ferro. O autor afirma que para analisar uma produção audiovisual é necessário observar: "as relações do filme com aquilo que não é filme; o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar a compreensão não apenas da obra, mas da realidade que ele representa." (FERRO, 1992, p. 33.)

Quanto ao grau de convergência memorial entre a audiência com relação ao exibido pelas obras midiáticas utilizamos os conceitos de memórias fortes e fracas de Joël Candau. Para o autor, a memória pode ser mais ou menos convergente entre os indivíduos de um grupo e por isso ser diferenciada em forte e fraca (CANDAU, 2011, p. 44.)

O Filme: *Carlota Joaquina: Princesa do Brazil:*

O filme narra a vinda e a permanência da família real portuguesa no Brasil sob a visão de Carlota Joaquina, casada com D. João VI, príncipe herdeiro do trono português. O filme inicia com um diálogo entre dois escoceses, um adulto e uma menina de dez anos, Yolanda.

A primeira aparição de Carlota Joaquina ocorre enquanto ela ainda era criança e vivia na corte espanhola. Nigris descreve que a corte espanhola é mostrada como festiva, num fundo escuro com trajes vermelhos e objetos dourados. (NIGRIS, 2006, p.148). Segundo Schvarzman, "a caracterização da corte espanhola se faz com a vivacidade do vermelho onipresente, que serve para marcar a sensualidade e a ação resoluta que caracterizaria os espanhóis." (2003, p. 171)

A personagem principal utiliza, mesmo após sair de sua corte, vários vestidos vermelhos decotados, simbolizando que as características da Espanha permaneceram nela. Carlota Joaquina, como os demais membros da

família real, é apresentada em tom caricatural, os traços mentais são enfatizados fisicamente. Como numa charge, o exagero e a sátira trazem humor para a obra. (IZÍODO, 2011, p. 01-02.) Carlota aparece como agitada, nervosa, vingativa. O seu voraz apetite sexual faz com que ela traia por varias vezes D. João VI. A narração do filme a descreve da seguinte maneira: *Carlota was a dragon. She had a lot of lovers, a lot of them. And she could eat any one of them, like a crazy monster.*[3]

Carlota deixa claro, por várias vezes, que não gosta do Brasil. Quando apareceu a possibilidade da família real se mudar para o Brasil, ela afirmou para D. João VI que ele iria sem ela, pois ela nunca seria a princesa do Brasil. Depois, cuspiu no chão. Em outro momento, quando a família real estava indo embora, ela, dentro do navio, jogou os sapatos no mar e afirmou que não queria levar nem o pó do Brasil. Considerando o contexto da película com todos os escândalos de corrupção e o desastre do plano Collor, é possível interpretar a mensagem como se referindo ao fato de que o Brasil podia ser governado por pessoas que não tinham a mínima preocupação com o país.

Outro importante personagem do filme é o marido de Carlota, D. João VI. Em muitos momentos, ele é caracterizado como o contraponto de sua mulher. Se Carlota é agressiva, o rei apresenta um temperamento passivo. (NIGRIS, 2006, p.149)

D. João VI é representado como um glutão, a todo o tempo está comendo, seja coxinhas de frango ou frutas tropicais. Outra característica é a sua covardia, o rei tem dificuldades para tomar decisões. Em uma das cenas, anda em círculos pelo seu quarto comendo coxinhas de galinha e exprimindo ruídos de pavor após ouvir um diplomata inglês defender a ida da corte real para o Brasil e sua mãe e sua esposa condenarem a mesma ideia. Ramos ainda escreve que D. João VI é apresentado como *abobalhado* e corno *manso*. (2011)

Para inferir se as representações estabelecidas no filme são capazes de corresponder a um alto grau de convergência das memórias individuais e por consequência gerar uma memória forte, iremos analisar a recepção do público e da critica com relação ao filme.

[3] Tradução: Carlota era um dragão. Teve muitos amantes, muitos. E ela podia comer qualquer um como um monstro louco.

O Filme C*arlota Joaquina: Princesa do Brazil* foi um sucesso de bilheteria. No ano anterior ao seu lançamento, 1994, houve apenas 271.454 espectadores que assistiram a um filme nacional no cinema. Só o filme de Carla Camurati, em 1995, teve 1.300.000 espectadores, um número quase cinco vezes maior. (MOISÉS, 1999, p. 255)

Luiz Joaquim da Silva Júnior, ao analisar as críticas de jornais sobre o filme, observou que existiu uma tendência de se enfatizar o sucesso de bilheteria entre o público. (2011) O autor traz como exemplo a crítica do Jornal Zero Hora, no momento de lançamento do filme na cidade de Porto Alegre:

Praticamente com as latas debaixo do braço, Carla tinha duas cópias do filme. No Rio, ela conseguiu uma sala para exibir o filme para alguns integrantes da equipe e do elenco. "O gerente do cinema assistiu também a sessão e, no final, me perguntou se eu tinha onde mostrar o filme, colocando a disposição a sua sala", conta a realizadora. A eficiente publicidade "boca a boca" fez com que o filme deslanchasse e em suas primeiras semanas de exibição no Rio, São Paulo e Belo Horizonte atingisse a cifra de 100 mil espectadores, aumentando em mais de 200 mil pessoas até meados de abril. (BECKER, 1995 IN: JÚNIOR, 2011)

Nesse mesmo sentido, Arnaldo Jabor afirmou que: "O filme é ótimo e enche as salas no Rio de Janeiro. [...] E o filme está batendo os usuais filmes americanos. Dá mais público que Maskaras, Vampiros e Frankesteins."(1995, p.5)

Concluímos a pergunta sobre o sucesso do filme para com o público da seguinte maneira. Carla Camurati escreveu o filmou Carlota *Joaquina: Princesa do Brazil* durante um período penoso da política e da economia. Por isso, era objetivo da diretora, como ela própria afirmou, encenar um passado brasileiro problemático para que fosse associado ao presente.

Contudo, entre a produção do filme e a sua exibição, o Plano Real foi implantado. O mesmo trouxe uma sensação de melhoria econômica que surtiu efeitos na política, fazendo com que o candidato do governo fosse eleito. Dessa forma, dentro do jogo da criação de subjetividades e de convergência memorial, grande parte do público consumiu o filme, não acreditando que o passado apresentado fosse correspondente ao presente. Ao contrário,

aquele passado colonial também se referia a um passado recente, em que os planos econômicos fracassavam. Mas no presente a economia estava estável, o criador desse plano fora eleito presidente para governar o futuro. Cabia então, exorcizar os passados. Essa idéia é reforçada pela estratégia de contar a história a partir da imaginação de uma menina escocesa de dez anos.

É evidente que a crença no Plano Real não era uma unanimidade. O segundo candidato mais votado, Lula, passou a campanha afirmando que o mesmo era apenas um plano eleitoreiro. Para o público descrente acerca do Real, foi possível consumir a película da maneira pensada por Camurati, associando diretamente o passado representado na película com o presente. A esperança da figura de D. Pedro I se projeta, dessa maneira, para uma fé no futuro e não no presente. A nosso ver, esse foi o motivo do sucesso de *Carlota Joaquina: Princesa do Brazil*, como a película se referiu ao passado, foi possível consumi-la e estabelecer memórias de duas maneiras diferentes, ou entendendo que era um passado que deveria ser exorcizado ou percebendo que era um passado que continuava vivo no presente do país. Ao possibilitar duas interpretações que correspondiam, cada uma, a um dos dois grandes pontos de vistas que definiram a campanha presidencial de 1994, o filme se tornou um grande sucesso capaz de corresponder a memórias individuais tanto daqueles que acreditavam no Real quanto daqueles que desacreditavam.

Narrativa de *O Quinto dos Infernos*:

Enquanto a criação de Camurati caricaturou os personagens do período exagerando nas características negativas. Lombardi selecionou as características que iria exagerar e as que iria amenizar para que os personagens fossem mais adequados aos padrões estéticos da emissora de televisão. Além disso, muitas das piadas realizadas na minissérie têm correspondência com a realidade contemporânea e não com a do período representado. (NIGRIS, 2010, p. 125)

A primeira cena da minissérie inicia com Carlota Joaquina ainda criança. Ela aparece numa carruagem em direção à corte portuguesa. Quando chega à corte, Carlota é recepcionada por D. João VI e seus pais. Já naquela cena é apresentada a sua personalidade forte, Carlota começa a dar ordens para todos que estão na corte.

Carlota Joaquina adulta foi interpretada pela atriz por Betty Lago, ex-modelo. Carlota, assim como no filme, é ninfomaníaca, tem vários amantes. Demonstra não gostar do Brasil. No momento em que ela é comunicada que deverá ir para o Brasil, fala: "Naquele quinto dos infernos jamais tocarei os pés." Carlota é representada com um gênio agressivo. Nas cenas, em que discute com D. João VI, ela desfere tapas no rei. Embora várias características negativas do filme de Camurati sejam repetidas, outros elementos sobre sua personalidade são representados com menos sarcasmo.

Dessa forma, a aparência física de Carlota é melhorada. As vestimentas da princesa também são mais elegantes. Pode-se citar como exemplo o turbante que usa ao chegar no Brasil em razão dos piolhos. Ao contrário de apenas um lenço branco enrolado na cabeça, Carlota utiliza um turbante preto ornamentado com jóias. Seus vestidos não são apenas vermelhos.

O rei D. João VI repete algumas características negativas como no filme. Ele é apresentado como glutão e guarda coxinhas de galinhas no bolso. Existem cenas em que ele as tira e come. Em várias cenas ele é mostrado como medroso. Nos momentos de tensão costuma repetir o chavão com sotaque português: Ai Jesus! Ele demonstra não se importar com as traições de Carlota. Numa cena em que ele flagra a rainha com um amante na cama, afirma saber como é Carlota e diz não se importar com a condição que eles fossem discretos. A diferença de idade entre D. João VI e Carlota é ressaltada, o que suaviza as atitudes da rainha. Por vezes, D. João VI enfrenta Carlota nas discussões, com no momento em que bate na mesa para afirmar que a corte iria para o Brasil.

Inicialmente a mídia demonstrou forte expectativa para com o lançamento de *O Quinto dos Infernos*. A audiência demonstrou na estréia da minissérie a mesma expectativa que as reportagens. O Jornal Folha SP publicou uma pela qual salientou que a estréia de *O Quinto dos Infernos* teve audiência maior que a estréia e a média da

minissérie anterior, *Presença de Anita*. Além disso, afirmou que esse número indicava que a minissérie teria uma média boa nos próximos capítulos. (CASTRO, 2002) Contudo, não foi o que ocorreu.

As reportagens jornalísticas indicam, assim como a queda na audiência, um descontentamento após a estréia. As reportagens mudaram de tom quanto à minissérie começando a realizar críticas. Apesar de a minissérie trazer caricaturas menos mordazes para com os membros da família real, as reportagens apontavam para as características do filme de Camurati que a minissérie havia repetido afirmando que elas não eram fiéis as personalidades históricas[4].

Concluímos que aparecem no conteúdo das críticas jornalísticas pistas de que havia um contexto diferente na exibição da minissérie se comparado ao filme de Camurati. A representação satírica dos personagens é entendida como uma inadequação frente á História.

EXEMPLOS DE REPORTAGENS: 'O QUINTOS DOS INFERNOS' VAI MELHOR QUE 'PRESENÇA DE ANITA' NO IBOPE. **FOLHA ONLINE**. 09 JAN. 2002. DISPONÍVEL EM <HTTP://WWW1.FOLHA.UOL.COM.BR/FOLHA/ILUSTRADA/ULT90U20393.SHTML> ACESSO EM: 23 ABR. 2012.;
CASTRO, Daniel. "Casa" tem o maior público das minisséries. **Folha Online,** São Paulo, 10 abr. 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u31955.shtml> Acesso em: 02 fev. 2012.; BAIXOS instintos: Em vez de boas piadas, O Quinto tem escatologia. **Veja On line,** 23 jan. 2002. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/230102/p_117.html> Acesso em: 02 fev. 2012.

Referências:

CANDAU, Joël. Memória e indentidade. São Paulo: Contexto, 2011.

CASTRO, Daniel. Globo aprova minissérie de Carlos Lombardi. Follha Online, São Paulo, 30 jun. 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u14995.shtml> Acesso em 01 fev. 2012.

FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

IZÍODO, Mirella. Carlota Joaquina e a Formação de Mitos. Revista Anagrama, São Paulo, v. 4, n. 3, mar./mai. 2011.

JABOR, Arnaldo. Mulheres estão parindo um novo cinema. Folha de São Paulo, São Paulo, Ilustrada, 24 jan. 1995.

JÚNIOR, Luiz Joaquim da Silva. Estrutura, estratégias e descobertas da crítica, pela Análise do Discurso, no início da Retomada do cinema brasileiro. Revista Universitária do Audiovisual, Brasília, n. 43, dez. 2011.

MOISÉS, José Álvaro. Apresentação. In: _____. Cinema Brasileiro: Um Balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional.Brasília: Secretária do Audiovisual, 1999.

NIGRIS, Mônica Éboli de. Deglutição cultural: riso e riso reduzido no Brasil da última década do século XX. 2006. 243 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Lingüística) - Universidade Estatual de São Paulo, São Paulo.

RAMOS, Alcides Freire. Temas históricos no cinema brasileiro da década de 90. Revista Universitária do Audiovisual, Brasília, n. 39, ago. 2011.

SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da História. Revista História, São Paulo, v. 22, n. 1, 2003.

Montar o Transe: a montagem mosaico no cinema de Frederick Wiseman.[1]

Assembling the Trance: the mosaic editing in Frederick Wiseman's cinema.

Jefferson Rocha Leite de Oliveira[2] (Mestrando – ECO/UFRJ)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no simpósio temático: SUBJETIVIDADE, ENSAIO, APROPRIAÇÃO, ENCENAÇÃO: TENDÊNCIAS DO DOCUMENTÁRIO em substituição à comunicação intitulada ABSORÇÃO, IMERSÃO E AFETO: O ESPECTADOR NO MÉTODO DE FREDERICK WISEMAN .

[2] Mestrando do PPG em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente estuda o cinema de Frederick Wiseman e suas possíveis ligações com o cine-transe.

Resumo:

Na tentativa de estudar uma possível relação do conceito de cine-transe - conforme postulado por Jean Rouch (2003) e Glauber Rocha (1981) - com os filmes documentários de Frederick Wiseman, partimos para a investigação do método de montagem empregado pelo documentarista americano em sua primeira obra, *Titicut Follies* (1967), como um dos possíveis elementos constituintes do efeito de transe em sua obra.

Palavras-chave:

Frederick Wiseman, Montagem, Documentário, Cine-Transe.

Abstract:

Attempting to study a possible relation of the cine-trance concept – as seen in Jean Rouch (2003) and in Glauber Rocha (1981) – with the documentary films made by Frederick Wiseman, we start our inquiry by investigating the editing method used by the American documentarian in his first movie, *Titicut Follies* (1967), as one of the possible constitutive elements of the trance effect in his work.

Keywords:

Frederick Wiseman, Editing, Documentary, Cine-Trance.

Introdução

Na atividade de correlação da estilística documentária do autor Frederick Wiseman, com as obras do documentarista e antropólogo Jean Rouch, e do cineasta brasileiro Glauber Rocha, podemos perceber certas semelhanças profundas que dizem respeito à forma de filmar, a maneira de abordar o real, as estratégias referentes aos regimes de espectatorialiedade e, acima de tudo, a forma política com que estes três distintos autores escolheram fazer seus filmes interagirem com o mundo à sua volta. Chamamos aqui de cine-transe o método com que esses diretores por vezes captaram o real em seus filmes, mas não tão somente o método, o cine-transe aqui também descreve o gesto político desses artistas.

Além de estabelecermos uma relação entre o transe de Rouch e Rocha com o documentário de Wiseman, pretendemos mais precisamente estudar um componente importante na estruturação do transe na obra do documentarista americano: a montagem. Pensamos que a forma com que o diretor constrói os tempos e as cadências em seus filmes, as suas escolhas editoriais no que diz respeitos às cenas incluídas (e também às excluídas) no produto final, e as relações de vizinhança que se formam entre elas por conta da edição, são elementos-chave na elaboração do efeito de transe na obra de Fred Wiseman. Como um estudo de caso, traremos o filme *Titicut Follies* (1967) para a discussão, com o intuito de termos exemplos concretos sobre o estilo de montagem usada pelo diretor.

O Cine-transe

A noção de cine-transe aparece pela primeira vez no artigo *A Câmera e os Homens*, escrito em 1973 pelo antropólogo e cineasta Jean Rouch. Como pensador de cinema, entre tantas outras valiosas reflexões, ele teorizou sobre o transe como um fenômeno singular, que aconteceria durante as gravações de um documentário etnográfico, a

partir do momento em que o cineasta se torna um com a câmera e adentra plenamente a situação filmada, como parte dela, "(...) guiando ou seguindo um dançarino, um sacerdote, ou um artesão, [o cinegrafista] não é mais ele mesmo, mas um olho mecânico acompanhado de um ouvido eletrônico". Ele conclui seu raciocínio em seu artigo nomeando o fenômeno por ele descoberto: "É esse estranho estado de transformação que acontece no cinegrafista que chamei – analogamente ao fenômeno da possessão – de cine-transe" (Rouch, 2003).

Já o renomado diretor brasileiro, Glauber Rocha, menciona o transe em muitos de seus artigos que escreveu como crítico de cinema, mas a expressão mais forte (e que mantém relação mais direta) do termo está presente na sua prática, evidenciada em seus filmes. Em obras como *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) e *Câncer* (1972), Glauber invoca o transe como um paradigma maior que rege a lógica do mundo que ele cria. Os senhores e o povo, a impossibilidade de luta e de tomada de consciência, as espiritualidades e as religiões, tudo acontece dentro de um contexto de transe aonde nada obedece à razão objetiva, mas ao caos travestido de ordem. Visto que este era o conteúdo de seus roteiros, o diretor fez com que a forma estética de seus filmes também comunicasse e se adequasse à qualidade de sua mensagem política-histórica.

O filósofo e pensador de cinema Mateus Araújo Silva sintetizou brilhantemente as diferenças (e similaridades) entre os transe dos dois autores. Em seu artigo intitulado *Jean Rouch e Glauber Rocha: de um transe a outro*, publicado no catálogo da retrospectiva Jean Rouch em 2009, Mateus aponta:

> Ali onde Rouch circunscreve o fenômeno do transe para explicar enquanto etnógrafo suas ocorrências particulares por ele testemunhadas, ou para revivê-las enquanto cinegrafista "possuído", Glauber o projeta sobre o mundo inteiro para fazer dele uma metáfora de um estado de coisas. Em Rouch, o cine-transe designava um método empático de abordagem ou de acesso a um fenômeno de consciência vivido pelo(s) personagem(s). (...) Em Glauber a metáfora do transe designa uma propriedade do mundo, da política, da história. (ARAUJO SILVA, 2010).

Com efeito, diversos elementos metodológicos no cinema etnográfico de Rouch e nas ficções políticas de Rocha apresentam semelhanças entre si, ainda que fossem empregados com diferentes fins. Os dois cineastas teorizaram o transe no cinema, cada qual a seu modo e de acordo com o contexto sociocultural e histórico de suas respectivas obras. Mas, apesar da aparente diferença conceitual, ambos parecem concordar que para que o transe se traduza na tela do cinema é necessária, primeiro, a adequação total do método ao conteúdo filmado. Ou seja, para que o transe dos sujeitos (Rouch) ou o transe do mundo (Rocha) chegue de fato até o espectador, é preciso que todas as etapas da produção do filme estejam em sintonia com o regime sensório-estético daquilo que o transe filmado exprime.

Apesar de estudos comparativos sobre a montagem entre estes dois autores serem ainda pouco explorados no meio acadêmico, neste presente artigo, basta-nos entender o cine-transe enquanto uma metodologia que se encontra na concepção da obra, e estará presente na filmagem, na montagem e em todos os demais processos de pós-produção, sempre procurando otimizar a perspectiva interna e subjetiva do tema da obra. Dito isto, não há fórmulas para montagem do cine-transe. Mesmo que encontremos semelhanças no estilo de montagem em um e outro, o que nos interessa é perceber que não há regras pré-determinadas sobre a montagem do transe, pelo contrário, este processo (assim como na filmagem) é aberto a improvisações do início ao fim.

A Montagem de Wiseman

O documentarista americano, Frederick Wiseman, se destacou por realizar documentários, no estilo do Cinema Direto de Richard Leacock e Robert Drew (Saunders, 2007), sobre as mais diversas instituições americanas, mais prolificamente durante as décadas de 60, 70 e 80. Seu primeiro filme, *Titicut Follies* (1967), foi feito dentro de um manicômio judiciário na cidade de Bridgewater, no estado de Massachusetts nos Estados Unidos. Este seu primeiro trabalho também foi o seu mais polêmico, pois é considerado o primeiro documentário americano a ser

banido judicialmente por alegações de invasão de privacidade. O banimento durou cerca de 24 anos e, ainda hoje, seus motivos são contestados, pois cogita-se que o julgamento de *Titicut Follies* foi nada além de uma manipulação política do governo do estado de Massachusetts com o intuito de apaziguar os possíveis danos à imagem pública do estado na época, caso o filme fosse exibido.

A câmera tremida de Wiseman passeia pelos corredores da prisão e adentra os locais mais privados, somente para testemunhar o festival de horrores que a psiquiatria moderna promove no interior do manicômio. Sempre respeitando a estilística do Cinema Direto americano, Wiseman não adiciona legendas ou voz *off* para explicar ao espectador o que se passa frente à câmera. Esta prova ser uma decisão diretorial que, em conjunto com outros elementos estéticos, traz a obra para mais perto do transe (tanto o fenômeno captado e estudado por Jean Rouch, como o caos político denunciado por Glauber Rocha). Pois o transe não se explica, se ele for racionalizado ele (paradoxalmente) perde sentido de ser, pois é deslocado para o reino da racionalidade técnico-cientificista e passa a ser um objeto distanciado, impessoal, e não mais algo que possa ser sentido, vivido e compartilhado.

Partindo para a análise dos procedimentos de montagem que Frederick Wiseman utilizou na criação desse filme, é possível tecermos um paralelo do projeto ideológico embutido nesta montagem com o que compreendemos pelo gesto político do cine-transe de Rouch (2003) e do "cinema de agitação" (Deleuze, 2005) de Rocha. Por exemplo, ao olharmos para a temporalidade construída pelo autor na sua ilha de edição, torna-se claro que não há uma busca por linearidades condensadas, achatamentos didáticos, ou reconstruções cronológicas dos processos que acontecem no interior do asilo, mas uma espécie de reconstrução do tempo subjetivo do lugar. O que acaba se tornando um grande utensílio no transporte do espectador para dentro da ação, da emoção, da vida dentro da instituição.

Também é possível perceber uma vontade de compressão desse tempo subjetivo. É como se a intensidade dos processos que acontecem dentro do manicômio fossem reduzidas a pequenas versões e somadas, para que o espectador seja apresentado a uma espécie de panorama geral – ainda que fragmentado e não linear – do espaço-

tempo interno da instituição. A essa forma de edição, que nega a noção de causalidade que levaria a uma narrativa linear clássica, o professor e pesquisador de cinema, Bill Nichols (1981), chamou de "padrão mosaico"[3] de montagem.

Dessa forma, o tempo da instituição é recriado através desses pequenos retalhos dele próprio, que são remodelados, reorganizados, e que remontam, assim como um mosaico, uma outra versão do tempo subjetivo da instituição. Por outro lado, a narrativa não linear, inerente a este tipo de montagem que Wiseman faz na maioria de suas obras até a década de 80 e em alguns outros filmes mais recentes, é, segundo Carolyn Anderson e Thomas Benson (1991), uma "espiral anticlimática [...] que parece ser a forma geral do filme e uma das fontes do desespero intrínseco da obra". No caso de *Titicut Follies*, este efeito parece ter sido intencional, conforme o próprio Wiseman explicou durante uma das sessões do julgamento de Titicut Follies em que ele deu o seu testemunho: "Eu queria colocar a plateia do filme dentro do hospital psiquiátrico (...). Eu queria colocar o espectador no meio de Bridgewater, imediatamente" (Anderson e Benson, 2002).

Com base nesta breve análise podemos deduzir uma vontade, da parte do diretor, de emular a experiência dos internos na experiência do espectador. Tanto no critério que o autor usa para selecionar as cenas que farão parte do seu produto final, como nas estratégias de montagem que ele utiliza. Nesta última, percebemos claramente uma tentativa de reconstrução do tempo da experiência da instituição (o tempo que os gregos chamavam de *Aion*, o qual o filósofo Heráclito (1991) descreveu como o tempo da criança que brinca e "se perde" no tempo ou *Cronos*, o tempo cronológico), o que articulamos aqui como a adequação necessária entre forma e conteúdo para que se constitua então o cine-transe em sua completude.

[3] No original em inglês "a mosaic pattern".

Referências

ANDERSON, Carolyn; BENSON, Thomas W. *Documentaries Dillemas:* Frederick Wiseman's Titicut Follies. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.

_____. *Reality Fictions*: the films of Frederick Wiseman. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002

ARAUJIO SILVA, Mateus (Org.). *Jean Rouch 2009:* retrospectivas e colóquios no Brasil. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense. 2005

HERÁCLITO. *Pré Socráticos*: obras incompletas. SãoPaulo: Abril Cultural, 1991.

NICHOLS, Bill. *Ideology and the Image*: social representation in the cinema and other media. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1981

ROUCH, Jean. *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003

SAUNDERS, Dave. *Direct Cinema:* observational documentary and the politics of the sixties. Londres: Wallflower Press, 2007.

O Van Gogh de Alain Resnais e a pesquisa em arte contemporânea[1]

(Alain Resnais's Van Gogh and the research in contemporary art).

Juliana Froehlich[2] (Mestre/USP)

[1] Mesa: Cinema como arte, e vice-versa.

[2] Mestre Programa Interunidades em Estética e História da Arte da USP (2013) Bolsa CAPES. Psicóloga pela USP (2010) e intercâmbio na Université Paris 8 (2009/10). Exposição: *Speak Tiago, Speak!* e *Índex*

Resumo:

Este artigo se propõe a uma breve análise do curta *Van Gogh* (1948) de Alain Resnais com a finalidade de demonstrar de que maneira a montagem e a narrativa podem operar como legado do narrar uma vida a partir da obra. Tal método de análise discursiva pode fornecer ferramentas para abordarmos as reflexões sobre arte contemporânea, incluindo as obras e os artistas ainda vivos, considerando, ainda, que parte dessa produção só pode ser abordada a partir de registros, muitas vezes imagéticos.

Palavras chaves:

montagem, obra de arte, van Gogh, arte contemporânea, imagem.

Abstract:

The text consists in a brief analysis of Alain Resnais's short documentary *Van Gogh* (1948) that demonstrates how the montage and the narrative of the film can operate as a legacy: how narrate a life from the work of art. This method of narrating a work and an artist´s life may improve our way of approaching contemporary art, including works and the artists. Considering that a part of this contemporary production may only be accessed throughout registers, and most of the time they are images.

Key-words:

montage, work of art, van Gogh, contemporary art, image.

Introdução

No que diz respeito ao estudo da arte é necessário considerar que ao tecermos reflexões sobre obra e artista carecemos de sua presença. A contemplação concreta das obras dificilmente será substituída por um texto ou por suas imagens, contudo, seria possível inventar formas de compartilhar a experiência sensível do encontro com a obra e com o artista a partir de narrativas e de imagens? Para os pesquisadores e críticos que elegem como objeto uma obra e uma vida pulsante, e que se preocupam em considerar o produtor de obras visuais, é preciso ponderar as formas de abordá-los ou de trair uma obra em vida (BAZIN, 1991, p.172).

Neste sentido, no curta *Van Gogh* (1948), Alain Resnais parece ter resolvido a forma ou deixou como legado um possível procedimento, capaz de enfatizar o narrar de uma vida a partir da obra e não o oposto. Pois, consideramos que o sentido da obra de um artista não pode ser determinado por sua vida psíquica. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 125). As pinturas de Vincent van Gogh são recortadas e remontadas por Resnais com vista a relacionar a uma vida, mas uma vida narrada socialmente. Isto porque, ao escolher o ponto de vista social de um van Gogh louco, Alain Resnais opera a câmera, os quadros e a montagem na direção de destacar a loucura do artista, construindo uma "cinematização" (AUMONT, 2011, p. 111) do pintor e suas obras. E apesar de vida e obra colarem-se na montagem do curta, uma não explica a outra, pois van Gogh não pintava porque era louco. "Consciência formulada da loucura, mas não loucura expressa: a loucura não está dentro da obra, está à volta, num contato como que epidérmico, prestes a submergi-la: [...]" (COLI, 2006, p.129).

Isto é, apesar de assumir a loucura de van Gogh, as pinturas são dadas a ver no filme; é possível acessá-las além da voz off que narra uma vida. E ver "que a loucura está à sua volta". O pintor buscava na pintura um trabalho e uma forma de ver um mundo, pretendendo que fossem compartilhados. As cores e a matéria (tinta) eram-lhe imprescindíveis para dar visão à matéria de seu mundo que se desfazia; matéria essa subvertida por Alain Resnais em

espaço. Assim, o curta trai van Gogh pintor em favor do van Gogh louco; a cor em favor do espaço. Contudo, é justamente nessa criação a partir do trabalho do artista, que aparece a pintura de van Gogh enquanto obra a ser vista, apesar de qualquer narrativa que se possa fazer sobre ela. Pois possibilita ao espectador do filme compartilhar o mundo visto por van Gogh.

Desse modo, ao se aproveitar da obra e da história contada sobre um artista, o que resta a Alain Resnais são as imagens a serem conectadas. Ora, o que resta de parcela da produção de obras que chamamos contemporâneas é o seu registro. Ao escrevermos sobre artes visuais e obras concretas, em algum momento sentimos a necessidade de "vê-las".

Proponho aqui, como desenvolvido na pesquisa de mestrado *Juventude e arte contemporânea: indefinição e itinerância em nove obras e duas exposições de Inês Moura*, a traição das obras no sentido de construir narrativas, ainda que fragmentadas, com a finalidade de potencializar os discursos delas mesmas e minar os discursos puramente institucionais (ainda que consideremos o discurso acadêmico igualmente institucionalizado), vislumbrando no curta-metragem um método legítimo de apropriação de imagens alheias. Entendendo que as operações de montagem e a narrativa de *Van Gogh* (1948) seriam um possível legado metodológico para utilizar discursos capazes de unir vida e obra a partir delas mesmas.

Procedimentos do filme

Primeiramente, os quadros do pintor em nenhum momento do filme são apresentados em sua integridade, ou nenhuma imagem é de um quadro total e, sim, de seus fragmentos. O limite é dado pela tela do cinema que apresenta as figuras, paisagens e espaços pintados por Van Gogh (AUMONT, 2011, p. 110).

Os créditos iniciais enunciam "um trabalho desesperado", desde os créditos o texto que narra a vida do pintor indicará o temperamento hostil do personagem Van Gogh. A vida inicia não em seu nascimento ou em sua

infância, mas já na idade adulta que procura o seu lugar no mundo. Pinturas de paisagem figuram seu regresso à cidade pequena na Holanda, paisagens nevadas que apresentam a frustração de uma missão.

Uma vez que atuação do pintor como pastor é frustrada, ele pinta, "olha atenciosamente os homens e os seres a sua volta com o mesmo amor" diz o narrador. Vemos fragmentos do conhecido quadro os *Descascadores de Batatas.* Lustre, bule, batatas, sapatos e homens, fragmentos escolhidos por Resnais, fazem parte do mesmo mundo no quadro de van Gogh e no filme.

Ouvimos: "van Gogh se engaja em seu destino", vemos: o fragmento de uma silhueta de um homem de costas que anda por um caminho marcado por rodas e homens na neve alta. Na diegese o holandês sozinho marcha em direção ao seu destino de pintor, figurado na imagem de seu próprio quadro. Parte da Holanda em direção a Paris, apesar de não se tratar obrigatoriamente de um autorretrato, "projetamos nesta silhueta" o homem, de quem a vida nos é contada.

Ouvimos: "Paris o recebe", e se abre uma vista de telhados de uma cidade, detalhes de casas, pinturas de períodos aparentemente distintos, mas que no filme figuram a Paris que recebe o artista e que foi por ele pintada. O suposto mundo percebido pelo artista, com seus olhos já de convalescente são vistos pelo espectador do filme.

Próximo movimento do artista: "ele abandona Paris em direção ao sol". Vemos seguidos detalhes de pinturas de árvores. Novas pinturas de paisagens, mas repletas de folhagens e flores. Ou seja, Alain Resnais une experiências relatadas nas biografias de van Gogh às paisagens correlatas, a vida narrada é vista pelo "corpo tornado pintura do artista" (MERLEAU-PONTY, 2004, p.16).

Em seguida, das paisagens sob o sol vemos o raccord, ou a ligação, entre duas pinturas aparentemente não relacionadas. A voz indica a entrada do artista em seu quarto. Fecha o quadro do filme em uma janela e se abre a partir da janela do interior de uma das pinturas do *Quarto em Arles.*

A voz e o som, como ao longo de todo curta, indicam um suspense, algo muda na sua percepção ("as aparências das coisas o escapam") mais um raccord entre o detalhe de uma bebida, outro autorretrato e os girassóis.

Um intercala o outro, e detalhes nos olhos de autorretratos e os girassóis. A câmera fixa em um autorretrato do pintor com cabelos curtos e magro, as faces dos retratos tem diferentes expressões, e o diretor faz uso da expressividade nos rostos pintados de van Gogh.

Ouvimos: "Uma noite de natal e o drama estala". Detalhe de uma mulher com braços levantados e expressão de grito. Quadro sai de foco. Aparece, assim, o episódio da orelha: autorretrato de orelha enfaixada. É-nos indicado aqui que foi um ato de loucura.

Agora não mais a neve da Holanda ou o sol dos campos da França a paisagem é do hospício, seus jardins, seus interiores, seus internos, é prisioneiro. Decorrente de sua aparente melhora indicada pelo narrador Van Gogh saí do hospício. Vemos a porta ao final de um túnel escuro.

Uma vez saído do hospício ele continua a pintar. Uma árvore e seus galhos pintados de forma sinuosa são fixados pela câmera que os percorre de baixo a cima num vai e vem incessante. Um corte abrupto segue o detalhe de linhas e de um "sol concêntrico", outro sol e folhagens, ou melhor, grossas pinceladas que formam folhagens.

Van gogh se reclui em uma cidade pequena, mas o "fogo arde". Pinturas com pincelas mais e mais tortuosas são alocadas lado a lado em sequencia. A câmera fixa em mais um autorretrato e a voz enuncia a sua instabilidade, detalhes anteriores alocados a outras fases de sua vida, ao final do filme, passam um após o outro como o recurso do *flashback* em que a vida passaria diante de seus, agora nossos, olhos.

Por fim, o detalhe de um homem que ceifa o trigo, seguido da foice, vem enunciar o "ceifamento" da vida de Van Gogh. Como aquele que escolheu por deixar de viver. Uma mancha negra avança sobre as pinturas e o filme chega ao seu fim como a vida narrada.

A vida que produziu determinadas pinturas, agora é supostamente narrada por elas. O discurso cria um Van Gogh, e recorta sua vida como suas obras, se fixa no seu temperamento difícil e decorrente suicídio.

O preto e branco torna evidente não só o espaço como queria Resnais, mas o desenho na pintura, as marcas das pinceladas, o traço e os gestos do artista, procedimentos deste que indicam sua expressão ou impressão do mundo que via.

A voz, ou o texto, narra uma história das pinturas, poderia ser qualquer outra, contudo é supostamente daquele que as produziu. O ponto de vista do espectador é um suposto ponto de vista do pintor o que ele "via" nos vimos. O vimos inclusive como ele se via pelos autorretratos.

São esses procedimentos que no filme ficam organicamente alocados que pensamos ser uma possível via de repensar e de unir uma vida a partir de uma obra. No mundo contemporâneo, ou melhor, no circuito de arte contemporânea existe uma vida de artista e essa que procuramos retratar, não no formato fílmico, mas no formato textual usando com referencia esse curta.

Procedimentos na pesquisa:

Em pesquisa de mestrado parti de uma categoria existente no sistema da arte, a jovem arte contemporânea, e me propus a acompanhar um artista jovem com a tentativa de adentrar a criação de suas obras de arte. Como as possíveis definições da JAC estavam distantes das obras, pois se referiam ao artista, se tratava, na pesquisa de identificar, o que era correspondente ao mercado e às instituições, depois ao artista e, por fim, à obra, ou que estava "em obra" de uma juventude. Desse modo, selecionei uma artista jovem, nos referenciais recorrentes do sistema da arte contemporânea: Inês Moura tem menos de 30 anos, produz e faz exposições como jovem artista ou margeando o circuito.

Ficará claro que jovem era o artista, assim foi proposto acompanhar o trabalhar de Inês Moura, supostamente jovem, durante oito meses semanalmente.

Após o período de pesquisa no ateliê, a decisão textual era partir das obras e de sua criação para abordar suas temáticas, seria como abrir os bastidores do processo de ser artista atualmente a partir de alguns trabalhos. Obra e

vida dialogam no sentido amplo, isto é, não se tratava de analisar o artista em busca de sua obra, ou de analisar a obra em busca do eu do artista. Seria abordar a "vida de artista", diferente do que seria abordar somente sua vida psíquica.

A questão que se colocava era como abordar as obras de Inês Moura, considerando que algumas não existem mais e outras ainda não foram expostas. Primeiramente selecionei aquelas obras e exposições das quais pude acompanhar a criação. Em seguida, pretendia garantir que o leitor pudesse "ver" os trabalhos selecionados de Inês Moura. Dessa maneira, privilegiei as obras e exposições das quais tinha acesso às imagens. Finalmente, me apropriei das imagens das obras, como Resnais se apropriou das imagens das pinturas.

Encontro na experiência fílmica uma forma que pode aproximar o leitor da proposta da dissertação. Isto é, *Van Gogh* de Alain Resnais possibilitou uma forma de apropriação de imagens das obras e exposições de Inês Moura.

De modo a figurar a vida de artista, seus trajetos e discursos, e o imaginário de uma juventude artística, por se tratar de um texto e não de filme, desenvolvi um procedimento: ao longo de cada tópico, recortei de forma indiscriminada, porém nada aleatória, as imagens das obras e das exposições que precedem o texto de cada capítulo. E dispus um pequeno percurso visual a cada página, que complementa, ilustra e possui a sua própria narrativa junto ao texto. O texto se refere ao que pode ser visto pelos números dispostos ao lado das imagens de modo que por vezes fica óbvia a relação, por vezes mais obscura, propondo ao leitor o desafio que é decifrar o visual em palavras. As obras de Inês são as únicas que figuram o texto.

sugerido pelos seus títulos. Destacamos esse mar partindo da experiência visual do mar indicado nas obras. Ele está lá, nas linhas azuis, nos grafismos, na mancha (5) coberta de ondas desenhadas, nas volutas das formas (6) que nos levam como velas ao vento. O mar é igualmente um lugar de trânsito de pessoas e de forma fluída, neste sentido ele é signo, aqui, de um "não lugar" ou lugar de itinerância. Portanto, o mar ou o oceano é aquilo que nos indica os traços de flutuações e deslocamento da artista e de outros de uma mesma geração.

Das *Divagações poéticas* suas cores e formas (7) nos levarão a explorar elementos formais detalhados de alguns dos desenhos que remetem a um passado tornado presente, e a uma reciclagem de materiais e experiências. Um trajeto não só entre lugares, mas entre tempos. Igualmente um "não lugar", o presente seria este trânsito temporal. Condição que marca Inês e sua geração.

Lugares, série, que no título indicaria uma pluralidade de locais, é marcada por formas que passeiam e uma linha vermelha (8). Esta linha, que recorta os espaços, e por vezes as formas, é interpretada como correspondente a uma situação vivida por Moura e seus pares. A linha que marca os desenhos e define espaços seria como as exposições que os nomeiam enquanto

5

6

7

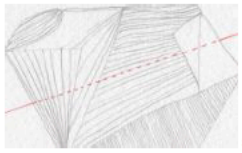

8

Imagem1. Página da dissertação de mestrado.(FROEHLICH, J.)

∞

Consideramos exposições parte do circuito da arte contemporânea, por serem elas mesmas lugares de circulação. Os artistas frequentam as exposições e é com elas que seus trabalhos são conhecidos por um público. As exposições de arte contemporânea são lugares e períodos em que obra e artista são vistos por uma comunidade que as visita, assim como por um circuito. São lugares institucionalizados e, por vezes, "sagrados". E, à sua maneira, são rituais de passagem. Isto é, seria preciso passar por elas, expor obras, para "ser artista".

Para os jovens artistas, atualmente, o acúmulo de exposições e olhares sobre seus trabalhos são parte dos rituais que precisam passar para serem reconhecidos como "artistas", tornando a sua obra "pública". Dessa maneira, Inês e outros artistas também jovens buscam os espaços de exposição, por serem lugares de passagem de um público. Uma vez que seus trabalhos forem expostos a um público (de preferência mais de uma vez), estarão mais próximos de alcançar a maturidade e uma posição junto aos artistas já reconhecidos no circuito artístico. Contudo, as exposições não garantem aos artistas que eles serão "con-sagrados" ou reconhecidos.

109

110

111

112

67

Imagem2. Página da dissertação.(FROEHLICH, J.)

Considerações finais.

Os fragmentos que acompanham o texto de análise das obras e das exposições não apresentam qualquer obra ou exposição por completo. Pela falta de som, uma estratégia para ligar o texto à imagem foi fazer referencia no texto a cada imagem com números, como notas de rodapé. À medida que se lê sobre a obra ou sobre um detalhe dela um recorte está logo ao lado de forma que é possível visualizar o que se descreve.

Nos momentos mais abstratos ou que se descreve o circuito da arte ou conceitos a relação não foi mantida diretamente. Contudo, em alguns momentos se traia totalmente a obra pra dar visualidade a uma suposta vivência da artista,

No sentido oposto do curta não busquei uma psicologização, mas uma provável associação entre a vida de

artista e as obras, ou seja, as obras ilustravam as vivencias de Inês como estrangeira e como jovem artista no circuito da arte contemporânea.

Referências Bibliográficas

AISENGART, Inês; BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela. *Retrospectiva Alain Resnais : a revolução discreta da memória.* Rio de Janeiro: CCBB, 2008.

AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura.* São Paulo: Cosac Naify, 2011. BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

COLI, Jorge. *Vincent van Gogh: A noite estrelada*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FROEHLICH, J. *Juventude e arte contemporânea: indefinição e itinerância em nove obras e duas exposições de Inês Moura.* São Paulo, 2013. 190p. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, São Paulo, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004

Godard e a representação das paixões - rastros de artes e literatura[1]

Godard and representation of passions - traces of arts and literature

Junia Barreto[2] (Professora Adjunta – Universidade de Brasília)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA COMO ARTE, E VICE-VERSA.

[2] Doutora em Literatura Comparada (UFMG) e em *Littérature et Civilisation Françaises (Sorbonne-Nouvelle)*. Profª do Departamento de Teoria Literária e Literaturas - UnB.

Resumo:

Na imbricação da estética fílmica com as artes e a literatura na obra de Godard, interessa-nos tratar a representação da paixão em *Le Mépris* (1963), adaptação do romance de Moravia e *Prénom Carmen* (1983), releitura da novela *Carmen* e sua versão operística, a partir da contaminação das artes exposta pelo olhar do criador, mas que se quer percebida para além da intenção. Tratar o *mostrar* e o *deixar ver* através da intercomunicação entre cinema, artes e literatura afirmando a vitalidade do artista.

Palavras-chave:

Literatura – Cinema – Godard – Paixão.

Abstract:

In the intertwining of film aesthetics with arts and literature in Godard's work we are interested to deal the passion representation in *Le Mépris*, adaptated from Moravia's novel and *Prénom Carmen*, a rereading of the novel *Carmen* and its operatic version through the arts contamination exposed by the creator's vision but to be perceived beyond its intention. Treat the *showing* and the *permission to see* through the intercommunication among movies, arts and literature affirming the artist's vitality.

Keywords:

Literature – Cinema – Godard – Passion.

O que nos motivou a falar da representação das paixões na cinematografia de Godard, em obras cujo ponto de partida do processo criativo surge contaminado por outra criação - nos casos em questão referimo-nos a um referencial literário, um romance [A. Moravia, *Il Desprezzo*, 1954] e uma novela [P. Mérimée, *Carmen*, 1847], esta última permeada também por sua recriação operística [G. Bizet, *Carmen*, 1875], é a recorrência do tema dos afetos e sua falência.

Nos filmes *Le Mépris* (1963) e *Prénom Carmen* (1983) a efemeridade das paixões e seu fim circundado por um desprezo ímpar incomodam o espectador, e a inquietação gerada por tal incômodo não advém da retórica em si, entre os personagens, nem de intenções expressamente declaradas na tela, mas de um *mostrar* e um *deixar ver* tecidos de forma tal por Godard que desnudam e questionam as relações afetivas.

Inicialmente se coloca uma questão fulcral que envolve o entendimento de paixão. Numa perspectiva generalista, toda filosofia da consciência aponta o homem como responsável, como autor e mestre de seu próprio destino, mesmo que alguns filósofos tenham reconhecido a existência de "forças obscuras", ao que eles chamaram *paixões*, mas desconhecendo portanto a capacidade do homem de manipula-las pela consciência. Tal perspectiva advinda do campo da filosofia, baseada no *domínio absoluto e possível* do homem de si mesmo, vai na contramão ao que pretende Freud e no que vai se apoiar a psicanálise, quando postula que o *eu* do sujeito não é mestre absoluto de si, dada a força que rege o inconsciente que, de certa forma, arrebata-o de si e o impede de coincidir consigo mesmo, apesar de a psicanálise tentar justamente liberar o homem dessas determinações que pesam sobre ele. Se, por um lado, Freud reconhece a existência de certa racionalidade dessas "forças obscuras" que agem sobre o homem sem que ele esteja consciente delas, os filósofos, por outro lado, em sua grande maioria, defendem sobretudo a irracionalidade das paixões.

O conflito entre razão e paixão nos obriga a estabelecer a perspectiva pela qual abordamos a paixão ao pensar sua representação nesses dois filmes de Godard - a paixão configurando um espaço de ausência de razão, no qual a lei do coração reina de forma solitária.

Partimos da ideia de Kristeva de que o sentimento da

> paixão aspira ao absoluto e ao mesmo tempo [ela] questiona o absoluto. Nada se pode contra a violência de seus excessos. Eles são tanto da ordem do prazer quanto da ordem da destruição. A paixão é entusiasmo e proximidade da morte. Ela é alegria e morte. Ela é destruidora e fascinante. Ela é shakespeareana. Ela é arrebentação, esfacelamento, uma fragmentação fora do tempo.[3] (LE NOUVEL OBSERVATEUR, agosto 1996)

É a partir dessa perspectiva e de uma ausência de *porquês*, retomando a fórmula de Philippe Sollers – "La passion est sans pourquoi", da ausência da razão, de seu caráter injustificável, e de sua condição de fazer o que quer, ou felicidade ou infortúnio, que nos interessa observar como a paixão – e sua extinção – é representada pela intercomunicabilidade entre cinema, literatura, artes plásticas e música, através do *mostrar* e do *deixar ver[ouvir]* de referências, transferências e deslocamentos, descortinando uma possível fusão e hibridação entre artes; colagens textuais, visuais e sonoras.

Em ambas as tramas se está a fazer cinema. Em *Le Mépris*, a construção do filme se dá desde a abertura e as referências iniciam a película pela narração do próprio Godard, apresentando a ficha técnica, enquanto a câmera surge do fundo da cena, em *travelling*, filmando uma das atrizes preparando a construção de seu papel. Ao fim da ficha técnica, Godard cita André Bazin, ainda em off: *"O cinema substitui, para o nosso olhar, um mundo condizente com os nossos desejos. O desprezo é a história desse mundo"*. O personagem central da trama, Paul, é um escritor que prepara um roteiro para o cinema, uma versão comercial a partir da *Odisséia*, de Homero, e que será filmado pelo épico diretor Fritz Lang, ele próprio representando na tela a si mesmo. Ao longo das discussões sobre o fazer cinematográfico, o trabalho do diretor Nicolas Ray é referenciado explicitamente. Assistimos ainda a uma demorada

[3] Tradução nossa

cena de projeção, foco no homem e na máquina em ação, revelando os ambientes do cinema clássico e temas godardianos sobre o cinema; assim como partilhamos as próprias filmagens da película que está sendo rodada na tela.

Já em *Prénom Carmen,* Carmen simula para o tio, o próprio Godard, personagem diretor de filmes e que está em um sanatório, doente ou talvez louco, que ela rodará um filme com um amigo, do qual, posteriormente, ela faz crer ao diretor que ele tomará parte. A ilusão do cinema se mistura à ilusão de voltar a fazer um filme, na qual Godard é enredado. Godard personagem fala do trabalho do Godard cineasta. Ao final do filme, surge na tela a inscrição *In memorian small movies*, reafirmando o amor, por que não a paixão de Godard pelo cinema:

> Acho que, no cinema, não pode haver senão histórias de amor. Nos filmes de guerra, trata-se do amor dos homens pelas armas; os filmes de bandidos, tratam do amor dos homens pelo roubo... Em minha opinião isto é o cinema. E é o que a Nouvelle Vague trouxe de novo (...) amamos o cinema antes de amar as mulheres, antes de amar o dinheiro, antes de amar a guerra. Antes de amarmos o que quer que seja, amamos o cinema. (...) Sem amor não há filmes. (...) O cinema é amor por si mesmo, amor pela vida, amor pelos homens sobre a terra..." (*apud* ROSEMBERG FILHO, 1985/6, P. 43,4)

A escrita, o fazer literário e a literatura também estão presentes em ambos os filmes. Em *Le Mépris* as alusões literárias são muitas. Logo na abertura, Godard anuncia a adaptação a partir do romance de Moravia. Assim como no *Ulisses* de Joyce, Moravia criou sua trama tendo a *Odisséia* como *toile de fond*. Além do que, na qualidade de roteirista, crítico e conhecedor da indústria cinematográfica italiana, Moravia teria se valido em seu romance *Il disprezzo* de suas experiências junto à produção de Mário Camerini para o filme *Ulisses*. No desenrolar da trama de Godard, o diretor Fritz Lang vai referenciar Hölderlin e discorrer sobre a vocação do poeta. A leitura da *Odisséia* e a figura de Homero estão omnipresentes na estória; assim como Brecht e Dante são referenciados por outros personagens. Paul não quer ser roteirista de cinema; quer ser um homem das letras, quer escrever teatro. O produtor diz que releu a *Odisseia* e que encontrou o que falta ao cinema e à vida: poesia.

Em *Prénom Carmen*, Godard se insere em sua própria obra, pintando uma espécie de autorretrato em seu processo criativo (BELLOUR, 1997, p. 382). O ator Godard, personagem escritor e cineasta escreve em seu quarto no sanatório, com uma velha máquina de escrever, anunciando a fatalidade por vir através da escrita que compõe no papel: *« vous savez, la beauté, c'est le début de la terreur »*. Associando o ver, o mostrar, o dizer e o escrever ele datilografa na máquina: *"mal vu mal dit"*. Godard compara a sobrinha Carmen a Electra[4], na mitologia grega, filha furiosa de Agamêmnon e Clitemnestra, representada no teatro por Sófocles e Eurípedes. Godard brincará ainda com o referencial shakespeariano, ao relembrar Hamlet: *"être ou ne pas être n'est pas vraiment la question"*.

Ao pensarmos nas artes plásticas, imediatamente retornam à memória as diversas referências que compõem *Le Mépris*: esculturas de Ulisses, Minerva, Netuno; máscaras, constituindo verdadeiros ensaios fotográficos e pictóricos sobre a tela. Livros de arte são objeto de atenção e interesse dos personagens, sobretudo de Camille e Paul; esculturas, pinturas e quadros povoam os diferentes espaços de moradia, até mesmo o desnudo apartamento do casal.

Em *Prénom Carmen*, a narrativa se constitui por uma estética particular, composta por diferentes tipos de imagens em movimento, não só a imagética, tipicamente cinematográfica, mas também a pictórica, sob a forma de quadros vivos, momentos fotográficos na narrativa fílmica, que surgem logo da abertura da película. Todo o filme será entrecortado por imagens do mar, da arrebentação tranquila ou revolta das ondas, ondas arrebentando nas pedras – maré baixa, alta, noite de lua no mar, pôr do sol no mar, mar sob luz e mar à noite. Há pouca iluminação no filme, mas não há luz. Segundo Godard, ele tentou uma mistura constante de luz das cenas, luz artificial e luz do dia, para atender ao calor e frio do ambiente do filme, inscrevendo à direita uma luz amarela e à esquerda uma luz azul.

A música em *Prénom Carmen* ocupa lugar central na narrativa. Não há qualquer conflito entre imagem e som, pois a música é parte da ação. Tal centralidade se opera desde o pertencimento das fontes primárias do filme – à ópera de Bizet, passando pelas próprias transferências fílmicas, no assobiar de um *leitmotiv* da ópera por um paciente

[4] Vale lembrar a atriz americana de filmes do gênero *besteirol*, Carmen Electra, e que inspirou uma das mais ousadas personagens femininas de videogames.

do sanatório ou um frequentador de bar – ou mesmo na recriação moderna de uma frase de Carmen. A Carmen de Bizet canta a *habanera*[5] na ópera, dizendo a Dom José: *« Si je t'aime, prends garde à toi !.. »*. A Carmen de Godard repete a mesma ameaça, mas prediz a maldição de forma ainda mais explícita: *« Si je t'aime, tu es fichu »*. Há sobretudo um quarteto de cordas integrado à trama, que pontua toda a narrativa com sua música, instrumentos, essência e dissabores da partitura, a escrita musical, a construção de frases sobre a harmonia: "esta frase precisa ser mais violenta", diz o violinista lendo seu *texto*.

"Carmen não existe sem música", afirmou Godard. "A música faz parte da história de Carmen" (*apud* ROSEMBERG FILHO, 1985,6, p. 42). Para ele é a ópera que acede o texto de Merimée à condição de mito. A atuação do quarteto de cordas e seus estupendos instrumentos responde então a tal demanda e intervém em toda a narrativa, oferecendo ao espectador uma das leituras possíveis do filme. Eles tocarão no ápice da trama, na cena do hotel, e para tal se preparam ao longo do filme, trabalhando nos *Quartetos* de Beethoven, composição que Godard considera fundamental e que marcou a história da música. Tal escolha, em detrimento da fácil utilização do próprio Bizet, que o cineasta qualifica de compositor do "meio-dia", relembrando a fórmula de Nietzsche, que considerava a música de Bizet uma música "lusco-fusco".

Em *Le Mépris* não foi usada música específica para reforçar qualquer sentimento de personagens e assim orientar as emoções do espectador. Muito pelo contrário, as trocas verbais ou os silêncios dos personagens, sem sustentação de trilha sonora e aliados à economia da narrativa, parecem servir para reforçar o mal-estar e o vazio. Quando a música se faz presente não se propõe a ilustrar um tema qualquer, mas se distancia dele, acentuando ainda mais o estranhamento gerado na cena.

As duas narrativas fílmicas são finamente pontuadas pelo mar e sua estética oceânica. Mar, que em *Prénom Carmen* serve ao aprofundamento, que se inicia com a música; mar cujos movimentos de altos e baixos e seus vácuos remetem à própria estória dos personagens, seus altos e baixos pessoais, sua loucura, suas paixões. Em *Le Mépris*,

[5] Habanera: canção e dança cubanas de ritmo binário 2/4, também chamada de havanesa, dado o nome da capital de Cuba.

são as personagens femininas - as sereias do filme de Lang e a própria Camille - que se projetam no mar, assim como a *Odisséia* de Ulisses é uma estória oceânica. As filmagens de Lang são feitas em Capri e após a morte de Camille e do produtor americano a narrativa se encerra com as filmagens de Ulisses, o mar, o silêncio.

Quanto aos textos fonte, em *Prénom Carmen* o mito da libertação feminina se desloca das montanhas da cigana de Mérimée e da releitura operística da *Carmen* de Bizet, permeada por touradas e castanholas espanholas, e é diferentemente situado na contemporaneidade por Godard, representado por uma Carmem bandida urbana moderna, membro de uma quadrilha de jovens classe-média, amante de um Dom José também policial seduzido e que opera sua descida aos infernos. Na narrativa fílmica, se coloca desde o início o problema do "nomear", do nome (e consequentemente da identidade), estampado desde o título, *Prénom Carmen*, que não é o mesmo da novela ou da ópera. Godard aponta para o antes do nome e como ele mesmo assinalou, para "o antes da linguagem". Diz que se interessa pelas coisas "não antes delas existirem, mas antes que se lhes dê um nome". É a própria personagem que inicia o filme dizendo em off "(...) sou a garota que não deveria se chamar Carmen", em alusão à fatalidade anunciada. Ela dirá a Joseph:

- C'est quoi qu'il y a avant le nom ?
- Le prénom.
- Non, avant ? Avant qu'on vous appelle ?
- Je vois pas.
- Souvent je me dis que j'ai pas grande chose à faire avec toi.

Não há mudanças radicais da trama romanesca de Moravia para o filme de Godard; mas o cineasta vai deslocar o confronto entre italianos e alemães, para uma oposição entre a indústria cinematográfica americana e os contornos do cinema europeu.

Toda a intercomunicabilidade aqui aventada do tecido fílmico com outras artes – a literatura, a música, a pintura, dentro das duas películas de Godard, que ele tenta *mostrar* e *deixa ver* ao mesmo tempo, funciona ao serviço

da caracterização da destruição das relações, dos afetos e de suas falências, vivenciados entre Camille e Paul, que encontra eco nas relações de Ulisses e Penélope, e por Carmen e Joseph. Casais que experimentam uma paixão fulgurante, apesar de fria e por vezes sórdida, e que se cambia em desprezo, nojo, horror, ojeriza. *"Je te méprise* – dirá Camille – *c'est pour ça que je ne t'aime plus; tu me dégoutes. C'est fini. On n'en parle plus ». "C'est fini; va t'en* – dirá Carmen – *puisque tu ne t'en vas pas, c'est moi qui s'en va".*

As humilhações explícitas e cruas de Carmen a Joseph diferem um pouco do frígido desprezo de Camille por Paul, mas ambas as ações são carregadas pela força, a inconstância e a irracionalidade das paixões, talhadas por sentimentos de extrema frieza das personagens femininas, separadas por processos criativos distantes em vinte anos na produção de Godard.

São estórias de paixões, entremeadas de infidelidade conjugal, estórias de relacionamentos marcados pela violência – as agressões físicas estão presentes nas relações dos dois casais; assim como em ambos os filmes as personagens femininas vão seduzir, amar, desprezar e finalmente sucumbir. Camille e Carmen, ambas com nomes talhados com a mesma inicial, belas e sedutoras, vividas pelas inigualáveis Brigitte Bardot e Maruschka Detmers, vão fazer a mesma pergunta aos parceiros: *"tu me trouves jolie?".* Estórias de beleza, paixão e morte. "Amor ou sua aventura: destino, amor ou maldição", como considerou o próprio Godard (*apud* ROSEMBERG FILHO, 1985,6, p. 41).

Kristeva diz que "há dois componentes inseparáveis no amor: a necessidade de cumplicidade e de constância, e a necessidade dramática do desejo, que pode conduzir à infidelidade. A relação amorosa é essa mistura sutil de fidelidade e infidelidade" (LE NOUVEL OBSERVATEUR, agosto 1996); o que se ressente claramente no interior dos dois filmes, mas também em seu diálogo com as artes, em que, nas mais íntimas aproximações, contaminações e interações, preserva um profícuo e salutar exercício de *infidelidade* ao texto fonte e garante assim sua assinatura independente e original enquanto obra de arte. Os diferentes rastros artísticos nas obras godardianas revelam que Godard, no exercício de sua paixão pelo cinema e na *mise en scène* das paixões e sua exibição pelos corpos, não só impulsionou a arte fílmica às revoluções formais no século XX, através de realizações marcadas por uma pós-

modernidade que lhe era própria à época, como atesta sua constituição enquanto artista plural, profundo conhecedor da invenção criadora.

Referências

AUMONT, J. *O olho interminável* [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac & Naif, 2004

BELLOUR, R. *L'Entre-images 2*. Mots, Images. Paris: P.O.L. Éditeur, 1999

_____. *Entre-imagens – foto, cinema, vídeo*. Trad. Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997

DELEUZE, G. *A imagem-tempo.* Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005

GODARD, J.-L. *Introdução a uma verdadeira história do cinema.* São Paulo: Martins Fontes, 1989

_____. *Le Mépris.* França; Itália, 1963, 102'

_____. *Prénom Carmen.* França, 1983, 83'

MARIE, M. *A Nouvelle Vague e Godard.* Campinas: Papirus, 2011

RANCIÈRE, J. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001

ROSEMBERG FILHO, Luís (org.). *Godard, Jean-Luc*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1985/1986

SERAFIM, J. F. (org.) *Godard, Imagens e Memórias*. Reflexões sobre história(s) do cinema. Salvador: EDUFBA, 2011

STAM, R. *A literatura através do cinema:* realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2009

« Quand l'infidelité sauve les couples ». Entrevista de P. SOLLERS e J. KRISTEVA à revista *Le Nouvel Observateur* - de 08 a 14 de agosto de 1996.

Disponível no site : http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=641

Da atração à repulsa – notas sobre o efeito-câmera em três filmes de dispositivo[6]

From attraction to rejection – notes on the camera effect in three device movies

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues[7] (Doutor – UFPE)

[6] - Trabalho apresentado no XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), no seminário temático *Subjetividade, Ensaio, Apropriação, Encenação: Tendências do Documentário*.

[7] - Doutor em Multimeios pela Unicamp e professor do Depto. de Com. Social da UFPE.

Resumo:

O trabalho investiga a potência do dispositivo enquanto estratégia criativa e política em três documentários brasileiros, destacando seus pontos de convergência e distanciamento, bem como as performances instigadas pelo efeito-câmera em cada um deles.

Palavras-chave:

Documentário, dispositivo, efeito-câmera

Abstract:

This paper investigates the power of the device as a creative and political strategy in three Brazilian documentaries, highlighting their points of convergence and divergence, as well as the performances instigated by the camera effect in each of them

Keywords:

Documentary, device, camera effect

Reformulado por Foucault (2000) para ilustrar as implicações do poder disciplinar sobre os indivíduos, a noção de dispositivo tem se revelado fértil para se pensar o campo cinematográfico na contemporaneidade, notadamente o documentário. Sobretudo enquanto estratégia criativa e política capaz de produzir acontecimentos que recusam o controle demasiado do realizador e que acolhem o imprevisto em suas tomadas, promovendo uma reabilitação da imagem ante o "grande cinema", desgastado pelo artifício e pelo espetáculo, mas também pela roteirização excessiva da vida social (Comolli, 2008). Assim, a partir da leitura de *Vigiar e Punir*, entendemos que o dispositivo abriga um conjunto de forças heterogêneas (elementos arquitetônicos, técnicos, redes discursivas e afetivas, protocolos jurídicos) que promovem agenciamentos no tecido social. Esta noção mais ampla – convergência de múltiplos vetores promovendo efeitos relacionais e subjetivos – será reapropriada pela prática documentária contemporânea.

No caso deste domínio, acompanhemos as considerações de Comolli (2008). Num mundo de condutas premeditadas, a tarefa central do documentarista, nos diz ele, é fundar uma prática que ultrapasse o previsível e reponha o *jogo* (o embate entre desejo e violência que deve permear a relação entre o cineasta, os sujeitos filmados e os espectadores). Assim, a noção de dispositivo despontaria como princípio criativo capaz de restituir ao documentário sua força política e de devolver alguma crença à imagem.

Em diálogo com Comolli (2008), entendemos que, apenas margeando riscos, o documentário pode resultar numa *inscrição verdadeira*, com cargas de vida e de desejo, marcada pela recusa ou acolhimento do *outro*. Assim, mediante certo planejamento, o diretor concebe dispositivos no intuito de redefinir relações ou provocar acontecimentos no mundo para filmá-los; trata-se de um gesto ativo, criador de situações, que visa estimular as subjetividades participantes a se reinventarem neste processo. Mas, contrariamente aos roteiros, que costumam ser fóbicos, os dispositivos extraem da incerteza sua condição de renovação.

Avancemos aos filmes. *Rua de Mão Dupla* (2005), de Cao Guimarães; *Pacific* (2009) e *Câmara Escura* (2012), de Marcelo Pedroso. Meu objetivo é analisar as estratégias políticas postas em circulação por estas obras e seus resultados estéticos, com ênfase nas performances instigadas pelo "efeito-câmera", bem como no conflito público e privado (*intimidade e exposição*) que desponta em suas abordagens. Em sintonia com o campo do documentário, o que designamos de efeito-câmera pressupõe a câmera como elemento que intensifica ou arrefece condutas, que acolhe ou desmistifica desejos. Sejam nos títulos onde este fenômeno é enfático (*Rua de Mão Dupla* e *Pacific*) ou naquele onde é uma promessa sustada (*Câmara Escura*).

Comecemos por *Rua de Mão Dupla*. Neste título, Cao Guimarães distribui as regras iniciais: seis indivíduos, divididos em três duplas que se desconhecem entre si, são convidados a trocar de residência por uma noite e a filmar a experiência inusitada. No dia seguinte, perante a câmera do diretor, são instigados a avaliar o experimento e a delinear o perfil do verdadeiro morador. O filme é editado com as imagens produzidas pelos ocupantes interinos e com amplas tomadas dos depoimentos para Guimarães. Todavia, é preciso pormenorizar o método. Ao se opor ao transbordamento verbal autocentrado (*o falar de si*) que predomina nos títulos em tomada direta, *Rua de Mão Dupla* reinventa a prática da entrevista, posicionando-se contra a banalização deste recurso pela grande mídia.

Em síntese, os seis convidados são solicitados a falar, mas suas falas (e as imagens produzidas por eles) visam alcançar o *outro*, o morador original e desconhecido. A "perversão" operada pelo filme se situa nesta inversão – normalmente, estamos preparados para responder sobre nossas vidas e não sobre trajetórias alheias. Em outras palavras, *Rua de Mão Dupla* parece nos demonstrar que é justamente no ato de falar sobre a alteridade que mais externalizamos nossos preconceitos (nosso olhar para o *outro* nunca deixa de estar contaminado por nossos afetos particulares). Neste título, portanto, o dispositivo desloca a fala autoreferente e o desejo consciente de visibilidade para o exercício pouco comum de falar publicamente sobre outrem.

Mas, para além desta *exposição de si às avessas*, surpreende a gênese do próprio dispositivo: afinal, o que faz com que sujeitos desconhecidos aceitem trocar de domicílio e ceder a intimidade de suas casas, outrora o recanto da

privacidade, à curiosidade de um olhar bisbilhoteiro, ao mesmo tempo em que se entregam a um exercício voyeurista numa moradia estranha? Podemos entender melhor a sedução deste convite a partir das considerações de Sibilia (2008), que, ao analisar as recentes configurações do capitalismo e seus novos processos de subjetivação, nos descortina o contexto de transição das *subjetividades introdirigidas*, típicas da modernidade, para a afirmação das *personalidades alterdirigidas*, espécie de sensibilidade em sintonia com as técnicas e regimes de visibilidade contemporâneos (portanto, cada vez mais instigadas a partilhar a intimidade antes mantida em sigilo). O que tal contexto nos sugere é a possível diluição da outrora estável cisão entre o público e o privado.

Este fenômeno se encontra delineado em *Pacific*. Neste título, nos defrontamos com alguns passageiros que, estimulados pelas gincanas deflagradas numa espécie de "navio-auditório", se entregam a performances desregradas, registradas por câmeras que parecem nunca ser desativadas. Atentemos, todavia, para o seu dispositivo. Neste filme, o diretor reuniu imagens produzidas por diferentes turistas que, em fins de 2008, embarcaram em cruzeiros de Recife a Fernando de Noronha. Não há uma só tomada elaborada para o documentário em si. Assim, concatenando cenas de diferentes cruzeiros, Pedroso forja artificialmente a continuidade de uma única viagem.

Em sua estratégia, *Pacific* talvez alcance o limite possível da partilha enunciativa no documentário. Trata-se de um procedimento que encontra eco em *Rua de Mão Dupla*. Com uma sintomática diferença: neste título, o diretor mineiro estabelece as regras que norteiam as filmagens. Na obra pernambucana, todavia, não houve qualquer contato prévio por parte do diretor. No entanto, é preciso atentar, a "diluição enunciativa" é parcial. Na montagem ambígua, misto de adesão afetiva e de observação crítica, Pedroso articula e enuncia, privilegiando um eixo narrativo, modulando um discurso. Assim, se podemos tecer críticas a certo voyeurismo (vez ou outra, sentimo-nos invasivos), creio ser justo elogiar a montagem, cuja articulação encontra um fio sensível capaz de concatenar tomadas díspares e de mobilizar afetos, proporcionando nossa imersão naquele universo.

Neste filme, para alguns críticos, o deslize ético recairia num inevitável conflito *privado x público*. Produzidas com finalidades domésticas, tais imagens, montadas por um terceiro e reunidas numa obra destinada à circulação,

promoveriam uma exposição demasiada de seus protagonistas. Não é um falso argumento, embora me pareça redutor das virtudes do filme. Primeiro, precisamos ponderar se, diante de uma câmera, a intimidade ainda é um valor pertinente. Por outro lado, é preciso atentar para o contexto de realização destes registros: em tempos de "*show do eu*", é possível afirmar que eles se destinariam unicamente às sessões domésticas? Certamente não.

É fato que o filme pode suscitar risos numa plateia incauta – o desregramento alheio, não raro, instiga olhares críticos. Mas também revela um arco melancólico: no cruzeiro, o lazer associado ao confinamento nos leva a perceber as férias como uma extensão do trabalho. Ali, o entretenimento é obrigatório, com um roteiro diário; as pausas, a contemplação, o tempo para si parecem inadmissíveis. O efeito imediato é a adesão dos passageiros ao labor e controle ainda que estejam de folga. Mas, se a montagem privilegia tal leitura, também investe em complexidades: em grande parte do filme, o frenesi é constante; gradualmente, alguns personagens parecem exauridos e uma espécie de *insight* se instaura. A possibilidade de resistência ao controle vislumbrada nestas cenas, portanto, reitera a riqueza polissêmica de *Pacific*.

Mas, se neste título de Pedroso, a máquina de filmar é objeto de manuseio constante por sujeitos entusiasmados, em *Câmara Escura* ela se torna objeto de desconfiança absoluta. Por outro lado, a casa, que se convertera em espaço de livre circulação em *Rua de Mão Dupla*, retoma aqui sua condição de abrigo de uma intimidade que não aceita ser perscrutada. Como entender este aparente anacronismo em pleno contexto de exacerbação da intimidade e desejo crescente de visibilidade (Sibilia, 2008)? Antes de me debruçar sobre o filme, exponho algumas considerações que nos ajudarão a entender a obra. Creio que a prática cinematográfica de Pedroso, não apenas em *Câmara Escura*, mas já prefigurada em *Pacific*, dialoga com certas considerações de Comolli (2008) sobre o documentário, com ênfase em sua urgência política, e se aproxima das idéias delineadas no ensaio *Como filmar o inimigo?* Ao concluir a leitura deste texto, entendemos que filmar o inimigo exige contundência, mas não abuso de poder; e que, diante da urgência do filme, certos sacrifícios éticos são inevitáveis.

A meu ver, a obra de Pedroso, além de investir na partilha enunciativa[8], também se vê politicamente voltada ao embate com certos inimigos. E, para mensurarmos este *inimigo*, penso ser válido ressaltar o contexto de sua inserção artística – a produção contemporânea de Pernambuco. Assim, Pedroso integra uma cena que, há alguns anos, adotou como enfoque privilegiado a temática do crescimento urbano predatório e da especulação imobiliária no Recife[9], com suas inevitáveis segregações sociais e subsequentes práticas de enclausuramento, ações que, não raro, contam com a cumplicidade do poder público. Creio que *Câmara Escura* é melhor avaliado dentro deste contexto.

Sintetizemos seu dispositivo. Em cena, o próprio diretor, portando caixas ornamentadas, toca o interfone de algumas residências imponentes (muros altos, cercas elétricas e câmeras de vigilância são visíveis em suas fachadas); após rápido contato, no qual alega transportar uma "entrega", deixa o artefato no solo à espera de um morador. Em tomadas posteriores, somos introduzidos ao conteúdo da embalagem: a caixa contém uma pequena câmera ligada, acoplada em base almofadada; em anexo, segue um bilhete com trecho de um ensaio de Stan Brakhage[10], convidando seu futuro usuário a manusear o equipamento livre das imposições da perspectiva e dos clichês midiáticos. Deduzimos que o dispositivo visa instigar a produção de imagens revigoradas nos "cineastas interinos" que, porventura, acatem o jogo iniciado com a súbita entrega do "presente". Num futuro breve, Pedroso retomaria o contato com os moradores e editaria o material produzido.

Esta é a face preliminar do dispositivo; há uma segunda camada e é em torno dela que se edifica *Câmara Escura*. A insólita encomenda, em vez de instigar a verve cinematográfica dos moradores ou de estimular desejos de visibilidade, promove forte desconfiança ante um possível assalto ou sequestro. Nos casos extremos, a polícia é acionada e Marcelo retorna as residências no intuito de apaziguar o desconforto ante a "privacidade violada" pela presença do equipamento invasivo. A tensão resultante dos reencontros é o que confere ao curta-metragem sua vitalidade política. Assim, negadas as imagens ambicionadas pelo projeto original, o filme se articula entre o processo

[8] - Penso aqui em títulos como *Pacific, Aeroporto* (2009) e *Câmara Escura* (2012).
[9] - Alguns títulos que ilustram a observação: *Um Lugar ao Sol* (2008), *Avenida Brasília Formosa* (2010), *Vigias* (2010), *Praça Walt Disney* (2011) e *O Som ao Redor* (2012). Fora as produções do coletivo *Vurto* (http://www.vurto.com.br/), do qual Pedroso faz parte.
[10] - BRAKHAGE, Stan. *Metáforas da Visão*. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2003.

de elaboração do dispositivo (a *estratégia de infiltração*) e o embate entre Pedroso e seus interlocutores. Embates que jogam com a nossa expectativa, posto que tais interlocutores nunca estão no quadro – acompanhamos suas vozes em off, seja pelo interfone ou através de espessos portões.

Em certa medida, desconfio que a premissa inicial de *Câmara Escura* mascara sua intenção maior: mediante uma abordagem súbita e agressiva, materializar a fobia e a cumplicidade de alguns ante uma violência que também é alimentada pelo enclausuramento e pelo aparato de vigilância de suas casas. Assim, entendemos que o gesto beligerante do cineasta parece devolver aos moradores, reclusos na segurança e conforto dos seus lares, a mesma violência que seus muros elevados e sistemas de monitoramento exercem sobre a sociedade, estabelecendo mais barreiras do que pontes entre os indivíduos. Mas, ao expor a contundência dos embates, o filme não poupa nem a si; se coloca claramente como peça a ser julgada, posto que a inflexão ética operada por ele estremece algumas sensibilidades.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BRASIL, André; Feldman, Ilana; Rodrigues, Laécio [et al]. *Catálogo Pacific – textos para debate*. Recife: Funcultura/Fundarpe, 2011.

COMOLLI, J. L. *Ver e poder – a inocência perdida:* cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 26ª edição. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Microfísica do poder*. 18ª edição. São Paulo: Graal, 2003.

PARENTE, André. *A forma cinema*: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Imagens secas em ambientes líquidos: as cinefotografias de Jeff Wall [11]

Dry images in liquid environments: Jeff Wall's cinephotographies

Leandro Pimentel [12] (Doutor - ECO/UFRJ)

[11] Apresentado na sessão 4 do seminário temático *Cinema como arte e vice-versa*.

[12] Pós-doutorando da ECO/UFRJ, fotógrafo e autor do livro *O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções*, resultado da pesquisa de doutorado.

Resumo:

Entre a fotografia analógica (úmida e utópica) e a digital (seca e ilimitada), suge uma imagem mista. Imagem enxuta em um ambiente fluido que se evidencia em um jogo dialético desenvolvido por Jeff Wall. Ao invés de habitar o lugar asséptico e controlado da imagem digital ou preservar a inconstância úmida da fotografia analógica, ele coloca os fragmentos recolhidos em um ambiente híbrido. Na apresentação das imagens, o grande painel luminoso e a sala escura convidam para uma imersão total.

Palavras-chave:

Fotografia contemporânea, Jeff Wall, imagem digital.

Abstract:

Between the analogical photography and the digital one, a mixed image comes to light: a dry image in a liquid environment that becomes evident in the dialectic game developed by Jeff Wall. In spite of dwelling in the aseptic and controlled digital image territory or preserving the organic humidity of the analogical photography,he puts the collected fragments in a hybrid environment. In the pictures exhibition, the large backlight screen and the dark room invite the spectator to a full immersion.

Key words:

Contemporary photography, Jeff Wall, digital image.

No final dos anos 70, Jeff Wall define as bases com as quais irá trabalhar dali em diante e adota o uso de imagens de grandes proporções para serem apresentadas em caixas luminosas nas paredes da galeria, assumindo uma forma semelhante às clássicas pinturas históricas. Ao adotar a apresentação das imagens em grande formato, afirmando-as como objetos autônomos, Wall se afasta dos usos conceituais da fotografia que ocorrera ao longo dos anos 60 e 70 e se coloca como uma espécie de pintor da vida cotidiana. O artista canadense incorpora no seu trabalho a encenação, distinguindo-se tambem de um tipo de abordagem característico da fotografia direta (*straight photography*), ou "pura". A essa estratégia da encenação aliada à construção pictórica, o próprio Wall chamou de "cinematographie". Diferente de um fotógrafo que captura as cenas, Wall as observa e, posteriormente às reconstrói. Dessa forma, busca evidenciar o tema subjetivado, descrito segundo seus sentimentos e sua cultura. De uma certa maneira, ele parece recuperar a figura do contador de história, aquele que dá vida ao relato, personagem que aparece em um texto de Walter Benjamin, *O Narrador* (BENJAMIN, 1987, p. 197-221).

Apesar de fazer referência tanto à fotografia documental quanto à pintura histórica, as imagens de Wall não representam o factual ou a monumentalização de um acontecimento. O evento emerge não como representação mas em uma singularidade inédita, possibilitando a elaboração de uma percepção a ser compartilhada. As *cinefotografias* de Wall simulam uma abordagem do tipo documental, buscando um tipo de enquadramento, textura e cenário naturalista que servem como ambiente para a ação dos atores. Wall adota o termo "quase documentário" para falar dessa sua estratégia que busca reencenar acontecimentos cotidianos, dando-lhes um outro valor quando figurados através das câmeras de grande formato, impressas em grandes proporções e apresentadas na parede das galerias. Dessa forma, procura um equilíbrio entre as imagens paradas, fixas e estáveis das figurações pictóricas dos séculos XVIII e XIX, e um tratamento mais fluido, que se increve sobretudo em uma história da fotografia e no advento do instantâneo.

Em um texto chamado "Fotografia e Inteligência líquida" (WALL, 2001, p. 175-178), Wall comenta seu trabalho *Milk*, onde, assim como em várias outras das suas imagens, as formas naturais complexas têm um papel importante. Jorrando de um recipiente, o leite adquire uma forma que nós não podemos verdadeiramente nem descrever nem caracterizar, mas que provoca numerosas associações de ideias. Wall observa que "Toda forma natural, com seus contornos incertos, é a expressão de metamorfoses qualitativas infinitesimais. A fotografia parece perfeitamente adaptada à representação deste gênero de movimento e de forma, e isto porque, para mim, o ato mecânico de fechamento e abertura do obturador - que constitui o fundo de instantaneidade presente em toda imagem fotográfica - é o tipo de movimento oposto ao escoamento de um líquido". Wall completa o texto indagando sobre o fenômeno de exclusão da água do processo fotográfico com o advento do digital, ou seja, a expansão da parte "seca" que ele vê, metaforicamente como uma *hybris* da inteligência tecnológica ortodoxa que, bem ao abrigo por trás de uma barreira de vidro, contempla a forma natural com um distanciamento frio. Wall adverte que não visa condenar esse tipo de visão do mundo mas se interrogar sobre a consciência crítica que ela pode ter.

Olhando para esse texto agora, mais de 20 anos depois, e com uma maior consolidação dos usos da fotografia digital, me parece que a exclusão da água do processo faz da fotografia finalmente aquilo que se sonhara. Ou seja, a utopia de transparência da fotografia, que desde seus primóridios se apresentou como uma promessa, e que obviamente nunca deixou de ser somente uma promessa, parece ter chegado finalmente mais perto do que se almejava. Essa "perfeição" levou a uma reflexão mais generalizada sobre os privilégios da fotografia como representação, alimentando um público que torna-se, de modo mais sofisticado, consumidor e produtor. Pelo gesto de fotografar algo ou de selecionar uma imagem em meio a outras tantas, o homem se aproxima do mundo fragmentando, diminuindo, aumentando, congelando, deslocando e remontando suas partes. Um processo de produção, arquivamento e de reconstrução, gerando uma relação mais íntima com as imagens. Leitura e escritura. Procura pela imagem que falta ou pelo que falta na imagem.

Portanto, ao chegar mais perto do ideal, a fotografia digital se torna mais fotografia do que nunca. Ela se torna aquela fotografia sonhada: pode-se fotografar em qualquer luminosidade praticamente, pode-se ver o resultado instantaneamente, pode-se transmitir a imagem, pode-se agregar referências textuais e sonoras à ela, pode-se saber com precisão o local e a data em que foi feita através do GPS anexado à câmera, pode-se retocá-la para ficar ainda mais semelhante ao referente, pode-se muitas vezes repetir a foto caso se veja no momento seguinte que não ficou satisfatória. Enfim, mais do que nunca pode-se produzir um tipo de representação que o processo analógico estava limitado a efetivar devido ao maior descontrole no processo.

Ao pensar que a fotografia digital quase atinge um ideal de perfeição, uma pretensão em produzir um duplo do real (possivelmente mais real do que o próprio real), que se configura como um excesso, hybris, podemos cogitar que tal desmedida resulta na implosão do ideal de transparência que perseguira a fotografia. Ou seja, será essa fotografia ideal capaz de dar conta do que prometera? A obra de Wall é ela própria parte desse processo de questionamento dos cânones que vincularam a fotografia a um tipo de memória, assumindo o papel reflexivo que coloca em jogo a potência da fotografia e os regimes de verdade em que ela se insere. Wall utiliza a técnica digital para produzir montagens fotográficas quase imperceptíveis: retira os "defeitos" da fotografia, como o desfocado e a granulação, e introduz o acaso de forma controlada para produzir imagens que nos interrogam através do próprio excesso de definição e de presença.

Além das questões que se evidenciam na estratégia de produção que foram destacadas anteriormente gostaria de olhar agora para as próprias fotografias de Wall e ver manifesto o atrito entre dois paradigmas. O do analógico, em que a água participa do processo de revelação de modo orgânico, provocando uma alquimia que torna visível a imagem latente que fora impressa diretamente na superfície sensível pelos raios luminosos refletidos pelo próprio objeto; e o digital, em que a água é completamente retirada do processo e a materialização da imagem se dá através de equações que transformam a impressão luminosa em pixels. Wall parece exacerbar essas duas dimensões, colocando-as simultaneamente em jogo. Há a convivência entre o úmido e o seco, o orgânico e o inorgânico, o *páthico*

e o lógico, definindo essas fronteiras a fim de desmontá-las. Nas cinefotografias de Wall, mais do que uma metáfora, há a convivência e a simultaneidade da umidade orgânica com a secura dos instrumentos eletrônicos. Elas parecem apontar que, ao excluir a água do processo, a imagem digital torna-se ela mesma aquosa, fluida, inapreensível, escorregadia, e reflete a nossa própria crença na fotografia analógica.

Na imagem latente do processo analógico, que se manifestava finalmente após o banho químico estava encubada a promessa de uma memória tão cristalina quanto a água usada no processo da revelação. A fotografia sempre apresentou uma relação ambígua com a água. Sua presença é fundamental na etapa da revelação, porém, inadmissível em outras fases do processo. Se a fotografia se aproximava dos modos tradicionais de fabricação de imagens através do arcaísmo da água – como, por exemplo, a pintura, a impressão, os mosaicos, etc -, por outro lado ela inaugura um modo de produção em que a água precisa se ausentar completamente. Após a conquista da instantaneidade com o corte seco da cortina do obturador, a retirada completa da água do processo seria outra etapa na vitória da técnica sobre a inconstância da natureza, entregue às mutabilidades misteriosas de leis desregradas, leis líquidas.

Na umidade ausente, na perda do descontrole, ou dos fungos casuais que podem atacá-la, a imagem digitalizada mostra a sua integração ilimitada com o espaço, sua possibilidade de transformação e de renascimento. Com a introdução de elementos que contribuem para forjar os (*d*)efeitos do real, a imagem imaculada vai ganhando as sujeiras que lhe dão a credibilidade perdida diante da sua onipotência. Na sua performance analógica (como nos programas que simulam texturas de fotografias de naturezas distintas) ou nos ruídos eletrônicos descontrolados que vão poluir a assepsia da sua extrema polidez, a imagem digital atinge um duplo grau de potência no efeito de figuração da realidade: seja de forma simulada (como na literatura e na pintura) ou como índice de um acontecimento (como na própria fotografia e em toda figuração por contato). Ao perder o ponto de ligação com uma natureza líquida, percebe-se o quanto houve de idealização e limitação da potencialidade de uso do meio. Entre essas duas fotografias, a úmida e histórica (suja e utópica) e a seca e pós-histórica (limpa e ilimitada), surge uma secura fluida que se

transforma em um jogo dialético desenvolvido no dispositivo criado por Wall. Dialética em suspensão, sem síntese. Não se trata, porém, de abrir a caixa-preta e apresentar os usos, as crenças, os limites e os deslimites da própria fotografia. A dialética entre a sujeira e a limpeza, ou entre a umidade e a secura, se repete em diversas imagens de Wall: *Volunteers* (1996), *Housekeeping* (1996), *Just Washed* (1997), *Morning Cleaning* (1999), ou as *Diagonal Composition* (1993, 1998 e 2000) são trabalhos que têm como ideia principal a limpeza, a recuperação, a retirada dos dejetos e o retorno à uma idealizada pureza original, ao vazio inicial, utópico. Falam da busca de um ideal e da sua impossibilidade. De um lado, lugares imaculados, puros, livres de toda poeira e de toda umidade. De outro, lugares sujos, úmidos e encardidos. Livres e simultaneamente próximos da água, elemento do qual buscamos nos afastar no nosso abrigo, mas que nos é vital, renova e retira a sujeira que se acumula sobre os corpos. Como observou Jean-François Chévrier, limpar e desimpedir fazem parte da utopia modernista, confundindo-se com a ideia de tábula rasa vanguardista. Para Wall, diferentemente, limpar e desimpedir não é destruir o passado, mas conservar: "a limpeza é parte da manutenção, que pode tomar a forma de restauração"

Às imagens citadas podemos juntar uma outra: *Fieldwork* (2003), em que Anthony Graesch, do Departamento de Antropologia da Universidade da California, trabalha em um campo de escavação arqueológica. Na imagem, o arqueólogo aparece de pernas cruzadas sobre uma superfície de madeira que o isola da terra úmida do solo aonde é feita a escavação. Com um aparelho eletrônico sobre a sua perna e uma prancheta na mão, ele faz suas anotações completamente absorvido em sua tarefa. Diante dele e ao seu lado, dois buracos perfeitamente quadrados, indicando um trabalho de escavação feito com racionalidade e perícia. A limpeza da roupa do arqueólogo e do seu pequeno espaço de trabalho contrastam com o ambiente natural, composto de terra e vegetação, formando um conjunto caótico típico das florestas. De pé, distante aproximadamente cinco metros, um homem o observa. Sua camisa encardida, seu corte de cabelo e o estilo de suas roupas indicam seu pertencimento a uma classe menos favorecida. Parece ser um guia local, conhecedor da região que se mimetiza com aquele ambiente. Sua posição serena e ao mesmo tempo atenta, com as pernas ligeiramente abertas plantadas no solo, sugere uma base sólida e uma

atitude de prontidão para qualquer solicitação. A limpeza do arqueólogo revela que ele habita um território higienizado, distante daquela sujeira orgânica. Há no seu trabalho o movimento de transferência dos objetos encontrados daquele ambiente de vulnerabilidade à natureza para outro onde estarão protegidos em um espaço climatizado. Colocar os objetos nesse novo espaço significa retirá-lo do contato com a umidade da terra para um espaço seco, no qual adquirem a possibilidade de uso. Retirados do caos, eles ganham um rosto. Ao mesmo tempo, no arquivo ou no museu, adquirem um número que pode significar sua própria morte na vitrine ou em um depósito, onde se diluem entre outros tantos objetos similares.

Em seu processo de trabalho, Wall, assim como Graesch, assume o papel de arqueólogo, só que, ao invés desse lugar asséptico, põe os fragmentos recolhidos em um ambiente híbrido. Em suas imagens expostas nas galerias, esses fragmentos compartilham uma superfície homogênea, límpida e seca, local onde a imagem digital adquire uma dimensão concreta. Nela, os gestos são limpos e, de modo distinto, figurados através do registro fotográfico, que rompe com os limites entre o real e o imaginário. Com essa operação, Wall mostra de modo límpido o movimento dos corpos, apresentados com detalhe e definição nas grandes e luminosas fotografias, onde tenta manifestar o invisível de cada gesto figurado.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHEVRIER, Jean-François. *Jeff Wall*. Paris: Hazan, 2006.

FOUCAULT, Michel. *La bibliothèque fantastique*. La Lettre Volée, 2003.

WALL, Jeff. *Essais et entretiens.* École national superieur de beaux-arts, Paris, 2001.

A audição no cinema: ponto de escuta, Dolby e a terceira dimensão do som[1]

Hearing filmes: point of audition, Dolby and the third dimension of sound

Leonardo Alvares Vidigal (Doutor-UFMG)

Marina de Morais Faria Novais (Mestranda-UFMG) [2]

[1] Trabalho apresentado seminário Estudos de Som no XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, Socine, em 2013, no campus da UNISUL em Palhoça, Santa Catarina.

[2] Leonardo Vidigal é professor no curso de Cinema de Animação e Artes Digitais e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Marina de Morais é mestranda neste programa e orientanda do referido professor.

RESUMO:

O presente artigo tem como objetivo principal contextualizar e seguir o caminho traçado pelas tecnologias de áudio multicanal para o cinema, sobretudo o sistema Dolby, indagando se elas possibilitam a polifonia sensorial e a constituição da terceira dimensão do som, a profundidade. Em complementação, esboçamos a análise das implicações desse caminho para os conceitos de ponto de escuta, desdobrado neste mesmo seminário de Estudos de Som no XVI Encontro da SOCINE, em 2012.

PALAVRAS-CHAVE:

Artes, Cinema, Estudos de Som, Sistema Dolby.

ABSTRACT:

This article aims to contextualize and follow the path traced by the multichannel audio technologies for cinema, especially the Dolby system, asking whether they allow sensory polyphony and the constitution of the third dimension of sound, depth. Complementing, we outline the analysis of the implications of this path to the concepts of point of audition, deployed in the same seminar of the XVI SOCINE, in 2012.

KEYWORDS:

Arts, Cinema, Sound Studies, Dolby System.

Introdução

Na "Declaração sobre o futuro do cinema sonoro", Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov discorreram sobre a contribuição que a recém-anunciada tecnologia de sincronização do som com a imagem poderia trazer para o cinema, pensando sob a perspectiva de se trabalhar a multiplicidade de sons na montagem do filme. O manifesto se referia mais às interações entre o áudio e o visual do que às relações internas da pistas sonoras, com ênfase no uso assincrônico e contrapontual do som em seu emparelhamento com a imagem (2002)[3]. Tal concepção, em sua plenitude, se mostrou de difícil realização principalmente pelas limitações técnicas do modo de gravação ótico de áudio usado naquela época, onde som e imagem eram registrados conjuntamente na película. Este é um primeiro exemplo de como as condições tecnológicas condicionam a produção e a reflexão sobre o som no cinema.

A partir dos anos 1980, teóricos como Michel Chion, Rick Altman e François Jost começaram a tratar do conceito de **ponto de escuta**, derivado da expressão "ponto de vista", uma outra forma de problematizar o som como elemento indispensável para a compreensão do cinema como um todo (Vidigal, 2012).

O objetivo do presente texto é começar a compreender alguns dos desafios teóricos trazidos pelas recentes mudanças tecnológicas nas tecnologias que utilizam múltiplos canais de áudio, sem perda significativa de qualidade, principalmente para o entendimento do conceito de ponto de escuta e também para a apreciação da terceira dimensão sonora, a profundidade.

[3] Originalmente teria sido identificada a ênfase na polifonia no manifesto em questão, o que foi questionado na apresentação realizada no seminário Estudos de Som no XVII Encontro Nacional da SOCINE, em 2013. Posteriormente, ao se verificar outras traduções e o contexto do manifesto, chegamos à conclusão de que os três autores estavam ressaltando relações entre som e imagem que remetiam mais ao conceito de contraponto, no sentido de um diálogo mais organizado, onde duas ou mais intervenções sonoras se modificam. Com efeito, na História da Música, o conceito de polifonia engloba o conceito de contraponto, mas não se confunde plenamente com ele, pois a polifonia é muitas vezes associada a uma sobreposição de instrumentos e vozes, compondo um todo mais caótico, no modo de composição praticado no período anterior ao rearranjo e sistematização tonal por J.S. Bach e outros compositores (Tragtenberg, 2002).

Primeiro movimento: do Fantasound ao Dolby Stereo

As experiências com a profundidade polifônica no som, ou com a simulação desta nas salas de cinema, começaram a serem concretizadas em 1940, quando Walt Disney, William Garity, engenheiro-chefe de som dos estúdios do animador americano, e a companhia RCA, desenvolveram o sistema Fantasound para a exibição do filme *Fantasia*. O Fantasound era um sistema estereofônico com gravação ótica e reprodução composta por um grande número de alto-falantes – chegando a noventa e seis (HANDZO, 1985, p.419). Posteriormente, o Fantasound seria considerado um dos precursores do sistema Dolby Stereo, usado na regravação e remixagem de toda a trilha musical de *Fantasia* para o seu relançamento em 1982.

A passagem da gravação ótica para a gravação magnética no início dos anos 1950 abriu novas possibilidades, ao separar som e imagem na produção e permitir a reprodução de múltiplos canais de áudio. Os Laborátorios Dolby desenvolveram o sistema que teve mais sucesso em aproveitar tal mudança. Inaugurada em 1965 por Ray Dolby, a empresa apresentou, em 1970, melhorias para o som no cinema sob duas perspectivas: a redução de ruídos e a utilização de faixas em duas pistas de áudio – o que seria nomeado de Dolby Stereo pela própria empresa (Karagosian, 2003).

Nos primeiros anos do lançamento do Dolby Stero já era possível destacar alguns diretores considerados como entusiastas da utilização dos recursos das novas tecnologias de som no cinema. O primeiro deles, como citado por Castanheira (2012), foi Stanley Kubrick, em "Laranja Mecânica" (1971). O autor ainda destaca o uso do Dolby por George Lucas, no primeiro filme da saga *Guerra nas Estrelas: Uma Nova Esperança* (1977). Além da ausência de ruídos de fundo, destaca-se neste filme a importância da utilização do áudio em estéreo. Por exemplo, na cena de batalha entre Darth Vader e Obi-Wan Kenobi, isso possibilita a alternância de som entre os sabres de luz utilizados por cada um dos personagens.

Segundo movimento: do Dolby Stereo até o 5.1

Após o Dolby Stereo, foi criado o Dolby Surround, que contava com a utilização de quatro canais de som: esquerdo, centro, direito e *surround*. Em seguida, foi desenvolvido o Dolby Digital, também conhecido como Dolby 5.1. Trata-se de cinco canais de som separados: esquerdo frontal e esquerdo traseiro, direito frontal e direito traseiro e central frontal, além de um canal extra para os graves, chamado de *Subwoofer*.

Mark Kerins explica as especificidades possibilitadas pelo Dolby em determinados filmes. Na abertura do filme *Matrix* (Irmãos Wachovski, 1999), a câmera acompanha o número "0" e leva o espectador para o que seria o interior de um computador, acompanhado pelos ruídos específicos da máquina. O que torna a cena relevante é a configuração do *surround* no 5.1., ao permitir que imagem e som simulem um mesmo percurso, inserindo o receptor como participante da cena (2011).

Terceiro Movimento: do Dolby 6.1 ao Atmos

Depois de algum tempo, os Laboratórios Dolby criariam o seu novo formato, o 6.1, com seis canais de áudio, mais um extra. Em relação ao 5.1, o 6.1 traz a inserção de um novo canal: o sexto traseiro central. A ideia, segundo Karagosian, é a utilização de um canal ao fundo da sala de cinema, para explorar a profundidade do som, permitindo ainda ouvir mais detalhes. Em 2010, a empresa lançou o sistema 7.1. agregando mais quatro canais traseiros de áudio. Atualmente o sistema é bastante utilizado em filmes de animação como *Toy Story 3* (Lee Unkrich, 2010) e em outros, como *A invenção de Hugo Cabret* (Martin Scorsese, 2011). No caso do filme *A invenção de Hugo Cabret*, mixagem em 7.1 auxilia na criação de uma ambientação sonora detalhada na sala de cinema. Um exemplo é a cena em que o trem perde o controle e destrói parte da estação. Os sete canais de áudio, mais os canais traseiros extras, possibilitam ao espectador ouvir os parafusos e engrenagens se mexendo, o estilhaçar dos vidros se quebrando, como se o trem fosse se locomovendo pela sala, assim como passa pela tela.

A tecnologia mais recente desenvolvida pelos laboratórios Dolby é o sistema chamado de **Atmos**, presente hoje em poucas salas de cinema. Ele usa quatro canais traseiros e vários localizados em outros pontos da sala,

totalizando 64 canais adaptáveis, sendo no mínimo 9.1, se for usada a terminologia anterior. Por exemplo, no caso de uma porta batendo, no 5.1 seriam ouvidas na sala várias "portas" em uníssono, enquanto que no sistema Atmos este som pode vir de apenas um dos alto-falantes, ou seja, de apenas uma porta. No Dolby Atmos o campo auditivo também é expandido, acrescentando alto-falantes no teto. Isso muda a sensação de quem assiste, ampliando a imersão do espectador (Smith, 2013).

Ponto de escuta e novas tecnologias de sonorização

Michel Chion observou que as inovações trazidas pelo Dolby serviram para ampliar o repertório sonoro de todos os cineastas. Algumas das principais foram: permitir uma faixa de frequência mais ampla, isto é, a capacidade de ir mais baixo nos baixos e mais agudo nos agudos no som do cinema; um aumento da faixa dinâmica (volume), com um alcance maior de contraste, do som mais suave ao mais poderoso, além do som multicanal, isto é, distribuído por vários canais independentes, que podem carregar sinais diferentes ou idênticos. Isso ampliou a capacidade auditiva do público, o que, para Chion, diminuiu, ao ponto de quase abolir, a distância entre o corpo do espectador/ouvinte, a sala de cinema e o filme (2009).

Estas e outras consequências trazem implicações mais explícitas e outras menos para o debate teórico sobre o som no cinema.

Em comunicação apresentada no XVI Encontro da SOCINE, em 2012, o conceito de ponto de escuta foi abordado segundo Michel Chion, Rick Altman e François Jost. Vimos que Chion dividiu o ponto de escuta em duas categorias: espacial e subjetivo. O ponto de escuta subjetivo talvez seja menos problemático: precisamos saber a partir de qual personagem o público está ouvindo e se os personagens estão sendo expostos aos mesmos sons que os espectadores/ouvintes (som diegético-extradiegético) (Vidigal, 2013).

No tocante ao que Chion chamou de ponto de escuta espacial, há alguns problemas ligados à distribuição de equipamentos de reprodução de áudio nas salas de cinema, que variam de sistema para sistema, como foi descrito

acima. É preciso enfatizar que muitos filmes são concebidos para determinados sistemas de sonorização, como o 5.1, mas são exibidos em espaços com diferentes configurações de amplificação e distribuição dos alto-falantes. Tais sistemas de sonorização estabelecem as condições de possibilidade para a definição de um ponto de escuta espacial e a falta de um padrão universal de exibição é um fator complicador.

Mesmo em tais condições ainda inconstantes, a existência de sistemas como o Dolby Atmos faz com que seja necessário repensar o problema do ponto de escuta, pois este pode tornar o ponto de escuta espacial quase tão identificável quanto o ponto de escuta subjetivo. As implicações do desenvolvimento tecnológico na percepção da profundidade sonora também é outro tópico relevante para compreendermos melhor a dinâmica expressiva e suas interpretações pelos espectadores-ouvintes.

No que diz respeito à sua materialidade visual, o cinema conquistou, já há algum, a experiência da terceira dimensão da imagem, a chamada profundidade na chamada "experiência 3D", em que os espectadores usam os óculos especiais. Mas nem todos os filmes, por mais que usem sistemas como o Atmos, conseguem alcançar essa percepção por meio do som, sendo necessário um esforço consciente para tal. Enfim, há também outra questão importante ao se tratar do tema: a audição possibilitada pelo sistema multicanal diz respeito a uma percepção diferente da humana em estado "real", ou seja, fora das salas de cinema. Entretanto, como tratado por Schafer (1997), até mesmo paisagens sonoras como a de uma fábrica são construções artificiais.

Considerações Finais

Como salientou Chion, o sistema Dolby trouxe consequências qualitativas e estéticas por meio de mudanças técnicas quantitativas. A imprecisão sonora passou a ser uma escolha e a montagem – com destaque para a montagem sonora – parece voltar dessa maneira a uma posição central, como uma das fundações do cinema (2009), como era no período silencioso, uma perda bastante lamentada no manifesto de Eisenstein e seus colegas.

Como aconteceu com outros desenvolvimentos do Dolby, também existem outros sistemas de sonorização competindo neste exato momento com o sistema Atmos, mas, até agora, a Dolby vem sendo a companhia de tecnologia de áudio mais bem-sucedida. Por isso, os sistemas desenvolvidos por ela estabelecem padrões para a indústria, condicionando nossa percepção como público e como estudiosos de cinema, mas só o tempo dirá se o caríssimo sistema Atmos será um novo padrão.

As tecnologias de áudio mais recentes trazem o potencial de desenvolver, por meio de experimentações técnicas e estéticas, a polifonia sonora como meio expressivo e, talvez, a profundidade como terceira dimensão do som. Por enquanto ela talvez seja usada apenas para ampliar o efeito de envolvimento no espetáculo cinematográfico, mas a história da tecnologia, e do sistema Dolby em particular, mostra que na maioria das vezes o uso de um determinado aparato extrapola as intenções de seus criadores. As consequências teóricas dessa transformação potencial ainda estão por ser exploradas.

Referências

CASTANHEIRA, José Cláudio S. *O Cinema e os estudos do som: novas perspectivas sonoras para o filme*. In: SÁ, Simone Pereira de. Som + imagem. Rio de janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2012.

CHION, Michel. *Film, a Sound Art*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2009.

EISENSTEIN, S. M., PUDOVKIN, V. I. & ALEXANDROV, G. V. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

KARAGOSIAN, Michael. *Multichanel Film Today*. MPKE Consulting LLC, setembro de 2003. Disponível em: <http://mkpe.com/publications/d-cinema/misc/multichannel.php>. Acessado em 30 de janeiro de 2013.

KERINS, Mark. *Beyond Dolby (Stereo):* Cinema in the Digital Sound Age. Bloomington: Indiana University press, 2011.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

SMITH, Jeff. *Atmos, all around*: A guest post by Jeff Smith. Meio de 2013. Disponível em: http://www.davidbordwell.net/blog/2013/05/01/atmos-all-around-a-guest-post-by-jeff-smith/. Acesso em 7 de outubro de 2013.

TRAGTENBERG, Livio. *Contraponto:* uma arte de compor. São Paulo: EDUSP, 2002

VIDIGAL, Leonardo. *Pontos de escuta e arranjos audiovisuais na ficção e no documentario*. In: Mourão, Maria Dora Genis et ali (orgs.) *Anais de textos completos do XVI Encontro Socine 2012*. São Paulo: Socine, 2013

O cinema amador em *Cinearte*[1]

Amateur cinema in *Cinearte*

Lila Foster[2] (Doutoranda – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – ECA/USP)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950, Unisul, Florianópolis – Santa Catarina.

[2] Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som - UFSCar com projeto dedicado ao acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira.

Resumo:

Breve descrição das colunas dedicadas ao cinema amador *Um pouco de técnica* e *O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país* publicadas na revista *Cinearte* entre 1926 e 1930. Nelas encontramos os primeiros indícios da formação do campo do cinema amador no Brasil.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro, cinema amador, *Cinearte*.

Abstract:

Brief description of the columns dedicated to amateur cinema published in *Cinearte* magazine between 1926 and 1930. Therein we find initial evidence of the formation of the amateur cinema field in Brazil.

Keywords:

Brazilian cinema, amateur cinema, *Cinearte*.

Desde a sua primeira edição, lançada em março de 1926, a revista *Cinearte* dedicou especial atenção ao cinema amador. Entre 1926 e 1932, foram publicadas aproximadamente 250 colunas assumindo três títulos diferentes: "Um pouco de técnica", "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país" e "Cinema de Amadores". Adquirindo feições diversas no que tange ao perfil do amador ao qual se endereçavam, as flutuações e as particularidades das colunas são respostas ao meio cinematográfico ainda em formação, compreendendo aqui o seu aspecto mais amplo incluindo a produção de filmes, a exibição, a distribuição e técnica cinematográfica. O que segue é uma breve descrição das colunas dedicadas ao cinema amador em *Cinearte*, como elas ecoaram as transformações no mercado cinematográfico carioca e a campanha pelo cinema nacional empreendida pelo grupo revista.

Para entendermos a formação do campo do cinema amador no Brasil é preciso considerar um dos marcos da cultura amadora: o lançamento, em 1923, da *Cine-Kodak*, uma câmera 16mm que utilizava o filme reversível, o que possibilitou o barateamento do processamento de filmes e estabeleceu o 16mm como bitola para uso amador. Em 1922, a empresa francesa *Pathé* também lançara a *Pathé-Bab*y, câmera leve e de fácil manuseio utilizando o filme 9,5mm. O começo dos anos 1920 marca, portanto, a escalada mundial do equipamento amador incluindo a venda de projetores, câmeras, aluguel de filmes e uma forte campanha de marketing por parte das empresas. Em meados da década de 1920, a coluna "Um pouco de técnica" já trazia referências a lojas de equipamentos *Pathé-Baby* e *Cine-Kodak* apontando para a presença, mesmo que incipiente, do segmento amador no mercado brasileiro.

Entre março de 1926 e novembro de 1927 foram publicadas setenta colunas "Um pouco de técnica". De forma geral, podemos dividir as colunas em quatro eixos temáticos: noções de fotografia e cinematografia, técnicas laboratoriais e aparelhos (n.01 ao n.18), manutenção e conservação de cópias, distribuição de filmes, exibição e estruturas de projeção (n.20 ao n.55), técnicas de colorização e receitas de viragem e de tingimento (n.57 ao n.65) e cinema amador (n.71 ao n.90).

Dirigida inicialmente ao *amador da cinematografia*, o público-alvo de "Um pouco de técnica" não se restringia aos amadores e variava de acordo com eixos temáticos incluindo também operadores profissionais e projecionistas. Escrita pelo anônimo *Filmophilo*, todas elas são ilustradas com fotos de filmagens, estúdios, cinemas ou laboratórios estrangeiros, fortalecendo a imagem de um ideal estrangeiro a ser alcançado. Algumas trazem no final pequenas fofocas ou comentários sobre o cinema americano e máximas que ecoam a campanha de industrialização do cinema nacional implementada pela revista: "Se apreciarmos com cuidado um filme nacional teremos o prazer de ver o nosso rápido desenvolvimento cinematográfico" (*Cinearte*, v.01, n.19, 7 de julho de 1926) e "A indústria espanhola está em grande atividade e já se pensa em proibir a entrada de filmes estrangeiros! E a filmagem brasileira?" (*Cinearte*, v.01. n.08, 21 de abril de 1926).

No primeiro eixo temático as colunas são bem detalhadas com informações sobre fotometria, aparelhos, fórmulas para revelação. Na primeira coluna, o redator estabelece a quem ela é direcionada:

> Esta seção se destina aos amadores de cinematografia. A multiplicidade dos aparelhos ao alcance de todas as bolsas que hoje se encontram no mercado, de diferentes marcas e várias origens, cada vez torna mais possível a adoção de mais essa diversão por parte dos leigos no assunto (…) Os amadores são de diferentes espécies também. Uns se dedicam apenas à tomada de vistas deixando as operações posteriores, revelação, fixagem e impressão ao cuidado dos laboratórios que tantos existem hoje e todos não tendo mãos a medir esse novo maná que do céu lhes cai sob o aspecto de filmes de amadores a revelar. Outros, porém, e principalmente os do interior, que não dispõem de laboratórios que lhes aliviem a tarefa, adquirindo um aparelho de tomada de vistas, tem que se prover da demais aparelhagem para as operações fotográficas indispensáveis. A esses, especialmente, é que deverá interessar esta seção (*Cinearte*, "Um pouco de técnica", v.01, n.01, fev.1926).

Os aparelhos ao alcance de todas as bolsas não são necessariamente as câmeras amadoras disponíveis no mercado e incluem as máquinas de tomadas de vistas em 35mm. Ao se dirigir aos operadores que trabalham com cinema, os profissionais do período, e àqueles cinegrafistas do interior carentes de informação, o que se pretende é ensinar a própria técnica cinematográfica e aperfeiçoá-la já que diversas vezes o redator critica a qualidade técnica dos filmes nacionais.

Em outros momentos, o circuito cinematográfico no Rio de Janeiro também é criticado. A qualidade das salas de exibição, das projeções e dos cuidados com as cópias durante a distribuição é o que marca as colunas do n.20 ao n.55. Em um período no qual novas salas começavam a ser abertas na Cinelândia, a atenção se volta para as novas estruturas do comércio cinematográfico, com elogios aos novos cinemas, porém sempre com advertências. Nas colunas seguem detalhados parâmetros técnicos para câmaras de projeção, como fazer emendas e conservar cópias, a lubrificação ideal dos projetores, a distância ideal das telas de cinema e padrões de segurança e precaução de incêndios: uma campanha pela normatização técnica desses novos espaços. No terceiro eixo temático, os textos dedicados às técnicas de colorização, muitas delas traduzidas dos manuais da *Kodak* mantêm como público-alvo tanto profissionais como amadores.

A virada para um público mais específico acontece na edição n.71:

> O CINEMA AMADOR
> O cinema parece disposto a tomar o lugar da fotografia também. Substituindo as maquinazinhas Kodaks e outras, já vão aparecendo na mão de muita gente as pequenas máquinas de Cinema. Cinearte, na ânsia de progredir, vai dar mais atenção a esta seção de técnica que passará a ser fornecida em doses maiores e o cinema amador será uma das nossas principais cogitações. Dará, além de tudo, mais um impulso à indústria brasileira. Passar de amador a operador de verdade não é coisa impossível. E o que são muitos dos nossos produtores, artistas e operadores, senão adoráveis amadores? (*Cinearte*, Um pouco de técnica, v.01, n.71, 6 de julho de 1927, p.25).

A generalização da qualificação amadora para o profissional implica que o amadorismo aqui é mais uma condição do que um fator de distinção entre produtores de imagem. Após exaustivas colunas técnicas, tal definição aponta a condição ainda artesanal do cinema brasileiro do período, sendo o acesso ao conhecimento um fator que contribuiria para a superação desta etapa. Filmar no Brasil também implica estar longe dos centros que produzem a matéria-prima para a manufatura cinematográfica. Compartilhar fórmulas químicas, processos laboratoriais e comemorar a invenção de uma nova película mais sensível, o que possibilitaria a economia de eletricidade em

diversas filmagens, se torna fundamental para a própria constituição do cinema nacional como mostra o título *Teremos cinema no Brasil* na seção que anuncia a invenção de uma película hiper-sensível.

Mesmo que as câmeras específicas para o nicho amador já tivessem sido citadas, com a virada da coluna elas receberão mais atenção. Depois do n.71, a coluna é interrompida por sete edições e retorna com a transcrição de um livro estrangeiro dedicado ao *cinematographista amador*. "Um pouco de técnica" se encerra na edição n.90 em novembro de 1927 e a coluna de cinema amador retornará somente um ano depois.

Sérgio Barreto Filho assinou as colunas de cinema amador entre novembro de 1928 até 1933, ano de sua morte. "O desenvolvimento do cinema de amadores no nosso país" estreia em novembro de 1928 e segue até março de 1929 somando ao todo dezessete colunas. Nelas o redator faz uma introdução ao amadorismo, aos princípios da cinematografia e aos equipamentos disponíveis no Brasil. Afora as questões extremamente técnicas, cada coluna vai ser dedicada a um assunto: a interpretação, a fotografia, a iluminação, a scenarização, a direção, o vestiário, a titulagem, a edição, a maquiagem, a montagem, a publicidade e a locação. Notemos aqui que o padrão da cinematografia de amadores é o filme narrativo hollywoodiano e não o filme de família ou até mesmo filmes mais libertos da padronização da indústria. Nas suas descrições, porém, as fotos estrangeiras não serão mais maioria. Ilustram os exemplos citados nas colunas cenas dos filmes como *Barro Humano* (Adhemar Gonzaga, 1929), *Brasa Dormida* (Humberto Mauro, 1928) e as atrizes Eva Nil, Eva Schnoor e Lia Torá.

Sérgio Barreto Filho foi um dos atores de *Barro Humano* e participou, anos mais tarde, de *Ganga Bruta* de Humberto Mauro. Envolvido nos esforços práticos do grupo de *Cinearte* na realização de filmes, o amadorismo defendido pelo redator era de total adesão a este projeto. Um prenúncio do que vai pautar as discussões de "Cinema de Amadores", a prática com essas pequenas câmeras disponíveis no mercado, mesmo que precariamente, poderia formar grandes cineastas como foi o caso de Humberto Mauro rodou o seu *Valadião, o cratera* (1925), com uma *Pathé Baby*. A introdução à coluna na sua primeira edição também evidencia os diversos amadores aos quais se dirige: o progresso que o cinema representa em relação à fotografia para o pai que faz filmes de família, o fã que quer fazer

filmes a maneira de Hollywood, o cinema brasileiro que precisa que seus filhos "tão intuitivos e inteligentes" aprendam a filmar e assim constituir o verdadeiro cinema brasileiro. A atenção, no entanto, é dada majoritariamente ao cineasta amador que visa aprender a técnica e contribuir para o progresso do cinema nacional.

Comparando as colunas "Um pouco de técnica" e "O desenvolvimento do cinema de amadores no nosso país" percebemos que elas situam o amadorismo em lugares distintos. A relação com o profissional no primeiro leva em consideração a precariedade técnica, a falta de estrutura laboratorial e técnica a qual o operador nacional tinha que lidar. O conhecimento técnico deve, em última instância, melhorar a qualidade do trabalho do operador-fotógrafo (as aulas sobre fotometria), a qualidade dos negativos e das cópias (as aulas sobre técnicas laboratoriais) e, quem sabe, culminar em uma profissão vantajosa como tomador de vistas. É do trabalho que se trata, afinal, e uma verdadeira indústria precisa de estrutura e de conhecimento técnico. São novas coordenadas no universo de produção de imagens, o cinema sendo mais complexo do que a fotografia neste sentido, pois não é uma atividade de um homem só. Sua comercialização e circulação em escala industrial, ou pelo menos rentável, é também muito mais complexa.

Neste sentido, as novas coordenadas espaciais, sociais e estruturais da modernidade representada pelo cinema em seus mais variados aspectos – a instalação dos novos cinemas na Cinelândia e a alteração urbana do centro carioca, o consumo de filmes e a chegada de novos aparelhos e equipamentos, o *star system*, a alteração do sistema de distribuição de filmes – requeriam adaptações e ajustes sendo este o norte do caráter instrutivo das colunas.

No caso da segunda coluna, é o tom de delírio e sonho de proximidade com o cinema norte-americano que estabelece outro eixo na relação profissional-amador. A iconografia, que é o lugar reservado para o ideal nos dois casos, simboliza muito bem essa diferença. Na primeira, é a foto Luís de Barros, um dos diretores mais prolíficos do cinema brasileiro, no set de filmagem de *A capital federal* (1923) em meio aos seus aparatos. Na segunda, são as atrizes representantes de um *star-system* brasileiro. Na edição n.151 de janeiro de 1929, duas fotos do grupo de

atores da turma de *Cinearte* representam, nas palavras da revista, O Moderno Cinema Brasileiro. É o trabalho de Paulo Benedetti, Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, Sérgio Barreto Filho, o grupo de *Cinearte*, que sedimenta este ideal.

Atualização às novas condições modernas, civilização e progresso serão o mote de ambas as colunas, o ideal de *Cinearte* no qual a técnica e a competência terão papel fundante o ideal do cinema brasileiro. Com a coluna "Cinema de Amadores", a campanha de Sérgio Barreto Filho pela técnica como ideal civilizatório e mais do que necessário para a constituição de um verdadeiro cinema nacional ficará mais evidente. Ao mesmo tempo, incentivados pela troca de informações entre o colunista, amadores ao redor do Brasil começam a criar as associações e notícias sobre filmagens em diversas cidades do país circulam pelas páginas da revista. Em meio a mais e mais informações técnicas sobre equipamentos e processos de revelação, a troca de correspondências e o anuncio de associações formam um primeiro capítulo da cultura amadora no Brasil.. Um estudo mais aprofundado das colunas "Cinema de Amadores", publicadas entre 1929 e 1932, permitirá compreender não somente as demandas do grupo de *Cinearte*, mas também de cineastas amadores ao redor do Brasil.

Referências

CINEARTE. Rio de Janeiro: Sociedade Anônima O Malho, 1926-1942. Semanal. Disponível em: www.bjksdigital.museusegall.org.br.

GOMES, P.E.S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

XAVIER, I. *Sétima arte, um culto moderno*: o idealismo estético e o cinema. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GONZAGA, A. *Palácios e poeiras* : 100 anos de cinema no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

O Grande Truque e a construção do quebra-cabeça cinematográfico[1]

The Prestige and the construction of the cinematographical puzzle

Lucas Ravazzano de Mattos Batista[2] (Mestre – POSCOM/UFBA)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: RECEPÇÃO CINEMATOGRÁFICA E AUDIOVISUAL: ABORDAGENS EMPÍRICAS E TEÓRICAS.

[2] Graduado em Relações Públicas e Marketing pela Universidade Católica do Salvador (UCSal) e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo POSCOM/UFBA.

Resumo:

O presente trabalho busca demonstrar como o filme *O Grande Truque* (2006) interpela seu público a participar de um jogo narrativo, convidando-o a um contrato de leitura onde ele necessita buscar ativamente os dispositivos responsáveis pela construção do mistério da trama, montando-a quase como um quebra-cabeças. Para fins de análise usaremos aqui as noções de David Bordwell de como o cinema americano interpela diretamente o seu público bem como noções de espectatorialidade de Francesco Casetti.

Palavras-chave:

Recepção, Análise Fílmica, Filmes Quebra-Cabeça

Abstract:

This study aims to demonstrate how the movie *The Prestige* (2006) challenges his audience to participate in a narrative game, inviting him to a reading contract where he needs to actively pursue the devices responsible for building the mystery of the plot, setting it almost like a puzzle. For analysis purposes we will use here the notions of David Bordwell of how American cinema directly challenges his audience as well as notions of spectatorship by Francesco Casetti.

Keywords:

Reception, Film Analysis, Puzzle films

O espectador está intrinsecamente ligado ao processo de construção de significados de um filme. Francesco Casetti (1989) considera o espectador um interlocutor, alguém a quem se dirige um conjunto de propostas e que se espera um determinado entendimento, tornando-se assim um cúmplice daquilo que ocorre na tela.

Warren Buckland (2009) identifica obras com um contrato de leitura bastante particular que define como "puzzle films" o que em português seria "filmes quebra-cabeça". Para o autor os um modo estilístico que tem se tornado bastante difundido no mundo e solicitam de seu espectador um contrato de leitura específico onde o prazer da fruição reside exatamente em desorientar ou induzir os espectadores a realizar assunções erradas acerca do desenvolvimento da trama através de informações cuidadosamente escondidas ou retidas.

Os filmes que recebem essa denominação costumam se valer de estruturas não lineares, loops temporais e fragmentação da realidade espaço-temporal. Warren Buckland (2009) afere que esse tipo de filme mistura as fronteiras de diferentes níveis de realidade e estão repletos de estruturas labirínticas, ambigüidades, grandes saltos espaço-temporais.

O autor afirma que este tipo de filme é povoado por personagens que são esquizofrênicos, tem problemas de memória ou quaisquer outros distúrbios que alteram suas percepções de tempo, espaço e realidade. Os personagens por vezes revelam-se narradores pouco confiáveis por conta desses distúrbios ou por sua própria natureza evasiva como os mágicos de *O Grande Truque*.

Ao desacreditar os personagens, Leonard (1996) afirma que o filme convoca o espectador para prestar atenção no que se passa de modo a buscar ativamente alguma pista que lhe dê um vislumbre do que os personagens não conseguem ou não querem dizer.

A complexidade desse tipo de filme opera em dois diferentes níveis de acordo com Buckland (2009), no nível narrativo e no nível da narração. Utilizando as noções de trama e história propostas por Bordwell e Thompson (2001), isso implica que os chamados filmes quebra-cabeça enfatizam uma trama complexa (uma narração) de uma história (narrativa) que pode ser complexa ou não. Assim, uma trama complexa bem sucedida seria aquela que uma segunda linha de causalidade está entrelaçada a uma primeira linha que seria a linha dos personagens.

A audiência desses filmes quebra-cabeça, portanto, não se importaria em ser "enganada" pelo filme, ao contrário, de acordo com Elsaesser (2009), eles tomariam isso como um desafio. Os leitores deste produto se valem das regras ditadas pelo próprio universo do filme para encontrar os elementos que indicam as reviravoltas ou surpresas da trama que não seriam encontradas por um espectador que não esteja ciente deste modo de leitura.

O prazer, portanto, deste tipo de filme, seria identificar as regras que serviriam como a senha para resolver uma linguagem cifrada e o bom entendimento e utilização dessa senha ofereceria a audiência uma chance de conseguir identificar as pistas escondidas ao longo de um filme sobre as futuras revelações ou reviravoltas.

Sobre os filmes quebra-cabeça sempre oferecerem implícita ou explicitamente um sistema de regras que serviria de base para se decifrar significados deixados ocultos pelo filme, Elsaesser (2009) considera que o sistema de regras a que esse tipo de filme costuma a se referir seriam, em geral, as próprias "regras do jogo" utilizadas pelo cinema. Essa afirmação condiz com a de Bordwell (2006) que considera os filmes quebra-cabeça como dotados de uma "narração autoconsciente e lúdica" (p. 82).

De certa forma é exatamente isso que faz o filme *O Grande Truque* ao apresentar logo no início as regras que a trama irá seguir e convocando o público a descobrir o segredo, desafiando-os ao afirmar que mesmo com as informações sobre os dispositivos utilizados pela trama o público seria incapaz de decifrar os mistérios do filme. A obra trata da rivalidade entre dois mágicos da Inglaterra vitoriana, Alfred Borden e Robert Angier, cuja disputa os leva à ruína. A obra já se inicia explicando a estrutura em três atos de um truque de mágica.

Essa forma em três atos se assemelha bastante a estrutura de três atos do cinema clássico identificada por autores como Bordwell (2006). Isso fica ainda mais evidente pelas imagens de Borden examinando o maquinário do truque de Angier. Para compreender o "truque" do filme, o público deveria também olhar por trás das cortinas do filme para ver os dispositivos que ali operam. Isso corrobora a ideia que os filmes quebra-cabeça usam as próprias regras do cinema clássico desafiar a sua audiência.

O filme se estrutura a partir das leituras dos diários dos dois protagonistas. O público acompanha alternadamente três diferentes linhas narrativas: o presente, com Borden preso, o passado de Angier e o passado do próprio Borden. Essa estrutura também permite que o filme jogue com o público, pois a descontinuidade espaço-temporal muitas vezes não segue a fórmula de causa e efeito e contribui para que a audiência tenha dificuldade em compreender todos os eventos da história. Do mesmo modo, ao delegar a narração da grande maioria da obra aos dois protagonistas, o filme requisita que o espectador desconfie das falas dos personagens.

Tal como é afirmado no início do filme, para a realização de um bom truque de mágica não basta somente fazer um objeto desaparecer, é preciso trazê-lo de volta para surpreender de verdade seus espectadores e a obra segue rigorosamente seu próprio enunciado ao trazer de volta não apenas um, mas dois personagens que em determinado momento são dados como mortos.

Esses reaparecimentos não aparecem no filme de forma gratuita, há sempre pistas e indicações ao longo de toda a obra que permitiriam chegar à conclusão que Borden e Angier não estão de fato mortos. A questão é que grande parte público de fato não as percebe, por mais que a obra nos interpele a olhar atentamente e desvendar como o truque é feito, não estamos de fato olhando ou querendo saber, queremos, na verdade, o momento da revelação, onde tudo é explicado e nos permite reinterpretar os fatos percebendo como fomos "enganados". Sendo assim vemos que *O Grande Truque* se prende rigorosamente às suas propostas enunciadas e ao seu sistema de regras

e somente em seu desfecho percebemos como as regras permitiriam vislumbrar ao longo do filme a solução do mistério.

A estruturação em três atos é a primeira pista dada pelo filme de que os personagens retornariam de algum modo no final. Se num truque de mágica o objeto ocultado sempre retorna à cena durante o clímax e o final da narrativa sempre traz a situação ao seu estado inicial de equilíbrio, nada mais lógico inferir que os personagens que morreram também retornarão de algum modo ao clímax da trama.

A existência dos gêmeos Borden é um dos pontos que o filme não faz questão em ocultar. Uma série de elementos permitem a construção de inferências nesse sentido, afinal como Bordwell (2003) afirma, o público sabe que se um filme traz uma determinada informação é porque em algum momento ela será importante, principalmente se ela for repetida mais de uma vez.

Utilizando a noção de Bellour (2000) de que certas cenas funcionam como um microcosmo de certos temas e informações, este trabalho trará alguns momentos específicos do filme que reafirmam os signos de duplicidade que envolvem os protagonistas.

Na cena em que Borden faz um pássaro desaparecer para o sobrinho de sua esposa o garoto chora mesmo depois do fim do truque quando ele mostra a ave viva e intacta, Borden diz que não houve dano ao animal, mas o garoto indaga "e o que aconteceu com o irmão dele?". Borden então abre um fundo falso na mesa usada no truque e mostra um segundo pássaro esmagado pela gaiola dobrada. A fala do garoto podia conter qualquer tipo de aproximação entre as duas aves, mas ele as chama de irmãos, indicando essa possibilidade para o truque do próprio Borden e também traçando um paralelo com um dos eventos do final do filme quando um dos gêmeos morre para que o outro possa seguir sua vida.

Ainda nesta cena, Borden se mostra contente com a dedução do garoto, mostrando-lhe uma moeda e pedindo que a observe com atenção. O mágico gira a moeda antes de dá-la ao garoto e não por acaso percebemos

que ela possui duas caras repetindo o signo da duplicidade e fornecendo mais uma informação para ajudar a desvendar o segredo do personagem. A noção de que é uma pista deixada para o público fica ainda mais evidente se levarmos em conta que a câmera se posiciona na frente de Borden quando ele pede a atenção do garoto, a perspectiva da câmera faz parecer que ele olha e fala diretamente para a audiência.

A repetição constante de informações e variações de um mesmo tema ou signo em diversas cenas visam, de acordo com Bellour (2000) que o público junte essas informações aos seus esquemas interpretativos e as use para a formulação das hipóteses sobre os acontecimentos futuros e assim as exposições sobre a dualidade de Borden teriam o objetivo de levar o público a antever a revelação final.

Assim como Borden, Angier também retorna de uma morte aparente, revelando-se no fim do filme como o misterioso Lorde Caldlow, que até então não tinha aperecido fisicamente, mas sempre citado por diversos personagens como um colecionador de artigos de mágica. As pistas para o seu "retorno" da morte são um pouco mais claras que as dos gêmeos Borden, ficando evidente na cena em que Tesla usa seu gato como cobaia da máquina de teletransporte.

Bordwell (2003) afirma que o público do cinema americano gera suas expectativas a partir do seu conhecimento do sistema formal das narrativas hollywoodianas construído a partir de seu contato com as obras. Assim sendo o filme apela também para que o público consiga resolver o mistério da trama a partir de seu conhecimento sobre os esquemas narrativos formais e as expectativas que derivam destes esquemas.

Após revelar os mistérios que envolviam os personagens, o filme encerra repetindo a mesma fala inicial da obra, explicando a forma de um truque de mágica e afirmando que o público não desejava realmente ver o truque e queria, de algum modo, ser "enganado" pelo filme.

Como já afirmamos, o prazer da apreciação dos filmes quebra-cabeça é justamente perceber que o filme está jogando com o público e tentar superar a "esperteza" da narrativa fílmica se dispondo das pistas para prever as

reviravoltas antes de serem mostradas pelo filme. Independente de ter ou não conseguido resolver por conta própria todos os mistérios do filme, essa repetição do enunciado inicial parece convocar a audiência a rever o filme agora que já conhecem o truque para ver todos os dispositivos que o compõem e que deixaram passar numa primeira fruição da obra.

A partir desta análise podemos perceber como o filme se vale das próprias estruturas formais aferidas por Bordwell (2003) do cinema hollywoodiano já conhecidas do público para construir as pistas de seu mistério. Entre os esquemas estruturais percebemos a forma de desenvolvimento em três atos, cadeias de causa e efeito que ligam os eventos e as informações fornecidas e a repetição de informações e signos temáticos determinantes para o avançar da trama.

Podemos então afirmar que filme *O Grande Truque* joga com seu público ao pedir que ele tente desvendar a operação dessas estruturas ao invés de apenas construir suas expectativas ao redor delas, tendo a possibilidade de obter respostas antecipadas se usar esses esquemas de forma ativa para dar sentido à obra. O motivo de que mesmo dispondo dessas "regras do jogo" o público não conseguiria desvendar o truque sendo enganado pelo filme talvez possa ser compreendido pela última fala do personagem Angier. Em seus últimos momentos ele diz: "as pessoas sabem que este mundo é sólido como uma rocha, mas se você os faz duvidar disso, mesmo que por um breve instante, então o que verá é algo muito especial".

Deste modo, o filme *O Grande Truque* corrobora a idéia de Elsaesser (2001) de que os filmes quebra-cabeça "jogam" com as próprias regras já conhecidas do cinema, interpelando o público a exercer esses processos cognitivos já previstos de maneira consciente ao invés de apenas se deixar levar por eles.

Referências

BELLOUR, Raymond. *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press. 2000.

BORDWELL, David. O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos. In: *Teoria Contemporânea do Cinema Volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2003.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It:* Story and Style in Modern Movies. Berkeley: University of California Press. 2006;

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art:* An Introduction. New York: McGraw-Hill, 2001.

BUCKLAND, Warren. Puzzle Plots. In: *Puzzle Films:* Complex Storytelling in Contemporary Cinema. Oxford: Wiley-Blackwell Publishing. 2009.

CASETTI, Francesco. *El Filme y su Espectador*. Madrid: Catedra. 1989.

ELSAESSER, Thomas. The Mind-Game Film. In: *Puzzle Films:* Complex Storytelling in Contemporary Cinema. Oxford: Wiley-Blackwell Publishing. 2009.

LEONARD, Garry. Keeping Ourselves In Suspense: The Imagined Gaze and Fictional Constructions of the Self in Alfred Hitchcock and Edgar Allan Poe. In: *Suspense:* Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations. New York: Routledge. 1996.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus. 2003.

O campo e a cidade no cinema silencioso pernambucano[1]

The country and the city in silent films from Pernambuco

Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo (Doutorado – Universidade Federal de São Carlos)[2]

[1] Trabalho apresentado na Sessão 5 do Seminário Temático "Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950".

[2] Pesquisadora de cinema, professora da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Autora do livro *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*.

Resumo:

Este trabalho investiga as representações do campo e da cidade em filmes de enredo produzidos em Pernambuco nos anos 1920, tendo como eixo as tensões, idealizações e ambiguidades na relação entre tradição e modernização.

Palavras-chave:

Cinema, cinema silencioso, Pernambuco.

Abstract:

This work investigates the representations of the city and the country in fiction films produced in Pernambuco in the 1920s, focusing on the tensions, idealizations and ambiguities in the relationship between tradition and modernization.

Keywords:

Cinema, silent cinema, Pernambuco.

No cinema silencioso latino-americano, a relação entre campo e cidade perpassa diversos títulos. Em países como Argentina, México, Chile e Brasil, as três primeiras décadas do século 20 testemunham um acentuado processo de modernização do qual não poderiam estar excluídas questões relacionadas à tradição. Nos filmes, a relação entre campo e cidade permite tratar dessas transformações, abrindo caminho para a reformulação de binômios como tradição e modernidade, nacionalismo e cosmopolitismo, local e universal (PARANAGUÁ, 2003, p.48).

Dentro de tema tão amplo, este trabalho propõe como recorte investigar as relações entre campo e cidade em filmes de ficção realizados na segunda metade da década de 1920 na cidade do Recife.

Antes de nos voltarmos para a produção cinematográfica, no entanto, cabem algumas considerações sobre características econômicas que marcam a história de Pernambuco.

Na década de 1920, a economia do estado de Pernambuco continuava a se basear sobretudo na produção e comércio do açúcar, atividades desenvolvidas desde os tempos do Brasil Colônia que, além de representar a principal fonte de riqueza, engendraram uma "cultura do açúcar" que marcou tanto a economia quanto a vida social e política do estado. Para o sociólogo Gilberto Freyre, o grande pensador desta "civilização do açúcar", "a monocultura, a escravidão, o latifúndio – mas principalmente a monocultura – é que abriram na vida, na paisagem e no caráter da gente as feridas mais fundas" (FREYRE, 1989, p.18). É também Freyre que irá definir a cidade do Recife como uma "verdadeira metrópole do açúcar" (FREYRE, 1989, p. 137).

A indústria açucareira constituía, portanto, a principal fonte de riqueza do estado, ao mesmo tempo em que contribuiu para consolidar um sistema econômico marcado pela exploração e pela desigualdade social.

Nos anos 1920, apesar de ainda constituir a principal força econômica do estado, a indústria açucareira em Pernambuco já vinha lidando há décadas com mudanças e perda de poder no cenário político-econômico. Enquanto isso, a cidade do Recife atravessa crescente processo de modernização, no qual se insere também o cinema, não só

enquanto diversão mas também em termos de produção.Os filmes realizados nos anos 1920 irão responder aos estímulos do seu tempo e neles podemos encontrar representações, leituras e expectativas que envolvem questões diversas, entre as quais as relações entre campo e cidade.

Nos filmes de enredo pernambucanos dos anos 1920, em geral o que se sobressai é a atração pela modernidade urbana, enquanto o campo tradicional é representado como lugar de brutalidade e exploração, signos de um atraso que deve ser superado. A violência é aspecto enfatizado em *Revezes...* (Chagas Ribeiro, 1927) e *Sangue de irmão* (Jota Soares, 1927), ambientados no Agreste e na Zona da Mata, respectivamente. Nos dois filmes, a caracterização do campo não comporta traço de modernidade.

Um dos primeiros intertítulos de *Revezes...*assim define o local: "A Serra dos Quilombos em cujas redondezas ainda não brilhou o sol da civilização". O enredo se passa em uma fazenda de gado, sob a prepotência e maus tratos do "coronel" proprietário. Trata-se de um tempo presente que pouco se diferencia do passado escravocrata, associação reforçada pelo próprio nome do local, Serra dos Quilombos.

Em *Revezes...*, os vaqueiros se unem para castigar o patrão. De forma rara no cinema silencioso brasileiro, esse conflito de classes entre o senhor das terras e os vaqueiros tem como desenlace uma ação coletiva dos empregados, mobilizados por interesses comuns, e não uma reação individual de um personagem-herói, em geral movido por razões pessoais.

Assim como *Revezes...*, também *Sangue de irmão* apresenta um campo marcado por injustiças e pela violência que caracteriza tanto o vilão quanto as reações a seus crimes. Não existem cópias preservadas do filme, mas a sinopse registra que, depois de saques, surras e raptos, o vilão sofre "o espancamento merecido, amarrado a um cajueiro, ali perecendo e passando a servir de pasto aos abutres" (CUNHA FILHO, 2006, p. 73). Segundo Lucilla Bernardet, a violência traduzia-se também no tratamento formal, sendo "mostrada detalhadamente, com variação de ângulos de tomada e variação de profundidade de campo" (1970, p. 109).

Também *Jurando vingar* (Gentil Roiz, 1925) é ambientado na Zona da Mata e incorpora ao enredo o universo das usinas de açúcar. Embora o protagonista seja apresentado no intertítulo como "agricultor", ele se configura mais como um bem-sucedido proprietário de plantações de cana-de-açúcar, tanto que em determinado momento se desloca até uma usina próxima, para negociar a venda de duas mil toneladas de cana produzidas em suas terras. Enquanto em *Sangue de irmão* as plantações de cana-de-açúcar compõem um cenário de violência, em *Jurando vingar* são representadas como negócio lucrativo e signo de progresso.

Apesar do enredo ambientado predominantemente no campo, *Jurando vingar* começa e termina na cidade do Recife. É lá que o protagonista conta sua história a um amigo. A cidade serve assim de moldura para o longo *flashback* que constitui o filme. Mesmo reforçando o traço regional, *Jurando vingar* irá exprimir também o fascínio dos realizadores pelo espaço urbano, não tanto por meio dos poucos planos da cidade mas especialmente no intertítulo que, sem temer o exagero, apresenta Recife como "a bela metrópole de Pernambuco onde *todos* desejam viver" [grifo nosso].

Entre os filmes de enredo preservados, a grande celebração do espaço urbano está em *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926), drama ambientado no ambiente da elite burguesa recifense. Por meio da história e das filmagens em locação, o filme persegue e alcança uma constante contaminação entre a ficção e o fluxo da cidade. Há toda uma sequencia, por exemplo, destinada a representar a movimentação do centro da cidade, com um dos personagens principais encontrando-se com um amigo na frente de uma sala de cinema e depois pegando um bonde em movimento que o conduz até o cais do porto, onde a partida de um paquete para a Europa reúne um grupo de observadores.

Existe um bem articulado entrelaçamento entre a encenação ficcional e o registro documental, que se alimentam e se fortalecem mutuamente: o enredo torna-se mais dinâmico com as locações e elementos que remetem à vida na cidade e as imagens documentais ganham maior força com a inserção de personagens e situações, povoando seus espaços.

A articulação entre campo e cidade é particularmente reveladora em *Aitaré da Praia* (Gentil Roiz, 1925). Protagonizado por um tipo tradicional da região, o jangadeiro, o filme acompanha a trajetória do personagem desde suas atividades de pescador numa praia distante até quando se torna distinto morador da cidade do Recife.

Realizado depois de *Jurando vingar*, pela mesma produtora Aurora-Film, *Aitaré da Praia* retoma a abordagem regional. No filme, acompanhamos o herói Aitaré (Ary Severo) nas atividades de pesca e também em cenas românticas com Cora (Almery Steves) e em situações de rivalidade com outros dois pescadores. Durante uma tempestade, Aitaré resgata um coronel ("uma das maiores fortunas do Brasil", informa o intertítulo) e sua filha, vítimas de um naufrágio, abrigando-os em seu barraco de pescador. Numa ausência temporária de Aitaré, uma sucessão de intrigas e desencontros resulta na partida de Cora e no retorno ao Recife do coronel e sua filha. Depois de brigar com um dos pescadores (e, ao que tudo indica matá-lo, embora na cópia preservada essa informação não fique clara), Aitaré decide ele também ir viver na capital, passando a morar na casa do coronel. São transcorridos cinco anos, Aitaré está plenamente adaptado à vida burguesa. Numa festa, reencontra Cora e sobrevive ao ataque de um dos pescadores rivais. É o final feliz para o casal.

A escolha do tema e a filmagem em locação permitem à produção pernambucana explorar a beleza da paisagem litorânea e a rotina dos jangadeiros, com um certo tom documental. Curiosamente, nota-se a ausência de um conjunto de planos descritivos do ambiente urbano, de maneira a enfatizar o contraste com o litoral. Ao contrário do litoral que precisa ser enaltecido por meio de belas paisagens e intertítulos com citações literárias, o espaço urbano dispensa uma construção mais incisiva. É como se seu valor estivesse dado de antemão e, portanto, não houvesse necessidade de ser exaltado.

No ensaio "A cidade, o campo – Notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro", Jean-Claude Bernardet analisa essa questão que atravessa o cinema brasileiro desde os anos 1900. Para o autor, a dicotomia entre a imagem negativa da cidade e a apologia da vida sertaneja "expressa o avanço do capitalismo no Brasil, ao mesmo tempo sedutor e destruidor" (BERNARDET, 1980, p. 140).

Ao analisar *Aitaré da Praia*, levando em conta as considerações de Bernardet, pode-se pensar que, a princípio, não existe uma dicotomia entre campo e cidade, no sentido de identificar os espaços em termos exclusivamente positivo ou negativo. Afinal, há todo um empenho em construir um discurso regionalista, valorizando as paisagens litorâneas, os costumes locais e a figura simples mas corajosa do jangadeiro. Junto a isso, encontra-se, também em termos positivos, a representação do espaço urbano, para onde a intriga e os personagens se deslocam. Numa análise mais detida, contudo, observamos que o litoral e seus costumes se configuram como um espaço a ser superado. Sua sobrevivência e preservação devem se dar em um outro nível – o nível simbólico. Na prática, é o espaço urbano que deve prevalecer, inclusive como forma de reformular e superar elementos indesejados do passado rural.

Essa abordagem se condensa de maneira exemplar na trajetória do protagonista, o herói jangadeiro. O personagem mostrado inicialmente como a encarnação do tipo regional será quase inteiramente absorvido e modificado pela cidade, numa transformação do simples jangadeiro em elegante burguês.

Ao deixar o litoral, Aitaré livra-se também do estigma de violência e heresia, devido à sua ascendência indígena. Esse estigma é explicitado pela mãe de Cora, ao explicar à filha por que reprova seu romance com Aitaré: "Tu, minha filha, tu queres casar com o último de uma raça que foi nossa pior inimiga? Este mestiço por quem te apaixonaste é o último descendente de uma raça que há cem anos passados imperou com todo despotismo neste recanto--- Aqui consumaram-se fatos terríveis, verdadeiros atos de atrocidade". A conversa abre-se para um *flashback* no qual vemos um ascendente de Aitaré empurrando um prisioneiro pela areia e preparando-se para golpeá-lo com um cajado. Cora rebate o discurso da mãe, afirmando que Aitaré é bom e "ama o nosso Deus; ele não é um bárbaro". A mudança para a cidade e a quase completa absorção por um modo de vida moderno irá permitir a Aitaré extirpar a mácula herdada de seus ancestrais. O aburguesamento do protagonista carrega também um processo de embranquecimento, na medida em que se propõe a apagar as marcas da mestiçagem. Nessa trajetória de superação de suas origens primitivas, não civilizadas, um retorno à vida na praia é impensável. Em *Aitaré da Praia* a cidade se coloca como espaço não só da modernidade mas também da reformulação da tradição, ajustando-a aos novos tempos.

Pensando em termos de resposta ao avanço do capitalismo, como propõe Jean-Claude Bernardet, *Aitaré da Praia* abraça a modernização capitalista sem com isso abdicar de valores tradicionais da sociedade patriarcal. Na modernidade conservadora que o filme delineia, os progressos urbanos trazem a possibilidade de deixar para trás um passado indesejável, limpando o "sangue maldito" e a brutalidade de um modo de vida selvagem associado aos mestiços. O progresso não deverá alterar, porém, a estrutura de classes e de poder. Nesse sentido, é emblemática a figura do "coronel", resgatado do naufrágio por Aitaré. O termo remete aos senhores de terra que impunham sua própria lei no interior do nordeste, território do latifúndio e da monocultura.

No filme, o que vemos é um coronel urbano e sofisticado, que adaptou a herança patriarcal aos novos tempos e agora passeia com seu iate e descansa no luxuoso palacete na capital, deixando para trás a rusticidade do senhor de terras do interior. É isso, pelo menos, o que podemos supor, já que sua trajetória não está detalhada no filme. Seguindo essa linha de pensamento, teríamos em *Aitaré da Praia* a reformulação para os novos tempos de duas figuras típicas da tradição nordestina, o jangadeiro e o coronel, um representante da classe trabalhadora e outro do patronato. Em relação a Aitaré, a modernização implica em mudança de classe e, consequentemente, abandono do trabalho braçal – ou de qualquer trabalho. No palacete, o momento de lazer de Aitaré e seus anfitriões aproxima-se do abatimento, com todos eles sentados, sem outra ocupação além de ler jornais e revistas. Na pintura que ornamenta o terraço do palacete, vemos uma paisagem bucólica do campo – ao que parece em estilo europeu. Na cidade burguesa de *Aitaré da Praia*, o campo permanece em termos iconográficos, simbólicos. É apenas um quadro na parede.

Aitaré da Praia. Ao centro, o protagonista já adaptado à vida burguesa e urbana; ao fundo, pintura com representação do campo. Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

Referências bibliográficas

BERNARDET, J.-C. "A cidade, o campo – Notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro". *Cinema Brasileiro: 8 Estudos*, Rio de Janeiro: MEC/Embrafilme/Funarte, 1980.

BERNARDET, L. *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*, Monografia - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970.

CUNHA FILHO, P. C. (org.) *Relembrando o cinema pernambucano* – Dos arquivos de Jota Soares. Recife: Editora Massangana, 2006.

FREYRE, G. *Nordeste*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

PARANAGUÁ, P.A. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madri: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

Arte e indústria: as ideias de Luiz de Barros no *Diário Trabalhista*[1]

Art and industry: the Luiz de Barros' ideas at *Diário Trabalhista*

Luís Alberto Rocha Melo[2] (Doutor - UFJF)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático "Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950".

[2] Professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do PPG em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, cineasta e pesquisador. Realizou o longa "Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo" (2012).

Resumo:

Durante o período em que Luiz de Barros foi colunista de cinema no *Diário Trabalhista* (de maio de 1946 a janeiro de 1947), o cineasta publicou uma série de crônicas sobre as relações entre "Arte" e "Indústria" no cinema. O objetivo da presente proposta é mapear essas reflexões e relacioná-las à própria produção de Luiz de Barros no período, especificamente o filme dramático *O cortiço* (1945), baseado no romance homônimo de Aluísio Azevedo, e a comédia carnavalesca *Caídos do céu*, exibida em 1946.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro, história do cinema brasileiro, crítica cinematográfica, Luiz de Barros.

Abstract:

During the period in which filmmaker Luiz de Barros was a film critic for the *Diário Trabalhista* (May 1946 to January 1947), he published a series of chronicles about the relationship between "Art" and "Industry" in the cinema. This proposal seeks to map these ideas and relate them to two films directed by Luiz de Barros: *O cortiço* (1945), based on the novel by Aluisio Azevedo, and the musical comedy *Caídos do céu*, released in 1946.

Keywords:

Brazilian cinema, history of Brazilian cinema, film criticism, Luiz de Barros.

Entre março de 1946 e fevereiro de 1947, o veterano cineasta Luiz de Barros manteve a coluna "Cinema. Comentário do dia" no jornal carioca *Diário Trabalhista*, fundado em 1945. Dentre os temas tratados, interessa-nos aqui mapear as ideias de Luiz de Barros relativas às contradições entre "Arte" e "Indústria" no cinema, na medida em que esses termos remetem a uma discussão mais ampla, corrente no meio cinematográfico brasileiro daquele período. Mais especificamente, perguntamos o que Luiz de Barros entendia por "Arte" e por "Indústria", e em que medida o seu próprio trabalho como realizador dialoga com tais reflexões a respeito.

A hipótese deste texto é a de que o período em que Luiz de Barros escreveu para o *Diário Trabalhista* (os anos de 1946-47), acompanham algumas mudanças substanciais nas estratégias de produção, distribuição e exibição que o cineasta buscou empreender ao longo da segunda metade dos anos 1940. A discussão em torno do caráter artístico ou industrial do cinema é portanto decorrência dessas mudanças, e no fundo exprime as apreensões e as apostas de Luiz de Barros em relação à continuidade da sua carreira.

Pouco antes de assumir a coluna "Cinema: Comentário do dia", Luiz de Barros havia lançado o drama *O cortiço*, baseado no romance de Aluísio Azevedo, filme realizado em 1944 e lançado em julho de 1945. Com ele, o cineasta ganhou o prêmio de melhor filme pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos. Em abril de 1946, já contratado pelo *Diário Trabalhista*, Luiz de Barros lançou *Caídos do céu*, comédia musical rodada em janeiro com Walter D'Ávila e Dercy Gonçalves. Ambos foram produzidos e distribuídos pela Cinédia, empresa para a qual Luiz de Barros vinha dirigindo regularmente desde meados dos anos 1930.

A abertura de *O cortiço* mostra o romance homônimo sendo retirado de uma estante e folheado por mãos femininas. As páginas destacam trechos do livro e servem como suporte para os letreiros (elenco e ficha técnica). Ao final da apresentação, as páginas do livro fundem-se ao plano que dá início à primeira sequência, como se o filme de

fato "saísse" das páginas do romance. Trata-se, evidentemente, de um clichê facilmente encontrável no cinema clássico hollywoodiano; mas o importante, aqui, é que a referência visual trabalhada por Luiz de Barros é a literatura, ou seja, a cultura erudita.

De fato, há no filme uma busca constante pelo "grave", pelo "imponente" – seja através da ênfase no objeto-livro, da música de fundo orquestrada, ou dos próprios movimentos de câmera, com o uso da grua e de planos com profundidade de campo. Persiste na *mise-en-scène* a influência do *film d'art*, muito admirado por Luiz de Barros em sua juventude. O filme também apresenta cenas de caráter mais "realista" – como a briga entre o capoeira Firmo (Colé Santana) e o operário português Jerônimo (Miguel Orico), que resulta no ferimento à faca do segundo, explicitamente mostrada em plano próximo. Mas mesmo esse plano, bastante violento para a época ao mostrar o sangue que espirra da barriga de Jerônimo, procura ser fiel ao estilo naturalista do romance.

Já em *Caídos do céu*, além da música popular e do carnaval, a referência cultural é o próprio cinema. O casal interpretado por Dercy Gonçalves (Rita Naftalina) e Walter D'Ávila (Claudionor), são espíritos do século XVIII que reencarnam em pleno carnaval de 1946 no Rio de Janeiro. Além de caírem no samba, também vão ao cinema, na época uma das principais diversões populares do carioca. A sequência que descreve a ida dos dois espíritos à Cinelândia começa com planos documentais das fachadas dos cines Palácio e Metro ostentando a exibição de filmes americanos (curiosamente, duas adaptações literárias, de Mark Twain e Dorian Gray). Em seguida, da mesma forma como *O cortiço*-filme havia "saído" das páginas abertas do romance, o número musical *Ave-Maria no morro*, com o Trio de Ouro (Herivelto Martins, Dalva de Oliveira e Nilo Chagas), "sai" da própria tela de cinema, que passa a mostrar planos de um morro carioca a ilustrar o samba-canção.

É possível relacionar *O cortiço* e *Caídos do céu* às reflexões de Luiz de Barros acerca do cinema como "Arte" ou como "Indústria" na medida em que o primeiro estaria relacionado ao viés "artístico", e o segundo, a uma proposta mais "industrial". O cinema, se quisesse ser realmente "sério", isto é, se quisesse ser "Arte", poderia recorrer à

literatura, legitimando-se junto a um público mais exigente; mas pretendendo ser simplesmente "Indústria", ou seja, comércio, diversão, entretenimento, deveria associar-se às manifestações artísticas populares, como o samba, o carnaval e, claro, o próprio cinema.

Na coluna de 16 de agosto de 1946, Luiz de Barros afirma que:

> O cinema, ao par de uma indústria que, mais cedo ou mais tarde, terá de interessar aos nossos capitalistas [...] não tardará também, estou certo, [...] a atrair a colaboração dos nossos intelectuais, que terão, forçosamente, de ver nessa indústria o melhor terreno para a aplicação de sua inteligência. (BARROS, 1946, s/p)

Luiz de Barros não só apela para os "capitalistas", o que era muito comum no meio cinematográfico, mas também para os "intelectuais" (que podem ser entendidos, *grosso modo*, como literatos – romancistas, teatrólogos etc.) como uma tábua de salvação. Os intelectuais dariam "seriedade" aos filmes, transformando-o em um meio mais "artístico".

Ocorre que o cinema é também uma indústria, e não pode desprezar os filmes de bilheteria, como os musicais e os melodramas. Além disso, pontua Luiz de Barros na coluna de 11 de abril de 1946, o filme "sério" não dá dinheiro e é frequentemente mal-lançado, mesmo nos Estados Unidos. Como resolver essa questão? "Cinema precisa de dinheiro e de cérebro." (BARROS, 1946, s/p) Mas a grande dificuldade era conseguir conciliar as duas coisas.

Inicialmente Luiz de Barros tenderá a ver tudo como uma questão de cunho financeiro. No Brasil, ele argumenta, não havia dinheiro circulante para contratar nomes de peso (como os bons escritores) e fazer filmes de qualidade. Sem dinheiro não há qualidade; sem qualidade não há mercado. E sem mercado não há retorno do capital investido.

Ao longo dos meses, Luiz de Barros vai refinando esse pensamento e batendo em algumas teclas curiosas, sobretudo se levarmos em conta o período em que escreve. Por exemplo, na coluna de 25 de junho de 1946, ele

concluirá que "o futuro do nosso cinema está exclusivamente nas mãos dos exibidores". (BARROS, 1946, s/p) Embora parecesse um tanto delirante, a afirmação tinha pé na realidade. Ela dizia respeito a dois fatos precisos ocorridos no ano de 1946.

O primeiro deles era o Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que aumentava a obrigatoriedade de exibição do longa-metragem brasileiro de um para três filmes anuais. Isso atingia diretamente a classe dos exibidores. O segundo fato é decorrência desse primeiro. De 17 a 22 de junho de 1946 ocorreu em São Paulo o I Congresso Nacional de Exibidores Cinematográficos. Dentre as conclusões do Congresso, havia uma que incentivava a participação dos donos de cinemas como acionistas ou cotistas na produção de filmes. De sua coluna, Luiz de Barros cobriu esse Congresso e publicou inclusive essa conclusão, no dia 23 de junho. A afirmação de que o futuro do cinema brasileiro estava nas mãos dos exibidores foi escrita dois dias depois (25 de junho). E ela tinha endereço certo: Luiz Severiano Ribeiro Júnior, então o maior exibidor do país.

Após o Decreto nº 20.493/46, Luiz de Barros convenceu-se de que o jogo de forças poderia mudar e que os exibidores passariam a investir mais na produção. Mas o que singulariza bastante a sua atuação nesse período, é que ele também percebeu que com isso o próprio estúdio deixava de ser o elemento mais importante em uma produção. Não importava que o filme fosse produzido por esse ou aquele financiador privado ou fosse rodado nos palcos desse ou daquele estúdio. Necessário é que o filme tivesse desde o início a participação de um exibidor, pois isso significava entrada imediata no mercado – logo, maior circulação da renda, que, pelo menos em tese, de acordo com o Decreto de 1946 também deveria ser repartida igualitariamente (50% para o exibidor, 50% para o produtor).

Isso explica, a meu ver, não só o gradual afastamento de Luiz de Barros da Cinédia após ter dirigido *Caídos do céu*, como também a posterior realização de uma série de cinco filmes lançados entre novembro de 1947 e fevereiro de 1949, todos em sociedade com produtores diversos e rodados em estúdios diferentes, mas contando sempre com a participação de Luiz Severiano Ribeiro Júnior.

São eles: *O malandro e a granfina* (1947, produção de Carmen Santos, Cláudio Luiz Pinto e Araújo Filho, rodado na Brasil Vita Filmes e lançado no circuito Palácio-Roxy-Carioca-Monte Castelo); *Esta é fina* (1948, produção de Victor de Barros/Laboratórios Eletrônicos do Brasil, rodado nos estúdios Cinédia e Imperial, e lançado no circuito São Luiz-Rian-Vitória-Carioca-Monte Castelo-Icaraí); *O cavalo 13* (1948, produção de Cláudio Luiz/Kanitar Filmes, rodado no estúdio Imperial e lançado no circuito São Luiz-Rian-Vitória-Carioca-Floriano); *Pra lá de boa* (1949, produção de Luiz de Barros/Jaguar – Empresa Técnica Cinematográfica, rodado no estúdio Imperial, e lançado no circuito São Luiz-Palácio-Carioca-Roxy-Pirajá-Floriano-Ideal-Monte Castelo e Palace-Niterói) e *Eu quero é movimento* (1949, produção Victor de Barros/Laboratórios Eletrônicos do Brasil, rodado no estúdio Imperial, e lançado no circuito Palácio-Ideal-Roxy-Carioca). Há ainda o caso de *Fogo na canjica*, que Luiz de Barros dirigiu em 1948 com produção da L.E.B, mas trata-se de uma exceção, já que o financiamento inicial veio do exibidor paulista Paulo Sá Pinto e o filme só estreou muito tempo depois no Rio (fevereiro de 1952), no circuito Severiano Ribeiro.

A participação de Luiz Severiano Ribeiro Júnior nesses cinco filmes era substancial, não só como exibidor (avanço sobre bilheteria), mas também como dono de estúdio (o Imperial era de Severiano Ribeiro, em sociedade com José de Souza Barros e de Alexandre Wulfes) e de laboratório (os filmes eram revelados e copiados na Cinegráfica São Luiz, também de Severiano).

Por fim, a distribuidora União Cinematográfica Brasileira (UCB), criada por Ribeiro Júnior em 28 de julho de 1947, coroava todo o processo, intermediando as negociações, servindo de garantia aos cotistas, financiando os filmes através do sistema de avanço de distribuição e, por fim, colocando-os no mercado – facilmente, já que as salas exibidoras eram do próprio Severiano. Todos os cinco filmes feitos por Luiz de Barros nesse período tiveram a participação da UCB como distribuidora e eventualmente também como produtora. Dessa maneira, Luiz de Barros conseguiu manter um ritmo de produção extraordinário, com às vezes dois longas em cartaz em vários cinemas no Rio

de Janeiro. Luiz Severiano Ribeiro Júnior, por sua vez, mantinha-se em dia com a lei de obrigatoriedade, ganhando com ela como exibidor, co-produtor e distribuidor.

A associação de Luiz de Barros com a UCB implicava em um estratégico distanciamento entre o cineasta e a Cinédia. Como as relações entre Adhemar Gonzaga, proprietário desse estúdio, e Luiz Severiano Ribeiro Júnior eram extremamente tensas e conflituosas, os filmes produzidos pela Cinédia com frequência encontravam dificuldades de penetração no mercado exibidor. *O cortiço* e *Caídos do céu* (ambos produzidos e distribuídos pela Cinédia) ilustram bem essas dificuldades. *O cortiço* demorou seis meses para entrar em cartaz, e assim mesmo estreou num circuito considerado de "segunda linha" (Odeon-América-Ipanema). *Caídos do céu*, um filme carnavalesco, não encontrou espaço nos cinemas até abril de 1946, estreando tardiamente em apenas um cinema na Cinelândia, o São Carlos, onde permaneceu por quatro semanas em cartaz.

Nos anos de 1946-47, Luiz de Barros percebeu que o momento era o da opção pela parceria com o exibidor. Com isso, o cineasta e então crítico do *Diário Trabalhista* acabou por escolher (dentro da dualidade que ele mesmo vinha propondo em sua coluna "Cinema: Comentário do dia") a vertente do "cinema-Indústria". O "cinema-Arte", tal como Luiz de Barros o entendia, deveria ficar para uma próxima ocasião – o que efetivamente acontece em 1950, quando ele filma um outro clássico da literatura, *Lucíola*, de José de Alencar, transformado em *Anjo do lodo*. Não por acaso, um filme rodado novamente em parceria com Adhemar Gonzaga, na Cinédia, lançado no circuito Plaza, do exibidor "independente" Vital Ramos de Castro, e sem a participação da UCB e do circuito de Severiano Ribeiro.

Referências

BARROS, Luiz de. Colunas "Cinema. Comentário do dia". *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: mar 1946 - jan 1947. Caderno de recortes sem indicação de páginas pertencente ao Arquivo Cinédia (Rio de Janeiro).

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.

Documentário científico e acervos audiovisuais: endereçamento, campos de correlação e gestos estéticos-políticos[1]

Scientific documentary and audiovisual archives: modes of address, correlation fields and aesthetic-political gestures

Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho[2] (Doutor em Comunicação – NUTES/UFRJ)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: SEMINÁRIO SUBJETIVIDADE, ENSAIO, APROPRIAÇÃO, ENCENAÇÃO: TENDÊNCIAS DO DOCUMENTÁRIO.

[2] Doutor em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ), bolsista do programa Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ) e coordenador do programa de Pós-graduação em Educação em Ciências e Saúde da UFRJ.

Resumo:

Este trabalho pretende apresentar algumas questões metodológicas relativas à análise de documentários como documentos históricos e gestos estéticos. Parte-se da ideia segundo a qual qualquer obra têm uma dimensão representativa, uma historicidade dada por seus campos de correlação e um endereçamento, para em seguida apresentar alguns resultados de uma análise do filme científico *Combate à Lepra* no Brasil, produzido em 1945.

Palavras-chave:

Arqueologia, documentário científico, INCE, arquivo, fonte histórica.

Abstract:

This paper intends to present some methodological issues concerning the documentary analysis as historical documents and aesthetic gestures. Starts from the idea that any work have a representative dimension, a historicity given by their fields of correlation and a mode of address, to then present some results of an analysis of the scientific film *Fight against Leprosy in Brazil*, produced in 1945.

Keywords:

Archaeology, scientific documentary, INCE, archive, historical source.

Este trabalho tem como objetivo apresentar os primeiros resultados de uma pesquisa que teve seu início há cerca de quatro anos e que aborda a relação entre as imagens de arquivo e o cinema científico. O desenvolvimento dessa pesquisa levou à aproximação de dois interesses iniciais paralelos. Primeiramente, a análise das práticas de apropriação de imagens de arquivo pelo cinema contemporâneo em seus gestos estéticos-políticos e a dinâmica segundo a qual toda imagem guarda um movimento, um "ato", que pode ser explorado em múltiplas camadas, sentidos e temporalidades, como afirma Comolli (2008) entre outros autores. Por outro lado, a reflexão sobre o cinema como fonte histórica, ou seja, a produção de conhecimento sobre a dimensão e o estatuto histórico da imagem em movimento. Neste caminho, nos pareceu que a dimensão documentária do cinema e do documentário científico, em particular, ocupavam um lugar especial, como Marc Ferro já apontava em seu conceito de "contra-análise da sociedade" por meio do cinema. Ferro já tentava mostrar que determinados elementos que os filmes contêm, e que podiam não estar ainda visíveis no momento em que foram produzidos, podem tornar-se relevantes para a remontagem da história, quando analisados em outra época (FERRO, 1992). No caso do cinema científico, esses elementos permitem algum nível de acesso, por exemplo, às tentativas de persuadir o público da importância da ciência, em determinada época (BOON, 2008).

Foucault, a arqueologia e as imagens de arquivo

A Arqueologia do Saber não é um campo conceitual evidente para se trabalhar com o cinema. Ainda que Foucault aponte, no final do livro, sobre o caso da análise arqueológica da pintura, que "seria preciso mostrar que (…) ela é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos" (FOUCAULT, 2004, p. 217) seus conceitos exigem um grande trabalho de operacionalização. Mas alguns desses conceitos acabam se impondo, por sua riqueza,

tais como as noções de raridade e de campo de correlações, além das mais imediatas, tais como *arquivo* e *a priori histórico*.

O princípio de raridade (nos arquivos e nos documentos) é o princípio segundo o qual se supõe que "nem tudo é sempre dito". Por mais numerosos que sejam os enunciados, eles estão sempre em "déficit", ou seja, em menor quantidade em relação a tudo o que é ou foi possível dizer. Assim, supomos que, em cada época, relativamente poucas coisas são ditas. Segundo este principio, é preciso analisar a disponibilidade dos arquivos, dos documentos e das imagens não como fruto meramente de um acaso, mas como o produto de determinadas condições que possibilitaram/conformaram justamente a existência e a conservação daqueles documentos/filmes exatamente da maneira como são. É disso que se trata analisar as condições de raridade ou de rarefação dos documentos ou dos arquivos: entre tudo o que se podia "dizer", o que foi dito, porque foi dito exatamente da maneira como foi e não de outra.

Por outro lado, podemos considerar que os gestos de apropriação dos documentos e dos arquivos, e não só o momento de sua produção, produzem campos de correlações (ou campos correlacionais). Tal premissa significa que, assim como os enunciados para Foucault (2004), os documentos (as imagens de arquivo) não teriam objetos ou referentes, mas correlatos ou campos de correlações. Esses correlatos, que abrem os campos correlacionais, seriam o conjunto de domínios em que os objetos e os referentes podem aparecer e em que as relações podem ser assinaladas (FOUCAULT, 2004, p. 102). Por exemplo, "um domínio de dependências simbólicas e parentescos secretos"; "um domínio de objetos [e acontecimentos] que existem no mesmo instante e na mesma escala de tempo" em que se produz o documento; "um domínio de objetos que pertencem a um presente inteiramente diferente", aquele que é indicado e constituído pelo próprio documento e não aquele a que o documento pertence (FOUCAULT, 2004, p.103).

Assim, uma imagem, um documento, um arquivo estabelecem campos de correlações a priori. Um campo que tem a ver com as características formais, temáticas, históricas, estéticas do documento. Mas este campo não se

reduz ao referente, ao seu tema, objeto ou conteúdo do documento. Não que estes elementos não se relacionem de alguma forma dentro do campo, mas o valor e o sentido do documento residem nas relações em potência presentes no campo e em outros elementos não imediatamente visíveis na imagem, mas que a ela se associam por meio do campo de correlações. É desta forma que, por exemplo, os documentos guardam filiações estéticas específicas com outros documentos (séries de documentos), reafirmam práticas sociais compartilhadas, podem pertencer a conjuntos mais amplos de documentos que se complementam (como os acervos temáticos), etc.

Neste sentido, um dos sentidos para operacionalizar a análise pode se concentrar sobre as diferenças entre o campo inicialmente dado (se ele puder ser completa e claramente identificado, ou pelo menos parcialmente) e o novo campo de correlações que é criado ou recriado pelo gesto apropriativo. Ao enfatizar as leituras a que os documentos são expostos e submetidos, e não a sua autenticidade ou identidade, a análise dos campos de correlações pode ser entendida como uma forma de realizar a crítica dos documentos no campo do documentário (FOUCAULT, 2004; LE GOFF, 1990).

Um campo de correlações é, portanto, o conjunto de relações exteriores estabelecido por uma imagem, um documento ou um arquivo no momento de sua produção ou no momento em que este documento é reapropriado. Por este motivo, os campos correlacionais apenas existem em potência, virtualmente, diferentemente dos referentes, e surgem apenas quando os documentos são submetidos a uma determinada questão/problema.

O documentário científico como fonte histórica

Como apresentado em outro trabalho (REZENDE, 2012), documentários científicos parecem marcados por uma tensão entre representação e comunicação, entre endereçamento e espectador (ELLSWORTH, 2001). Assim, documentários científicos não só têm uma dimensão representativa com seus referentes e objetos, mas também uma dimensão comunicativa (relativa ao espectador/ao endereçamento), ou seja, um interesse ou ideal de comunicação

com o espectador. A relação entre estes dois polos é o que consideramos aqui apresentar uma forma particular de tensão ou indeterminação.

Entendemos aqui representação como conformação, organização, encenação de ideias de acordo com um plano/projeto pré-concebido. Por outro lado, entendemos endereçamento como uma intenção deliberada de comunicar a um grupo específico usando recursos que se julgam apropriados para a recepção de forma determinada por esse grupo.

Assim, não consideramos aqui os documentários científicos como puras reconstruções de fenômenos ou modelos científicos (representações), mas também como fundamentalmente orientados por uma intencionalidade comunicativa, um espectador imaginado a quem se endereça uma obra esteticamente organizada. Trata-se, portanto, de considerar que os documentários científicos constroem-se esteticamente visando audiências diferenciadas e aceitando modelos explicativos particularmente estruturados ou simplificados de acordo com as características particulares dessas audiências. Isso faz parte da necessidade que a ciência tem de circular, dialogar e influenciar a sociedade (BOON, 2008). Consideramos, portanto, que a compreensão do cinema cientifico como fonte histórica passa por uma analise dessa tensão entre estes dois polos de expressão: o representacional e o comunicativo/endereçamento.

Por fim, esse tipo de análise não se filia à linha que busca identificar e criticar erros conceituais científicos nos filmes ou documentos. Busca alternativas metodológicas para análises que identifiquem do quê esses eventuais erros são documentos, do quê eles podem ser considerados evidência ou, como dito acima, que campos de correlações eles abrem ou a que campos eles estão abertos.

Análise arqueológica do filme *Combate à Lepra no Brasil*

Apresentamos neste trabalho um primeiro ensaio de uma análise arqueológica de um filme científico brasileiro produzido em 1945 pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, chamado *Combate à Lepra no Brasil*.

Buscamos identificar o que o filme documenta (do quê se pode dizer que ele é um documento) e analisar como os enunciados extraídos do filme definem campos de correlações. Para realizar essa pesquisa, fizemos um levantamento de informações sobre a contemporaneidade do filme, suas condições de possibilidade, para notar como o filme se opõe ou se filia a outros discursos, saberes, práticas e situações/condições históricas que lhe foram contemporâneos;e procuramos, a partir deste procedimento, extrair alguns enunciados por meio da análise das relações entre texto e imagem existentes no filme.

Os princípios de análise se concentraram nas seguintes premissas: (1) o filme funcionou como um "filtro": foram buscadas informações sobre os temas, imagens e questões que o filme efetivamente tem e evidencia; e (2) trabalhar com a tensão entre o que é mostrado e o que não é mostrado no filme por meio do contraste entre as informações presentes no filme e as que chegam por meio do levantamento de outros documentos.

Os enunciados do filme

Descrevemos aqui resumidamente dois dos enunciados encontrados no filme nesta fase da pesquisa:

"O aparelhamento das práticas do isolamento compulsório de Hansenianos". O filme lista as ações desenvolvidas pelo governo da época no combate à Hanseníase, e apresenta o isolamento como a principal arma profilática contra a doença, divulgando a rede de leprosários e suas dependências. Diante de um projeto de construção e fortalecimento do Estado Brasileiro que teve como um dos principais elementos a reforma da saúde, o filme pretende ser uma resposta à negligência histórica ao controle à Hanseníase. Descreve-se detalhadamente uma série de ações governamentais que se fundamentam na ideia segundo a qual a busca, a identificação e o isolamento do doente são a forma correta e científica de combate à doença. O confinamento e a segregação são legitimados.

Apresenta-se apenas a infraestrutura do isolamento. Cabe destacar ainda os debates sobre o tratamento da Hanseníase na época em que o filme foi feito, o conhecimento cientifico disponível e sua disparidade em relação ao que o filme mostra, a dimensão política do filme como propaganda de governo e como documento de uma política de saúde conservadora e até certo ponto "anacrônica" para sua própria época.

No entanto, o que pode ser descoberto por meio da pesquisa da contemporaneidade do filme e de outras pesquisas históricas sobre o combate à Hanseníase no Brasil, o isolamento compulsório e sua prática já não eram, na época em que o filme foi produzido, consensual. A inadequação do isolamento compulsório já era apontado há alguns anos por diversas razões, entre as quais pelo ocultamento de grande número de doentes pelo temor do isolamento, desintegração e estigmatização da família e perpetuação de preconceitos populares (DINIZ, 1958). Além disso, na década de 1940 o tratamento com sulfas já apresentava resultados satisfatórios, e em muitos países o isolamento já não era necessário da forma ostensiva como continuou se configurando aqui no Brasil (DUCATTI, 2007; HOCHMAN, 2008; MACIEL, 2007; MENEZES et al, 2008; PACHÁ, 2008). É sintomático dessa posição o fato de, em momento algum, o filme se ocupar em oferecer informações a respeito de questões importantes como forma de contágio, de transmissão e de tratamento da doença, por exemplo.

"Racismo científico". O filme atribui a introdução da Hanseníase no Brasil aos escravos africanos, mas as pesquisas desmentem isso, como Ducatti (2007) e Minuzzo (2008). Embora as evidências apontassem para a introdução da doença pelos europeus, o "racismo científico" ainda predominante na época de produção do filme pode explicar a raridade deste enunciado. Não importa apontar o erro histórico ou científico contido nesse enunciado, mas entender do que esse "erro" é documento, ou seja, como ele é documento das vertentes ideológicas presentes na produção histórica/científica daquele momento, com as quais a produção deste filme ainda parecia comprometida.

Conclusões

Apesar do referencial e das questões de pesquisa apresentados neste trabalho irem além dos resultados encontrados, acreditamos que esses resultados mostram como a dimensão de fonte histórica dos documentários se fundamenta numa "crítica dos documentos", tal como proposta por Le Goff e Ferro. Vimos que esses documentos não são testemunhos diretos do que dizem ou mostram, mas evidenciam a natureza dos gestos políticos e estéticos que os constroem, como se pode ver nos enunciados extraídos na pesquisa realizada.

Referências

BOON, T. *Films of facts*: a history of science in documentary films and television. Londres: Wallflower, 2008.

COMOLLI, J-L. "Mauvaises Frequentations", in *Images documentaires*, n. 63, Regard sur les archives. Paris: 2008.

FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

LE GOFF, J. Documento/Monumento, in *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

As virgens de Pedro Carlos Rovai: a castidade enquanto fórmula[1]

The virgins of Pedro Carlos Rovai: chastity as a formula

Luiz P. Gomes[2] (Mestre – PPGCOM-UFF)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Gêneros Cinematográficos: História, Teoria e Análise de Filmes.

[2] Luiz P. Gomes (luizgiban@gmail.com) é graduado em História pela UERJ e em Comunicação Social (Cinema) pela UFF, onde também concluiu mestrado pelo PPGCOM, orientado pela prof. Dra. Mariana Baltar.

Resumo:

Pedro Carlos Rovai é um dos nomes mais fortemente ligados ao gênero da pornochanchada das décadas de 1970 e 1980. Dentre uma vasta filmografia, dois filmes se destacam: "A Viúva Virgem" e "Ainda Agarro Esta Vizinha". Em ambos os casos, há o protagonismo da atriz Adriana Pietro e a utilização da castidade feminina como sinônimo de ascensão social. Assim, torna-se possível a partir da fórmula comum aos dois filmes, a virgindade, abordar a pornochanchada e suas características genéricas.

Palavras-chave:

Pornochanchada, Pedro Carlos Rovai, Estudos de gênero.

Abstract:

Pedro Carlos Rovai is one of the strongest names linked to the 70's and 80's genre of pornochanchada. Among a very wide filmography, two films stepped ahead: "A viúva virgem" and "Ainda agarro essa vizinha". Both of them share the protagonism of the actress Adriana Pietro and the particular use of female chastity as a symbol for social uprise. Thus, through this chastity formula it becomes possible to approach the pornochanchada and its generic aspects.

Keywords:

Pornochanchada, Pedro Carlos Rovai, Genre Studies.

A pornochanchada é um gênero brasileiro reconhecido mais claramente nas produções de final da década de 1960 até meados dos anos 1980. Com uma extensa filmografia, passando principalmente pelas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, alguns realizadores se destacam, dentre eles Pedro Carlos Rovai.

Um dos motivos do constante resgate em torno de Rovai na pornochanchada se dá pela sua prática discursiva dentro do campo cinematográfico. Contudo, é inegável que se trata de um cineasta bem sucedido também em termos de bilheteria. Sua estreia como diretor, *Adultério à brasileira* (1969), alcança 1,5 milhão de espectadores; *A Viúva Virgem* (1972), 5 milhões; *Ainda Agarro Esta Vizinha* (1974), 3 milhões. Ou seja, é também através da eficácia de sua proposta comercial que Rovai se firma enquanto diretor/produtor e dá visibilidade para a Sincro Filmes.

A Viúva Virgem e *Ainda Agarro Esta Vizinha* mantêm dois pontos em comum além da direção de Rovai e da produção da Sincro Filmes: o protagonismo de Adriana Pietro e a virgindade como mote. Tal tabu, a figura da mulher virgem (ou em raríssimos casos, o homem virgem), era algo presente no imaginário da pornochanchada e não foi algo exclusivo ou inventado por Rovai. Mantendo-me apenas na década de 1970, posso citar uma quantidade considerável de filmes com a palavra virgindade no título: *A virgem prometida* (Iberê Cavalcanti, 1968), *Procura-se uma virgem* (Paulo Gil Soares, 1971) *Bone, o homem virgem* (George Michil Serkeis, 1971), *Janaína, a virgem proibida* (Olivier Perroy, 1972), *A Virgem* (Dionísio Azevedo, 1973) *A Virgem e o Machão* (J. Avelar, 1973), *Um virgem na praça* (Roberto Machado, 1973), *O Marido Virgem* (Saul Lachtermacher, 1973), *Mais ou menos virgem* (Mozael Silveira, 1974), *Annie: a virgem de Saint-Tropez* (Zygmunt Sulistrowski 1975), *Pesadelo sexual de um virgem* (Roberto Mauro, 1975), *Pura como um anjo... será virgem?* (Raffaelle Rossi, 1976), *Socorro!!! Eu não quero morrer virgem!!!* (Roberto Mauro, 1976), *A Virgem da Colina* (Celso Falcão, 1977), *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (Carlos Coimbra, 1979), *O Erótico Virgem* (Mozael Silveira, 1979), *Eu compro essa virgem* (Roberto Mauro, 1979) e *A Virgem Camuflada* (Célio Gonçalves, 1979).

É válido destacar que mesmo com a grande quantidade de filmes acima, mesmo no contexto do final da década de 1960, onde houve também no Brasil uma revolução de costumes[3], a virgindade não necessariamente foi tratada de forma mais libertadora, mas sim mantida como tabu. Por outro lado, o seu uso na pornochanchada acaba por permitir um estudo do gênero a partir das características semântico-sintáticas tais como apontadas por Rick Altman (1999).

Lançado em 1972 e representando a maior bilheteria alcançada por Rovai, *A Viúva Virgem* tem já em seu título a *logline* do filme: a história de uma viúva que é virgem. A protagonista, Cristina, é uma moça que sai do colégio de freiras direto para o leito nupcial. Seu casamento é arranjado por sua tia Diná objetivando laçar o melhor partido da cidadezinha do interior de Minas Gerais: o coronel Alexandrão. A tia, objetivando preparar a sobrinha, acalma-a dando o tom de duplo sentido característico das pornochanchadas. "Sorria, respire fundo", ela diz. "Tente gostar. Você vai ver que a coisa não é tão dura assim".

Na festa após a cerimônia, a expectativa compartilhada por todos, parentes e convidados, é a consumação do casamento. Não seria a primeira nem a última esposa desvirginada pelo coronel Alexandrão. Muito contrariada com toda a situação, Cristina espera o marido no quarto. Este entra, literalmente vai para cima da moça, mas antes da concretização do ato sexual, morre de indigestão.

Durante o enterro, Cristina de luto é observada por um homem, um figurante que não retornará mais ao filme, mas que serve, narrativamente, para dar o conflito à personagem. Quando Cristina nota que está sendo desejada pelo sexo oposto, o fantasma do coronel Alexandrão aparece e assombra a viúva. O marido está morto, mas a partir do momento que não desvirginou a esposa, quer garantir que ninguém mais o faça.

Rio de Janeiro. Calor, sol, praia, mulheres de biquíni. A mudança de ares é utilizada como remédio para Cristina. "É isso, minha filha, o Rio de Janeiro acaba com qualquer virgindade", diz sua tia. O cenário carioca é

[3] Para um aprofundamento, vale o artigo: GOMES, Luiz Paulo. *A pornochanchada: uma revolução sexual à brasileira*. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXIII, 2010, UCS, Caxias do Sul.

apresentado e apresenta o outro protagonista, Constantino, que de seu apartamento de frente para o mar olha a praia, o corpo das mulheres e um vendedor de mate. A luneta utilizada pelo personagem se transforma no ponto de vista da câmera e facilita a transição da mudança de uma locação interiorana para a locação comum à maioria das comédias urbanas de costumes cariocas.

Ao sair da sacada, Constantino atravessa a sala e cumprimenta sua irmã Tamara, que pinta um quadro de nu artístico de seu namorado, Paulinho, que está posando fantasiado de Adão (uma representação da castidade). Toca a campainha e o porteiro avisa que a viúva do coronel Alexandrão está chegando. Constantino não tem um apartamento de frente para a praia. É a figura do malandro que não tem dinheiro, mas finge ter. E é na confusão que se dá na saída de todos do apartamento antes que Cristina e tia Diná chegassem, que se estabelece o conflito central do filme: dar um golpe do baú na viúva.

Para isso Constantino cria um chamado "empreendimento matrimonial". Aqueles que, de alguma forma, ajudarem-no a aparentar ser rico a fim de dar o golpe, receberão porcentagens do dote após o casamento. Essas ações acabam virando uma espécie de bolsa de valores e variam de preço conforme o sucesso ou fracasso das tentativas de Constantino em conquistar a moça.

José Carlos Avellar (1979-80) expõe que a propaganda sistemática da ditadura militar no momento pós-AI-5 objetivava fortalecer temas como higiene, saúde, técnicas de trabalho, patriotismo e esperança. É o momento da campanha pública com os dizeres: "o Brasil é feito por nós" e o autor salienta que, em tom de deboche, os filmes do gênero acabam por questionar, "nós quem?".

Uma das características notadas nas críticas de Avellar é o oportunismo como algo inerente à pornochanchada e à sociedade brasileira. "Vencer na vida sem fazer força" não é um lema apenas dos personagens, mas também do público que assiste aos filmes. Uma população que, no contexto do Milagre Econômico, via uma parcela da classe média ascender consideravelmente enquanto o seu padrão de vida continuava estagnado e sem perspectivas de melhora. Assim, Constantino é um típico personagem da pornochanchada ao querer também vencer

na vida sem fazer esforço, embora se esforce muito para alcançar tal fim. No entanto, o seu empreendimento não se encaixa no padrão de moral e ascensão defendido publicamente pelos militares.

Ainda Agarro Essa Vizinha, lançado dois anos depois que *A Viúva Virgem*, tenta apostar em uma fórmula parecida. Sua narrativa é quase toda passada em um prédio de apartamentos, onde cada quitinete dá vista para o vão interno do prédio. De sua janela, Tatá, o protagonista, observa a chegada de uma nova vizinha, Tereza. "Gente nova no prédio, gente nova no prédio", Tatá anuncia com um megafone. Ela chupa um sorvete, ele tem nas mãos um ovo que pegou emprestado com a vizinha, garota de programa. "Quer meu ovo? Você come meu ovo e eu chupo seu sorvete. Na sua opinião, estou sendo grosso ou apenas malicioso?". Tereza, semelhante ao que acontece em *A Viúva Virgem*, também tem alguém que a protege, tia Olga, que diz: "Maluco e pobre é o que resta para ele ser. Tem que ser muito engraçado".

Tais diálogos acima geram algumas reflexões interessantes. Quando Tatá pergunta se está sendo "grosso", acaba por se referir a uma das formas como a crítica cinematográfica depreciava o gênero e que acaba também por ser sua tônica: a piada de maliciosa de duplo-sentido.

Já quando a tia diz que para alguém pobre só lhe resta ser engraçado, tal situação permite traçar um paralelo em relação ao subdesenvolvimento[4] do cinema brasileiro da época, onde é a comédia que possibilita a ocupação do mercado nacional. Uma fala de um dos vizinhos, um mágico que passa fome e reflete se terá ou não que comer as pombas utilizadas em seu show, também aponta para esse sentido: "Hoje em dia ninguém quer mais saber de magia. Só quer sacanagem".

Retomando a narrativa de *A Viúva Virgem*, o rápido diálogo de Tatá através de um megafone descrito mais acima apresenta bem a relação entre ambos protagonistas. Há uma tensão amorosa e sexual entre os dois, que

[4] Para um maior aprofundamento do conceito de subdesenvolvimento no que toca ao cinema brasileiro, ver as seguintes referências: SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 e BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. Et. al. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento: Maria Rita Galvão, Antonio Candido, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Maurício Segall debatem o artigo Cinema: trajetória no Subdesenvolvimento, de Paulo Emílio Salles Gomes". *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n. 35-36, jul./set. 1980.

dividem também a mesma situação econômica. Tatá é publicitário e faz *slogans* esporádicos, que o permitem somente pagar o aluguel e, às vezes, não passar fome. Tereza é virgem, jovem e bonita. Para sua tia, isso é o bastante para que consiga um casamento arranjado com Bob Simão, um quarentão rico que corteja a moça. No entanto, o bom partido na verdade é um gigolô que quer agenciar Tereza. Essa descoberta não choca sua tia, o que importa é ganhar dinheiro, sair da situação de miséria com ou sem casamento. A história estabelece um conflito quando Tatá decide abandonar sua vida de conquistas e casar com Tereza, mas não tem dinheiro para concorrer com o cafetão.

Ainda Agarro Esta Vizinha tem como protagonistas Adriana Pietro (Tereza) e Cecil Thiré (Tatá). A atriz também protagoniza *A Viúva Virgem* (Cristina) ao lado de Jardel Filho (Constantino). Em ambos os filmes, Adriana Pietro não fica nua e seus seios são mostrados de forma muito discreta. Soa como se a castidade de suas protagonistas tivesse que ser justificada também na decupagem, principalmente em contraposição aos outros corpos femininos explorados com muito pouco pudor.

Em ambos os filmes a questão da ascensão social a qualquer custo, ou ao custo do casamento por interesse, são problematizados pelas narrativas. Em *A Viúva Virgem*, o dote e a virgindade de Cristina têm no "empreendimento matrimonial" a sua exploração comercial. Constantino por sua ambição se revela um antagonista e perde Cristina para Paulinho, namorado de sua irmã (o mesmo retratado como Adão em sua primeira cena: Adão e Eva) que, enfim, tira sua virgindade. O rapaz representa uma juventude desbundada e não tem pretensões econômicas, políticas ou sociais. Ele não promete casamento, não promete segurança, apenas aproveita o momento, quer se divertir.

Já a personagem de Adriana Pietro em *Ainda Agarro Esta Vizinha* não deixa de ser virgem mesmo no final do filme e termina ao lado de Tatá dividindo suas precariedades econômicas. Para Jairo Ferreira (1978), em *Dez anos de pornochanchada*, é justamente esse papel de crítica à sociedade que permite o sucesso do filme em termos de crítica e de retorno de bilheteria.

Tanto *A Viúva Virgem* quanto *Ainda Agarro Esta Vizinha* são pornochanchadas no sentido clássico do termo. Filmes de comédia que apresentam personagens como a virgem, o conquistador, a tia, a bicha, o corno; ou seja,

elementos que permitem o reconhecimento dos códigos genéricos pelo espectador. Contudo, mesmo representando o padrão, não deixam de apresentar certos questionamentos da moral da época. Rovai consegue assim um duplo sucesso. Primeiro, na relação com o público, devolvido ao seu processo cultural e ao mesmo tempo garantindo uma boa receita para as produções da Sincro Filmes. Segundo, a possiblidade de estabelecer realmente um diferencial não apenas no que toca a prática discursiva, mas também no texto fílmico dentro de um gênero usualmente moralista.

Referências

ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das letras, 1996.

_____. Boca do Lixo: *Cinema e Classes Populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

ALTMAN, Rick. Film/Genre. London: British Film Institute, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. "A Chanchada É Nossa: E sem a pornochanchada, o cinema brasileiro teria 112 dias?". *Movimento*, São Paulo, 26 jan. 1976.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BEZERRA, Júlio. "Pedro Carlos Rovai: Mais importante que Bergman". *Revista de Cinema*, v. 5, n. 51, p. 12-17, jan. fev. 2005.

FERREIRA, Jairo. "Pornochanchada: a autocrítica de seu profeta". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jun. 1977.

MITTELL, Jason. "A cultural approach to television genre theory". *Cinema journal* 40, Austin, n.3, Spring 2001.

ROVAI, Pedro Carlos. "O realizador Pedro Rovai". In: *Sinopse*. *Revista de Cinema*, São Paulo, CINUSP, nº 4, ano II, 2000.

Quando o comentário autoral programa os modos de leitura fílmica[1]

When the authorial comment programs the modes of film reading

Mahomed Bamba[2] (UFBA)

[1] Trabalho apresentado na SESSÃO 4 do Seminário temático "Recepção cinematográfica e audiovisual: abordagem empírica e teórica.

[2] Coordenador do GRIM-Grupo de Pesquisa em Recepção e Crítica da Imagem - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas / UFBA. Coordena o Seminário temático de Recepção e Espectatorialidade na SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual).

Resumo:

A voz e as falas de um cineasta imprimem uma forma de subjetividade no filme. Ao expressar uma parte do intentio auctoris da obra, ele induz também posturas interpretativas particulares. Nesta comunicação, interesso-me pelo modo de funcionamento enunciativo da modalidade do comentário autoral no filme de ficção. Examino os efeitos retóricos e pragmáticos da relação verbal de um diretor com sua obra e o pacto de leitura e as posturas espectatoriais que ela pressupõe no espaço da recepção.

Palavras-chave:

Autor. Recepção. Espectador. Enunciação. Comentário.

Abstract:

The voice and the speech of a filmmaker print a form of subjectivity in the film. They express a part of *intentio auctoris* of the work, it also induces particular interpretative postures. In this communication, I am interested by the mode of operation of the enunciative modality of authorial comment on the fiction film. I examine the rhetorical and pragmatic effects of verbal relationship of a director with his work as well as the mode of reading and spectatorial positions it assumes in the reception area.

Keywords:

Author. Reception. Spectator. Enunciation. Comment.

INTRODUÇÃO

A inferência das figuras do autor e do espectador da estrutura narrativa e enunciativa do filme.

Nas análises fílmicas textuais (tradicionais, formalistas ou cognitivistas), a lógica da construção narrativa sempre foi definida com relação ao modo de estrutura do "ponto de vista" e do "ponto de escuta". Parte-se do postulado que uma instância enunciadora (declarada ou não) orienta não só o olhar do espectador sobre o que é mostrado, mas também seu grau de compreensão e de saber sobre a narrativa. Às vezes, esta orientação da postura espectatorial é voltada para ao próprio processo de construção discursiva e enunciativa do filme. Ou seja, o filme, enquanto objeto de discurso, pode escancarar o seu princípio organizador ao espectador. Este processo pode ser assumido pelo conjunto das matérias de expressão que compõem a heterogeneidade da linguagem cinematográfica. Os elementos da linguagem verbal num filme (voz, escrita, diálogo, etc.) desempenham um papel importante na construção dos modos como um filme assinala, de certa forma ou de outra, a presença de seu destinatário ausente (CASETTI, 1990, p. 12).

Seguindo um método de análise textual pela inferência, os estudiosos da narratologia e da enunciação formalizaram as principais figuras verbais (entre elas o comentário em voz off e over) que revelam, em determinados segmentos e níveis discursos, a copresença de um autor implícito e um espectador implícito no filme[3] (Casetti, 1990; Bettetini, 1991; Vernet, 1988; Branigan, 2005; Browne, 2005; Chateau, 2011; Dayan, 1983; Jost, 1992; Odin, 2000). E não faltaram filmes e análises que não corroborassem esta interface entre autor implícito e espectador

[3] Ver a análise da construção do ponto de vista e do autor e o espectador implícitos no filme *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) por Casetti (2007); o estudo do modo de programação do espectador em *Stagecoach* (J. Ford, 1939) por Daniel Dayan (1983)

implícito[4]. Francesco Casetti, por exemplo, define simultaneamente a figura do autor implícito como uma interface do "projeto comunicativo" de um filme; e relaciona a figura do espectador implícito com a "condição de leitura" inscrita no texto fílmico[5] (CASETTI, 2007, p. 201). É esta função discursiva e enunciativa que, muitas vezes, o comentário em voz over[6] do próprio diretor desempenha no filme. A intervenção verbal do diretor (que se transforma num autor implícito) provoca um rompimento da transparência discursiva, ao mesmo tempo em que produz um suplemento de subjetividade[7] na enunciação. É a interferência desta operação metadiscursiva com a recepção fílmica que discutiremos neste trabalho. A função e os modos de construção da figura que chamarei daqui para frente como "comentário autoral' (ou auctorial) serão examinados em três filmes: *Pixote* (Babenco, 1981); *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (Godard,1967) e *Le Mépris* (Godard, 1963). Confesso que esses filmes foram escolhidos por acaso. Poderiam ser outros filmes, mas escolhi esses três pela exemplaridade com que põem em cena as figuras e as questões de recepção que formam o objeto da minha discussão. Por serem filmes já clássicos, e por terem sido já bastante analisados e glosados, dispensei a necessidade, na minha análise, de resumir seus respectivos conteúdos narrativos e temáticos. Fui direto ao assunto que me interessava: os efeitos retóricos e pragmáticos do comentário autoral que estrutura o segmento desses filmes e visam diretamente o espectador. Procedendo assim, abordo o tema da recepção pela ótica do tipo de autoria e do "quadro comunicativo" que se formam num determinado filme. É partir da mise en scène desta voz auctorial ou autoral nesses filmes, que quero revisitar os grandes pressupostos teóricos dos modelos de estudo da espectatorialidade baseados na formalização da enunciação fílmica e da subjetividade no discurso fílmico.

"Quem fala?" "De onde fala?" "Com quem fala?". Estas perguntas aparentemente anódinas, antes de servirem de balizas para uma análise fílmica, são as que o espectador se faz a si mesmo diante de um filme em que é

[4] Tomei emprestados esses dois conceitos do Casetti que os define como "figuras abstratas que representam os princípios generais que regem o texto" (CASETTI, 2007, p.201)

[5] Definição que faz pensar nas categorias do "leitor modelo" e de "autor como hipótese interpretativa" de Umberto Eco (2008, 35-51).

[6] Ver o estudo das funções da Voz off e over em Boilat (2007) e Châteauvert (1997).

[7] Para uma compreensão do processo de marcação da subjetividade no discurso, ver Dominique Chateau, 2011.

interpelado por um comentário extradiegético. Ao mesmo tempo em que um filme se dá a ver, ele se faz ouvir. De todas as figuras que manifestam uma forma de subjetividade na representação cinematográfica, a voz e as falas atribuídas a um locutor situado fora da narrativa são, sem dúvida, aquelas que produzem o maior efeito de interpelação com relação ao espectador. O próprio filme, diz Casetti, força "os olhares e as vozes que o habitam" a irem além da narrativa, isto é, a mirarem o fora do quadro e para o espectador, este sujeito cuja presença-ausência se infere do material audiovisual. (CASETTI, 1990, p.24).

Dependendo das opções narrativas e estratégias poéticas, o próprio autor/diretor pode assumir e afirmar, desde o início do filme, a partir de uma posição extradiegética, toda a responsabilidade com o discurso. Porém, não basta que o sujeito autor do filme se dê na figura de uma voz encarnada na imagem de uma personagem/*persona.* Do ponto de vista da recepção fílmica, os comentários em voz *over* ou aqueles situados no espaço paratextual podem ser atribuídos a uma instância de enunciação considerada como sendo o autor ou produtor "real" da obra. Neste caso, o trabalho de "atribuir" a autoria ao locutor pressupõe um tipo de competência espectatorial particular (os cinéfilos, por exemplo, têm uma maior facilidade para fazerem esta correlação em comparação a um espectador ordinário). Cabe, em última instância, ao espectador/leitor apreender esta afirmação do "eu" autoral como tal, isto é, reconhecendo-lhe o papel actancial de um enunciador real ou fictício.

Às vezes, o autor fala sobre seu filme como se ele próprio ocupasse o lugar do espectador. O filme *Pixote* (1981) se abre por uma panorâmica que orienta o olhar do espectador para uma porção de espaço urbano. Em seguida aparece no quadro um sujeito locutor que fala do lugar e de seus os habitantes. O espectador avisado não demora em reconhecer a *persona* do cineasta[8], Hector Babenco que atua e assume a função "eu enunciador real" neste prólogo. A maneira como este locutor é posto em cena merece um comentário. Ele está em pé num lugar alto (telhado de um sobrado). Ele tem uma vista completa sobre esta porção de espaço donde ele tirou seu personagem e

[8] Jean Châteauvert prefere falar de "autor induzido" pelo próprio espectador. , isto é, "o retrato que o espectador cria de um autor de um discurso fílmico na base de sua enciclopédia de referência e das informações percebidas e conservadas no filme. Enquanto retrato construído pelo espectador, o autor induzido corresponde ao sujeito x da enunciação discursiva fílmica. Trata-se, portanto, de uma imagem que o espectador forja, distinta da figura do autor real.

o assunto do seu filme. O tom da fala é professoral e, ao mesmo tempo, jornalístico. O caderno que ele tem numa mão, outra mão no bolso e sua postura concorrem a marcar sua autoridade sobre este discurso preliminar e sobre o filme que o espectador vê.

Mesmo parecendo solto e isolado do resto do filme, o segmento de pré-crédito de *Pixote* desempenha uma importante função pragmática na construção do quadro comunicativo do filme: funciona como uma primeira estratégia textual de interpelação e de entrada preparada e programada do espectador na representação. Mas, paradoxalmente, este início com um discurso didático e sociológico cria certa ambiguidade em termo de leitura. Ele produz uma forte impressão de realidade que orienta o espectador para o modo de leitura documentarizante. O efeito-ficção só vem depois quando termina os créditos iniciais. Quer dizer, o efeito documentário é logo evacuado pela introdução da primeira cena diegética de um grupo de adolescentes agrupados diante de um aparelho de TV. Neste grupo, o espectador não demora em isolar o protagonista Fernando, o Pixote, que havia sido previamente apresentado pelo autor implícito junto com sua família no pré-crédito.

Sussurar coisas ao ouvindo do espectador e preparar sua entrada na ficção: *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) e *Le Mépris* (1963)

Enquanto Babenco, autor "real" e autor implícito, desaparece da ordem da representação ficcional de seu filme, Godard, ao contrário, opta por imprimir fortemente sua presença em *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) e em *Le Mépris* (1963). Nesses dois filmes de Godard, assistimos a uma estratégia de construção discursiva que consiste na manifestação ostensiva de um sujeito de discurso que, pelo tom e pelas informações que destila sobre o filme e suas personagens, afirma claramente sua autoridade a enunciação de primeiro nível. Em *2 ou 3 choses*, esta intervenção exterior não ocorre apenas no segmento de abertura, mas pontua todo o tecido da enunciação fílmica. O espectador ouve a voz sussurrante do enunciador/autor implícito, que volta, de forma intermitente, para dar informações que concernem à história narrada, aos personagens e à porção do espaço sociocultural urbano. "ELA: a região parisiense". Com este primeiro comentário em voz over, o autor implícito situa o contexto. Estas informações

são dadas pela voz do próprio Godard (dizer "a voz de Godard" já pressupõe que o espectador reconheça o grão de voz de Godard e seu estilo inconfundível de comentar seus filmes). Em seguida, num outro plano aparece uma personagem feminina: "ELA: ela é Marina Vlady. Uma atriz. Ela está vestindo um suéter azul escuro com duas listras amarelas. Ela é de origem russa". O narrador/autor implícito faz uma descrição da persona da atriz (citando seu nome de atriz). Ele repete esta apresentação oral, mudando apenas o nome Marina Vlady por Juliette Jeanson. Por esta simples evocação, a moça em plano fechado e que olha firme e frontalmente para a câmera, deixa de Marina Vlady para ser a personagem de um filme de ficção. Mas guardando as mesmas características descritas pelo autor implícito. Como retrucando, ela interrompe o comentário do narrador e faz a seguinte precisão, em forma de complemento de informação: "Sim, fale como citando a verdade. O velho pai Brecht disse que os atores devem citar". Agora o espectador presencia dos sujeitos de enunciação: um em voz over e outro em posição in e olhando para câmera. Dois níveis de enunciação, mas também dois modos de endereçamento e de interpelação que se cruzam. A mise-en-scène deste segmento se aparenta mais a uma entrevista de reportagem do que ao começo de um filme de ficção. A visão, a percepção e a escuta espectatoriais são determinadas por estas duas instâncias de enunciação, mas em níveis distintos. Cada uma acaba preparando o começo do filme, sem transição pelos créditos.

Em *Le Mépris*, é a mesma estratégia enunciativa que Godard usa. Tudo começa por uma série de informações preliminares dadas em voz over que concernem diretamente ao próprio filme, enquanto objeto de discurso e como produto de um trabalho de adaptação (cuja autoria é depois atribuída a J.L. Godard). Aqui o recurso é a *mise en abyme*[9] em que o dispositivo do cinema é exibido: um longo traveling mostra uma cena de filmagem em um lagar parecido com um estúdio de cinema. Um diretor está sentado na grua e uma personagem feminina caminha. O movimento de traveling de trás para frente se termina por um brusco virar da câmera na cara do espectador. É nesta porção do filme e neste lapso de tempo que os créditos do filme são também construídos pela voz over. Não há, portanto, um pré-crédito. As funções e os nomes dos membros da equipe de filmagem (que Casetti chama de "autores

[9] A *mise en abyme*, enquanto procedimento de autoreferenciação do cinema tem no "filme dentro do filme" ou um filme sendo feito dentro do outro, sua principal figura.

reais") são citados (e não transcritos como nos créditos iniciais convencionais). O diretor sentado na grua, neste caso, é uma espécie de alter ego do autor do comentário. O espectador assiste, portanto, à mise en scène de dois autores implícitos. O autor da voz over não se contenta em mostrar um filme sendo realizado dentro de outro: ele comunica, de forma antecipada, esta informação metadiscursiva ao espectador desde o início. O efeito de reflexividade que se cria é redobrado e realçado pelo comentário autoral do próprio Godard (cujo grão de voz é reconhecido pelo espectador conhecedor ou cinéfilo).

Depois de examinar o modo de construção do comentário autoral na abertura destes três filmes, chego à conclusão que esta figura enunciativa não só confere uma intenção comunicativa aos seus discursos, bem como os abre literalmente para o espaço da recepção.

BIBLIOGRAFIA

BOILAT, Alain. *Du bonimenteur à la voix-over*: Voix-attraction et voix-narration au cinéma. Lausanne: 2007

BRANIGAN, Edward. « O plano-ponto-de-vista » in RAMOS, Fernã (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol.II São Paulo : Senac, 2005, p.251-275

BROWNE, Nick. « O espectador-notexto : a retórica de No tempo das diligências ». in RAMOS, Fernã (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol.II São Paulo : Senac, 2005, p.229-249

CHÂTEUVERT, Jean. *Des mots à l´image* : la voix over au cinéma. Paris : Méridiens-Klincksieck, 1997

CHATEAU, Dominique. La subjectivité au cinéma : Représentation filmiques du subjectif. Rennes : PUR, 2011

CASETTI, Francesco. *D´un regard l´autre*: le film et son spectateur. Lyon : Presses universitaires, 1990.

……CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2008

DAYAN, Daniel. *Western Graffiti*: jeux d´images et programmation du spectateur dans la chevauchée fantastique de John Ford. Paris: Édition Clancier-Guénaud, 1983

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo : Perspectiva, 2008

..... *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008

FISH, Stanley. *Quand lire c´est faire*: l´autorité des communautés interpretatives. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2007

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*: La littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982

JOST, François. *Un monde à notre image.* Énontiation, cinéma, télévision. Paris : Méridiens Klincksieck, 1992

LACASSE, Germain et ali. (org.*) Pratique Orales du cinéma* : textes choisis. Paris : L´Harmanttan, 2011

ODIN, Roger. *De la Fiction*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000

VERNET, Marc. Figures de l´absence : de l´invisible au cinéma. Paris : Étoile, 1988

Música e Documentário: os retratos impressionistas de Georges Gachot[1]

Music and Documentary: Impressionist portraits of Georges Gachot

Márcia Regina Carvalho da Silva[2] (doutora – FAPCOM/ USP)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático "Estudos do Som".

[2] Pós-doutoranda na ECA-USP; Professora e coordenadora do curso de Rádio, TV e Internet da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM); Coordenadora do Seminário Temático "Estudos do Som".

Resumo:

A proposta é apresentar uma análise dos documentários musicais do diretor Georges Gachot *Maria Bethânia – Música é perfume* (2005) e *Rio Sonata* (2010). Pretendo examinar o tratamento sonoro e musical explorado nos enlaces da memória individual de depoentes, da apropriação de material de arquivo e edição de imagens tomadas no presente da filmagem, que revelam um estilo de direção mais poético do que informativo.

Palavras-chave:

Documentário musical, biografia, trilha sonora, análise fílmica, Impressionismo.

Abstract:

The proposal is to present an analysis of the musical documentary director Georges Gachot in *Maria Bethania - Música é perfume* (2005) and *Rio Sonata* (2010). Intend to examine the sound and musical treatment explored the links of individual memory of respondents, the appropriation of archival material and editing the footage taken in the present, that reveal a more poetic style that informative.

Keywords:

Music documentary, biography, soundtrack, film analysis, Impressionism.

O documentário biográfico sobre músicos, intérpretes e compositores, traz o enfoque particular da escolha de seus personagens e da construção narrativa que irá lidar obrigatoriamente com um resgate sobre a história da música através da pesquisa musical, registros sonoros e audiovisuais (vídeos, filmes, programas de televisão) e a reconstituição do percurso do biografado via documentos, depoimentos e entrevistas.

Georges Gachot, diretor francês radicado na Suíça, se especializou na produção de documentários musicais, com particular atenção para a música erudita. Entretanto, Gachot tem também uma ligação afetiva com a MPB, que ganhou expansão com os documentários *Maria Bethânia – Música é Perfume* (Suíça/França, 2005) e *Rio Sonata* (Suíça/França, 2010) sobre as representativas cantoras brasileiras Maria Bethânia e Nana Caymmi. Estes documentários são retratos soltos que investigam as vozes e interpretações destas cantoras, suas trajetórias profissionais e suas ideias e percepções musicais, evitando polêmicas e declarações ousadas, com a configuração audiovisual de um olhar estrangeiro sobre o Brasil e sua música.

Para analisar som e música em documentários musicais é preciso estar atento à presença da voz, que canta e fala em depoimentos, e suas relações com as paisagens sonoras que também constroem os retratos das personagens. A paisagem sonora é composição sonoplástica, quando elementos constituintes da sonoridade: efeitos e ruídos, sons indiciais, silêncio, timbre, amplitude, melodia, textura instalam-se num horizonte acústico (SCHAFER, 1991), e para isso, são associados, selecionados, captados ou representados para compor um ambiente acústico.

A voz cantada ao vivo, registrada em discos ou fixada sobre o suporte da película carrega o universo da oralidade e da *performance*, palavra esta que, de acordo com Paul Zumthor (1993; 2010), deve ser entendida como conceito definidor de uma ação complexa pela qual uma mensagem poética simultaneamente é transmitida e percebida.

Zumthor (2007, p. 9-10) já escreveu sobre o aspecto interdisciplinar de seus trabalhos sobre a voz, apontando o livro *Introdução à poesia oral* (2010) como um primeiro resultado de sua pesquisa. Segundo o autor, além da palavra oral se faz necessário estudar e ampliar a perspectiva do problema da voz e da palavra em seus desdobramentos de produção de sentido e recepção.

Pretendo, portanto, investigar o estilo do diretor diante do desafio de se trabalhar com narrativas sobre duas grandes vozes femininas da história da MPB. Esta análise é um desdobramento de minha pesquisa de Pós-doutorado sobre as diferentes narrativas biográficas de documentários sobre personagens da MPB, com a particularização do estudo da linguagem sonora dos documentários musicais e suas estratégias de investigação histórica engendradas pela relação entre imagem e som, música e documentário.

A voz do retrato

Georges Gachot, nestes dois documentários aqui analisados, privilegia as paisagens, tanto físicas: o mar, o vento, a praia, as ruas da cidade pelas janelas de carros, as imagens aéreas do Rio de Janeiro; como humanas, com ênfase na "Gente humilde", canção de abertura de *Música é perfume*, quando se vê pessoas andando nas praias, nas ruas, nos ônibus, e moleques jogando bola (cenas presentes e recorrentes nos dois filmes, inseridas como imagens de apoio ou passagens); mas as paisagens principais são as sonoras, quando os sons da cidade e do povo são articulados ao desempenho da voz que canta e conta histórias.

Música é Perfume possui uma narrativa centrada na própria voz da biografada, Bethânia, que nos convida a uma viagem pelos vários sons, instrumentos e matizes de sua trajetória musical a partir do acompanhamento de sua atuação nos palcos, durante a turnê do show "Brasileirinho", e na gravação em estúdio do álbum "Que Falta Você me Faz", dedicado à obra de Vinicius de Moraes. Gachot parece buscar a representação da voz de Bethânia, investigando de onde vem sua força musical por meio do registro de ensaios e de sua ida a Santo Amaro, cidade natal, para contar

também a história de sua família, em particular sua relação com seu irmão mais famoso, Caetano Veloso. O próprio título do documentário vem de uma definição da biografada, quando Bethânia diz que "A música é como perfume, é sensorial. Não tem coisa que faça você, em fração de segundos, visualizar, sentir, viver, lembrar, raciocinar sobre um assunto, como uma música ou um cheiro", bem ao tom estilístico da maneira de filmar de Gachot.

Neste documentário, Maria Bethânia canta, recita, fala para câmera sobre o seu processo de interpretação, comenta a música popular brasileira, que segundo seu depoimento, é mesmo um pouco cafona com a repetição de temas e palavras como "coração, madrugada e paixão". Comentário este que se expande na tela pelo próprio estilo de filmar de Gachot, com suas imagens que podem ser consideradas poéticas ou displicentes, ao mesmo tom cafona da MPB.

Além de seu protagonismo para revelar recortes de sua vida, tem-se a presença de Dona Canô (sua mãe) e Caetano Veloso para revelar na fala os primeiros "cantares" de Bethânia, puxando da memória as primeiras apresentações e performances no palco da biografada, com imagens da cidade de Santo Amaro, na Bahia, para acompanhar os depoimentos sobre o seu passado.

Ainda em 2004, nas gravações do documentário de Bethânia, Gachot conheceu Nana Caymmi no camarim do show "Brasileirinho". O encontro foi o flagrante de Bethânia, Nana e Miúcha improvisando "Vestido de Bolero", de Dorival Caymmi, sequência que é apresentada em *Rio Sonata*. Além deste registro, o documentarista se apropria de material de arquivo para resgatar um pouco a trajetória de Nana, como sua participação no festival da TV Record, de 1967, defendendo a canção "Bom Dia", a dobradinha com o piano de Tom Jobim em "Só Louco" e sua interpretação de "Atrás da Porta", numa homenagem a Elis Regina em programa da TV Globo, de 1997.

Não à toa, em *Rio Sonata*, o diretor realiza um passeio pela vida e obra da cantora, revelando o seu encantamento pela cidade do Rio de Janeiro e pela própria biografada, principal depoente do filme. Nana fala livremente sobre o amor, sua família, música e suas atividades cotidianas. Conta, por exemplo, que, viveu, amou e

cantou a Bossa Nova, e embora fosse casada com Gilberto Gil nos anos 60, nunca entendeu a Tropicália. Ou ainda, sem modéstia alguma confessa que adora sua própria voz, e acompanhada por seus irmãos (Dori e Danilo Caymmi) relembra a importância de seu pai (Dorival Caymmi) e suas afinidades musicais. No estúdio de gravação ou nos palcos, Gachot busca registrar o timbre único de Nana em suas interpretações extensivas.

Em *Rio Sonata*, entre a voz e as paisagens de Nana Caymmi, Gachot revela ainda o tempo. Para apresentar os recortes da história de vida recorre aos arquivos do I Festival da canção Popular, de 1966, quando Nana canta "Saveiros", mas também registra gravações em estúdios e conversas em passeios de carro pelo Rio de Janeiro.

Assim o tempo na vida, na música e na voz é retratado. Na fala de Nana Caymmi, canção e sentimento são mostrados e comentados com sua voz encantadora em seu modo de cantar, mas ainda há espaço para os depoimentos mais íntimos e debochados, em seu tom bem humorado de conversar. O filme revela aos poucos a formação musical de Nana, a importância de sua família e comenta que a intérprete apenas fez sucesso comercial quando a sua voz foi parar na televisão, em particular com o sucesso da canção "Resposta ao tempo" (de Cristovão Bastos e Aldir Blanc) na abertura de "Hilda Furacão", de Glória Peres (TV Globo).

O canto popular com força e técnica do canto erudito, segundo a própria biografada, constrói seu estilo. A intérprete é conhecida pelo seu timbre grave, sua voz de contralto de requintada técnica de respiração, que lhe permite manter notas e controlar volumes de som, além de seu raro repertório, muitas vezes composto para ela (MORAES, 2002, p. 209-210).

Numa cena representativa de *Rio Sonata*, Nana Caymmi diz que queria estar nos jardins de Monet e cantarola Debussy. Como se sabe, Claude Debussy (1862-1918) e Claude Monet (1840-1926) são grandes expoentes do Impressionismo. Curiosamente, nos dois filmes de Gachot, nota-se pinceladas impressionistas em suas técnicas de direção e abordagem, nas tonalidades ao refletir a música e a voz da canção.

Mergulhado em recursos estilísticos do Impressionismo, Gachot coloca o espectador no jardim das casas de Nana e Bethânia, e também passeia pelo Rio de Janeiro, por suas paisagens físicas, humanas e sonoras, e nestes passeios registra um Rio de Janeiro nublado, granulado, evidenciando o seu estilo de buscar impressões. As personagens biografadas não possuem contornos nítidos, e os contrastes de luz enfatizam a representação do tempo.

Segundo o historiador da arte Ernst Gombrich (2013) a "conquista da realidade", iniciada pelo Renascimento, foi sendo gradualmente abandonada a partir do século XIX, quando a sensibilidade romântica começou a questionar os rígidos princípios clássicos. Assim, os impressionistas registravam o mundo diante de seus olhos com uma técnica diferente que deixou de lado as convenções tradicionais da arte da pintura, tanto na opção das cenas religiosas e mitológicas, como na clareza do desenho e das formas, a perspectiva e a iluminação de ateliê, abrindo os caminhos modernos da arte (LOBSTEIN, 2010).

O impressionismo existiu em outras artes como a escultura, a música e o cinema. Na história da música:

> (...) o impressionismo é uma forma de compor que procura evocar, principalmente através da harmonia e do colorido sonoro, estados de espírito e impressões sensoriais. (GROUT; PALISCA, 2007, p.684)

Já no cinema:

> (...) os filmes impressionistas se caracterizam por um sem-número de proezas técnico-estilísticas, que abrangem sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos. Acrescente-se a isso a importância dada à duração dos planos, ao enquadramento e ao ritmo de montagem. (MARTINS, 2006, p.91)

Mas o estilo de Gachot não parece se colocar como vanguarda ou homenagem direta ao cinema e a música impressionista. Trata-se apenas de uma relação com uma das linhas do impressionismo, com a valorização do afeto na construção narrativa mais propriamente musical, por ser subjetiva e fugaz ao invés de dramática ou informativa. Dado

que a representação nos filmes de Gachot privilegiam a música e a voz que canta e fala, justo a voz que é a marca da singularidade das biografadas.

Considerações finais

Quais seriam as melhores imagens para filmar o ato de se cantar? Como filmar a música? A arte do cinema implica uma complexidade de processos, técnicas, tecnologias, tramas, narrativas e registros em imagens e sons que permitem várias abordagens, leituras e percepções que também buscam o retrato de um músico e sua arte de cantar.

Diante da experiência do cinema e da metáfora do cineasta como pintor, a escolha de estilo e direção de Georges Gachot se revela em pinceladas fragmentadas e justapostas de vida, obra e canções, na observação das paisagens ao ar livre. Para Gachot, a música desfoca a imagem e coloca o ouvido no centro, mais importante do que a construção de um olhar claro ou de uma narrativa biográfica convencional e informativa. Com isso, é a voz que costura os recortes biográficos intimistas e afetivos de Nana Caymmi e Maria Bethânia, personagens de vozes de "veludo e trovões", nestes dois documentários em que a lembrança e a memória são retratadas em imagens difusas que evidenciam a escuta do filme. Uma escuta que do mesmo modo da voz, ultrapassa a palavra.

Referências

AMADO, J.; FERREIRA, M.M. (org.) *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

CHION, Michel. *L'audio-vision*: son et image au cinéma. Paris: Armand Colin, 1990.

_____. *La voix au cinema*. Paris: L'etoile Eds de Cahiers du Cinema, 1984.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LCT, 2013.

GROUT, D.J. ; PALISCA, C.V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LOBSTEIN, Dominique. *Impressionismo.* Porto Alegre: L&PM, 2010.

MARTINS, Fernanda A.C. "Impressionismo francês". MASCARELLO, F. (org.*) História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p. 89-107.

MORAES, Eliane Robert. "Nana Caymmi". In: NESTROVSKI, A. (org.) *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 209-210.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Maud, 2004.

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário*. Campinas: Papirus, 2009.

SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

_____. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

As imagens de Brasília no filme *ExIsto*: a arte na geometria e no foco de Cao Guimarães [1]

Images of Brasilia in the film *Exit*: the art in the focus and geometry of Cao Guimarães

Maria Cristina Mendes[2] (Mestre – Universidade Tuiuti do Paraná)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: cinema como arte, e vice-versa.

[2] Doutoranda e Mestre em Comunicação e Linguagens, UTP/PR; especialista em História da Arte do século XX, EMBAP/ PR; bacharel em pintura, EMBAP/PR; professora dos cursos de Arte e de Fotografia, UTP/PR.

Resumo:

A desconstrução da razão é o mote do filme *ExIsto* (Cao Guimarães), uma adaptação do romance *Catatau* de Paulo Leminski (1975). Os planos da arquitetura compõem a cena e se relacionam aos de Descartes no uso do foco. A imagem-afecção (Deleuze) evidencia a desconstrução das certezas; a imagem metafórica (Brakhage) os desvios da razão e a relação entre a construção linear ou pictórica (Wölfflin) a potência da imagem. Destinado a públicos afeitos às artes visuais, *ExIsto* explora a potência da imagem para a criação de sentidos.

Palavras-chave:

ExIsto, cinema contemporâneo brasileiro, imagens poéticas.

Abstract:

The deconstruction of reason is the motto of analysis of the film *ExIt* (Cao Guimarães). The plans of the architecture compose the scene and relate to Descartes in the use of focus. The affection-image (Deleuze) shows the deconstruction of certainties; the metaphorical image (Brakhage) the deviations of reason; linear / painterly relationship (Wölfflin) explicits the power of the image. Intended to audiences accustomed to the visual arts, *ExIt* explores the power of image int the creation of senses.

Keywords:

ExIt, contemporary Brazilian cinema, poetic images.

Dirigido por Cao Guimarães, *ExIsto* foi lançado em 2010, vinte e um anos depois do falecimento de Paulo Leminski, autor do romance *Catatau* (1975) no qual o filme é inspirado. Com a duração de 86 minutos, a desconstrução da lógica cartesiana é explicitada através das experiências de Descartes em terras brasileiras. A cena em Brasília começa aos 58 minutos do filme e tem a duração de pouco mais que cinco minutos; nela a ausência de foco desempenha importante papel. Nos vinte e sete planos que compõem a cena, em apenas quatro deles vemos a imagem do filósofo. Os outros vinte e três enquadram detalhes da arquitetura da capital brasileira; em sete a imagem é desfocada e exerce um papel fundamental para o desenvolvimento da narrativa.

Busca-se concatenar a qualidade estética das imagens à sua conceitualização poética, na tentativa de explicitar algumas características de um cinema que não circula para o grande público, mas que encontra seu lugar no espaço restrito de festivais de cinema e mostras de arte.

O caráter metafísico das imagens é potencializado pela música eletrônica do grupo O Grivo e complexifica o sentido da cena, toma o lugar rarefeito da palavra e carrega o ambiente de emoção. O rosto de Descartes surge banhado por uma intensa luz e a ausência do foco potencializa a expressão de angústia do ator. Ele se afasta em direção ao branco que invade a tela, para retornar numa espécie de mancha em preto e branco que gradativamente toma forma. O tempo dedicado às imagens que não são facilmente compreendidas altera as camadas de realidade e os níveis pensamentais.

Rosto e afecção

O rosto em primeiro plano, ou o grande plano do rosto, pertence a um determinado tipo de imagem que é a imagem-afecção (DELEUZE, 2011). Sua superfície receptora imóvel é uma unidade refletora e refletida que entra em uma série intensiva através de micro-movimentos. À superfície refletora somam-se micro-movimentos intensivos que se potencializam na imagem do rosto. O rosto, unidade qualitativa sobre a qual se aplica uma série intensiva, transita

entre o desejo e a admiração. O trânsito entre sentimento e pensamento adéqua à conceitualização de Heinrich Wölfflin (1996) acerca das técnicas de representação. Para o historiador da arte, o modo linear, com linha contínua e contorno coeso, se relaciona à unidade qualitativa de uma superfície refletora que pensa, ou seja, à superfície de rostização; o modo pictórico, com oscilação de emoções e contornos não definidos, remete à série intensiva dos desejos ou traços de rostidade.

Distintamente do retrato, com sua potência de intensidade emocional, os espaços da cidade são percebidos como uma cenografia passível de outro tipo de intervenção poética. A possibilidade de criação de metáforas visuais no cinema foi objeto de reflexão de Stan Brakhage. Ao enfatizar a importância de se lançar um olhar destituído de preconceitos sobre as coisas, ele lembra que podem ser atribuídos novos significados aos componentes da imagem, abrindo campo para diferenciadas investigações sobre os processos da visualidade.

> Suponha a Visão do santo e a do artista como uma capacidade ampliada de ver... vidência. Deixe a assim chamada alucinação penetrar no reino da percepção, não importa que a humanidade encontre sempre uma terminologia depreciativa para tudo aquilo que não parece ser imediatamente útil (BRAKHAGE, in: XAVIER, p. 342).

Ao tratar a visão como um dom que pode ser vinculado à magia, o medo da morte pode ser vencido, pois o enfrentamento que passa pela organização das imagens em metáforas auxilia o espírito no desvendamento das ilusões. O jogo de sombras através do qual o cineasta projeta sua obra, em consonância com as possibilidades técnicas da câmera, pode ser permeado de mistério, de conteúdos que entrem em sintonia com as camadas mais profundas da percepção.

A Brasília atribui-se um tempo que se dilata e um espaço que parece não ter saída. Ao mesmo tempo em que se anuncia a falência do projeto modernista, evidencia-se o valor do movimento concreto em sua capacidade de se ater aos elementos essenciais da construção poética. Tanto a utilização da perspectiva euclidiana quanto a aposta na

planaridade como métodos realistas de representação das formas são concepções ancoradas na ilusão e não visam abranger a completude dos sentidos.

Metáforas da geometria

Depois dos *closes* de Descartes, a primeira imagem que se vê é a dois blocos brancos e um céu azul com nuvens. Um é grande e ocupa a maior parte do enquadramento, outro é pequeno e pode ser visto à direita da tela. Percebe-se que a vasta massa branca que domina a cena também é um cubo, apenas em função da presença da diagonal que delimita a superfície mais escura do prédio ao fundo. Nenhuma das imagens pode ser facilmente reconhecida, sabe-se que é Brasília pela fala do narrador. Neste plano, como em quase todos os demais, são as suaves tonalidades de cinza que dominam a cena. Só se percebe que se trata de uma imagem em movimento quando a atenção é dirigida para as nuvens. A longa duração dos planos é potencializada pela pouca movimentação no enquadramento. Para Denise Guimarães, ao analisar o hibridismo do cinema contemporâneo.

> Uma projeção prolongada de uma imagem pode ainda apresentar-se como *stress*, que pode tornar ainda mais lento o ritmo da sequência ou ainda servir como efeito para que a atenção se desvie da imagem, que se torna apenas pano de fundo, para efeitos sonoros ou musicais ou para comentários falados (GUIMARÃES, 2005, p.13).

Os dois planos seguintes representam uma exceção à regra de construção da cena em Brasília, pois até agora o esforço se restringe em tentar explicar a presença da geometria em seu caráter de elemento organizador da composição. Relevantes para a compreensão conceitual do bloco, introduzem a dúvida sobre a construção da imagem, sobre aquilo que se vê (Figuras 1 e 2). Dois retângulos brancos, um grande e outro pequeno recortam o céu, a profundidade do maior é imaginada em função da diagonal do menor. Depois de alguns segundos nos quais se observa o lento movimento das nuvens, o corte seco mostra muito rapidamente o negativo da mesma imagem. Esta espécie de avesso do olhar interrompe a fruição diegética e trata a opacidade como operação conceitual a

potencializar os possíveis significados da cena. Nesta espécie de desconstrução da visão, a imagem em negativo enfatiza a existência de outro lado, uma espécie de avesso da imagem.

Figuras 1 e 2: *ExIsto*, Cao Guimarães

O fazer ver se aproxima do não ver, do querer rever para poder compreender. Estamos no território das imagens que não se entregam, que se insinuam apenas para assumir como seu oposto aquilo que acabaram de afirmar. Esta breve, porém contundente negação, posta tal qual germe a semear a dúvida e propor a indagação, evidencia a amplitude de potência das imagens.

A intenção da análise é abrir caminho para um pensamento sobre a existência de um coeficiente artístico que diferencie qualitativamente as diversas imagens produzidas no mundo atual, indagando se ainda é viável o conceito de arte diante de sua evidente banalização ou morte.

Ao abordar a crise da arte europeia na segunda década do século XX, o crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan levanta as seguintes questões:

> Pode-se chamar tal técnica da imagem de arte? Não é apenas uma questão de nomenclatura: se o relato por meio de imagens é chamado de cinema, e não de pintura ou gravura, a diferença será apenas quantitativa, visto que ninguém haverá de negar que a potência imago-poiética do cinema está para a da pintura assim como a velocidade do automóvel está para a do cavalo. Desceriam os artistas de seu nível de intelectuais para se converterem em técnicos das imagens? (ARGAN, 1996, p. 509).

A imaginação, ou a qualidade dos pensamentos do artista para captar aquilo que é essencial, cria uma obra capaz de atrair outras idéias para a sua própria esfera (ARGAN, 1995, pp.152-153). Ao revelar-se na geometria e no espaço, o caráter preciso da câmera de Cao Guimarães se dilui em brumas, redefinindo parâmetros discursivos. Através de imagens que remetem ao Movimento Concreto paulista e Neoconcreto carioca, o cineasta redimensiona o pensamento visual que norteia a produção cultural brasileira a partir da segunda metade do século XX.

Desertos do olhar

A grade cubista reafirma, ao longo do século passado, a planaridade da pintura em detrimento da ilusão de profundidade. Nos anos 1980 retoma-se a questão da profundidade, com significativa alteração em suas implicações ideológicas: a ambigüidade entre superfície e profundidade é valorizada na tentativa de ampliar a potência de sua função complementar. A imagem desfocada, para o senso comum, caracteriza uma falha na percepção ou representação do objeto, todavia, seu uso no campo da arte é merecedor de destaque. Qual a função da aparente dissolução dos contornos de Brasília em *ExIsto*?

A problematização conceitual gerada em função do abandono do foco da imagem foi pontuada quando abordei o *close* de Descartes. Naquele momento do filme, a imagem desfocada sugere o mal estar da personagem. A ausência do foco na arquitetura de Brasília, por outro lado, a que tipo de investigação pode conduzir? O foco evidencia as linhas que delimitam os corpos e garantem a integridade do ser; perder o foco é duvidar da materialidade do mundo numa permeabilidade que silencia a razão.

Figura 3: *ExIsto*, Cao Guimarães

Brasília foi construída em um local preconizado por Dom Bosco que "sem jamais ter vindo ao Brasil, sonhou em 1883 com um anjo que lhe indicou o surgimento de uma nova civilização [...] exatamente onde foi instalada a nova capital do Brasil". (GATTI, 2011, p. 178). O plano piloto da cidade parte da forma de uma cruz e ficou conhecido pelo formato de avião; o crescimento populacional transformou este desenho, impossibilitando definir seus limites com precisão. A relação entre a diluição da vista aérea que definia Brasília e a ausência de foco no filme se estabelece de modo antagônico: na primeira a presença do povo é responsável pela mudança e na segunda é este povo o que falta. Que sentido se constrói por esta ausência?

Para Gilles Deleuze, uma das questões cinematográficas que se destaca na produção dos países do Terceiro Mundo é a ausência de um pensamento coletivo popular. Ao enfatizar que o mundo precisa de uma ética ou de uma fé, o criador do conceito de imagem-tempo lembra que o vínculo dos humanos com o mundo só pode ser retomado através do restabelecimento da crença, pois "a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo" (DELEUZE, 2005, p.207).

Entre a certeza da geometria e a dúvida do desfocado: é nesta mutação imagética que o mundo se afirma e se faz crível. A perda de contornos, a indefinição de limites, a imprecisão da forma são territórios da desordem e das incertezas, opostos ao caráter racional da geometria.

Esta permuta entre a fixidez e o esmaecer da imagem se coaduna à imagem ilusionista que, embasada na tradição religiosa estabelece relações entre o ato de ver e o de acreditar. De certa forma, fazer ver possibilita fazer acreditar.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão, in: XAVIER, Ismail: *A experiência do cinema*. São Paulo, Graal, 2008, pp.339-352.

DELEUZE, Gilles. *Cine I*. Bergson y las imágenes: Buenos Aires:Cactus, 2009.

_____. A Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2011.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GATTI, José. *Estética da desintegração: Matthias Müller filma Brasília*, in: Devires – cinema e humanidades. UFMG. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - vol. 7, n.1, 2010, pp. 166-183.

GUIMARÃES, Cao. *ExIsto*. DVD, 86 min., digital, estéreo, Brasil, 2010.

GUIMARÃES, Denise A. D. *O hibridismo no cinema contemporâneo*. In: Comunicação e Imagem. Rio de Janeiro: Contracampo - Universidade Federal fluminense, 2005, pp. 7-24.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Found footage - movimento cinematográfico contemporâneo[1]

Found footage - contemporary film movement

Maria Ganem Müller[2] (Mestre - Université de Montréal)

[1] Mesa : CINEMA COMO ARTE, E VICE-VERSA.

[2] Mestre em Estudos Cinematográficos pela Université de Montréal. Jornalista formada pela PUC-Rio. Foi repórter do Jornal do Brasil, redatora e roteirista de séries de TV. Atualmente mora em Lisboa.

Resumo:

Este trabalho analisa o found footage enquanto prática de reciclagem cultural e como importante movimento cinematográfico contemporâneo. A partir da identificação de três principais etapas na composição de um filme do gênero, abordamos: os tipos de imagem de arquivo, os mecanismos de transformação das mesmas, e as formas de contaminação da imagem de arquivo no produto final. Traçamos ainda um panorama do found footage na era digital, também conhecido como remix digital ou mashup.

Palavras-chave:

Found footage, reciclagem cultural, cinema experimental, mashup, remix digital.

Abstract:

This research deals with the found footage, analyzed as a practice of cultural recycling and as a major cinematographic movement of our time. The study first draws a parallel between the manufacturing of found images and the process of industrial recycling. Finally, the study proposes an investigation of found footage in relation to the digital technology era, taking into account the multiplication of its format on the Internet through the practice of digital remix or mashup.

Keywords:

Found footage, cultural recycling, experimental film, mashup, digital remix.

O presente trabalho analisa o movimento found footage, caracterizado pelos filmes feitos a partir de imagens de arquivo. Este formato do cinema experimental surgiu na década de 60 e ganhou força nos últimos 20 anos, impulsionado pela tecnologia digital. Em geral, o filme do gênero imprime um olhar crítico sobre imagens do passado. A partir de trechos de filmes antigos, a obra questiona o presente, a sociedade, a economia, o cinema, a indústria, a política e a cultura de nosso tempo. Podemos defini-lo dessa forma:

> "O found footage consiste na reutilização de imagens de arquivo nos convidando a rever e a ressignificar essas imagens a partir dos novos discursos em que elas são inseridas e do tratamento particular que elas recebem (*slow motion*, reenquadramento). Esses filmes são dotados de uma inteligência critica, fundados num prazer estético ou lúdico. Ao deturpar o sentido original das imagens e expor sua função primaria, esses filmes nos convidam observá-las "pelo o que elas são": artefatos culturais, rastros da historia, fragmentos de película. Em outras palavras, a prática do found footage pode ser analisada como uma modalidade do "arrêt sur image", mesmo que esta esteja em movimento. Trata-se da (re) potencialização de imagens muitas vezes esquecidas, quase sempre invisíveis" (HABIB, 2006)

Reciclagem Cultural

Como vimos, a reutilização de imagens pré-fabricadas é a essência do movimento, que está inserido na prática da reciclagem audiovisual. Desde os anos 90, alguns teóricos como Silvestra Mariniello, Éric Méchoulan, Walter Moser, Joahnne Villeneuve estudam o reemprego de matéria-prima em obras de artes. As teorias da chamada Reciclagem Cultural nos ajudam a entender subjetividades e mecanismos implicados nesses filmes.

Por exemplo, a escassez de recursos naturais de um lado e a abundância de dejetos industriais de outro provoca o que Éric Méchoulan convencionou chamar de Cultura da Memória (MÉCHOULAN, 2008). Para o autor, o medo do descarte, ou do esquecimento, explica o impulso dessa geração em registrar tudo a toda hora, bem como a

valorização de certas estéticas do passado (imagens saturadas, rasuradas, granuladas, de arquivo etc.). Méchoulan associa a internet a uma gigantesca memória coletiva virtual (MÉCHOULAN,2008) . A ascensão do found footage nas últimas décadas seria uma resposta ou um produto desse modelo cultural contemporâneo.

Nos interessa entender quais mecanismos estão presentes na composição de um filme do gênero. Com base na literatura da reciclagem, é possível realizar uma comparação hipotética entre a 'fabricação' de um found footage e um processo industrial de reciclagem (DIONNE, 1996). Neste exercício consideramos três principais etapas do processo industrial. São elas: (1) a escolha da matéria-prima, (2) o processo de transformação da matéria, e (3) a resistência da matéria no produto final.

Em relação à primeira etapa, podemos pensar na natureza das imagens reutilizadas. A imagem de arquivo a que estamos nos referindo é aquela definida por François Niney como sendo "uma imagem capturada num tempo passado, que seja há um dia ou há 100 anos" (NINEY,2000). Podemos, a partir desse entendimento, realizar uma espécie de tipologia do movimento que apresenta filmes feitos a partir de imagens publicitárias, institucionais, educativas, de filmes B, pornográficas,dos primeiros tempos do cinema, hollywoodianas, jornalísticas, documentais, de filmes de família, ditas órfãs, digitais, animações, fotografias, ou imagens em decomposição.

A segunda etapa na elaboração de uma obra de found footage é a essência do processo de reciclagem: a transformação da matéria propriamente dita. Recorremos à teoria dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari expostas no livro *Kafka, por uma literatura menor* (1975), em que os autores analisam as metamorfoses dos personagens desse escritor. Eles apontam para dois momentos no processo de transformação: a desterritorialização e a re-territorialização do objeto. Podemos equiparar o objeto com a imagem de arquivo, e a desterritorialização da mesma com a ruptura de seu discurso original.

De acordo com os autores, as metamorfoses descritas por Kafka são profundas: para além de se tornar um inseto, o personagem deixa de ser humano. Nos filmes, encontramos muitas vezes imagens de arquivo usadas num

discurso oposto ao seu discurso de origem. Assim, imagens publicitárias servem à ironia e à critica ao sistema, imagens documentais tornam-se subjetivas, e filmes de família ganham um valor documental-histórico.

A reterritorializaçao do objeto, segunda etapa do processo de metamorfose, estaria ligada às formas de reinserção da imagem de arquivo nesse novo discurso. Muitas vezes a imagem de arquivo é trabalhada e aparece em *slow motion*, ou é submetida a repetições, reenquadramentos, inversões, acelerações do movimento, filtros, uma nova mixagem de som etc.

A terceira e a última parte do processo de reciclagem seria a resistência da matéria imagem-de-arquivo no produto final. Há resistência quando há contaminação da matéria, ou seja quando características originais da imagem são invocadas e contribuem para fortalecer o novo discurso em que está inserida. Como exemplo podemos citar o filme *A Movie* (1958), de Bruce Conner em que o cineasta faz uso da imagem de Marilyn Monroe para falar do corpo da mulher como produto de consumação, da violência sexual e da guerra. A resistência da matéria imagem-da-sex-symbol-Marilyn-Monroe é vital à construção dramática. De uma mulher que se expõe, a atriz torna-se objeto de voyeurismo: Marylin Monroe aparece no filme de Conner como mulher frágil, vítima do malicioso olhar masculino.

Cineastas

Entre os cineastas pioneiros do movimento está o americano Ken Jacobs. Seu filme *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969) foi feito a partir de um curta-metragem de 10 minutos homônimo rodado nos Estados Unidos nos primeiros anos do século 20. A versão de Ken Jacobs se estende por 70 minutos, graças ao movimento em *slow motion* que deu aos planos, bem como às repetições de cenas, e à inversão das seqüências originais.

O já citado Bruce Conner é de fundamental importância para o found footage. Artista plástico nascido em São Francisco, Conner era adepto de colagens carregadas de erotismo e de um forte impacto sociopolítico, denunciando a violência contra as mulheres, a superficialidade da sociedade de consumo, as tragédias da guerra ou a pena de morte.

Igualmente influente na década de 60, o canadense Arthur Lipsett ficou conhecido por seus filmes em ritmo frenético, numa linguagem extremamente fragmentada e inovadora para sua época. Entre suas obras mais famosas estão *Very Nice, Very Nice* (1961) e *Free Fall* (1964).

Nas décadas de 80 e 90 surgiram importantes nomes do movimento, muitos ainda em atividade, tais como Matthias Müller, Christoph Girardet, Péter Forgács, Harun Farocki, Dietmar Brehm, Martin Arnold, Bill Morrison, e Christian Marclay. Graças à tecnologia digital, no final da década de 90 / início dos anos 2000, o formato do found footage se multiplicou na rede, e segue até hoje sendo um dos preferidos entre cineastas amadores.

Era digital

As mudanças radicais impostas pela tecnologia digital trouxeram muitos questionamentos sobre a natureza do cinema e seus limites enquanto dispositivo. O ensaio do italiano Paolo Cherchi Usai ,*The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*, de 2001, é talvez o mais emblemático entre as teorias derrotistas sobre a entrada da sétima arte na era digital. Mais ponderado, David Rodowick lança em 2007 *The Virtual Life of Film,* livro que não nega a cisão profunda entre o que foi e o que é o cinema hoje, mas que, principalmente, reconhece a força da 'nova imagem cinematográfica': a imagem digital.

Em sua obra, Rodowick realiza uma detalhada comparação entre as imagens analógica e digital, apontando as suas principais diferenças. Enquanto a imagem analógica é perecível e projetada a 24 quadros por segundo, a imagem digital é permanente e projetada em velocidade constante. As oposições tocam em questões essenciais ao cinema, e não à toa repercutem em obras de toda uma geração de artistas do found footage. Bill Morrison, Peter Delpeut, Peter Forgács, Gustav Deutsch reutilizam filmes industriais, publicitários dos anos 40 e 50, e filmes amadores, para compor obras que têm a decomposição da película e a velocidade de projeção como principais motivos de investigação (HABIB, 2007). Jürgen Reble e Karl Lemieux, dois jovens artistas conhecidos como

'alquimistas da película', provocam quimicamente a degradação de antigos filmes em nitrato em performances que nos lembram da impermanência da matéria fílmica (HABIB, 2008).

Remix digital e *mashup*

Para além das transformações na imagem cinematográfica, a era digital inaugura um novo contexto para criação e distribuição de filmes. Howard Besser, na conferência *The Internet as De-Facto Archive* (2010), mostra a que ponto a rede se tornou um importante instrumento de arquivamento, multiplicação e distribuição de imagens e, por conseqüência, do found footage contemporâneo.

A combinação de softwares de edição + um arsenal de imagens de arquivo online + a facilidade de distribuição dos filmes em rede resulta no aumento exponencial de filmes amadores feitos com imagens de arquivo, observado nos últimos vinte anos. Soma-se a esses facilitadores o fato dos filmes do gênero serem sensivelmente mais baratos de se produzir do que as demais modalidades cinematográficas.

A tese não publicada de Elijah Horwatt - *The Work of Art in the age of [ctrl]-C: Digital Remixing and Contemporary* Found Footage *Film Practice on the Internet* (2009) aponta para dois tipos de filmes feitos de arquivo na rede: o remix digital e o *mashup*.

Remix digital é o filme de montagem digital composto de apenas uma fonte audiovisual. O primeiro remix digital, de acordo com Horwatt, foi um grande sucesso na rede: *Shining* (2005), de Robert Ryang. O autor remonta o trailer do filme clássico de Stanley Kubrick, *The Shining* (1980) sugerindo tratar-se de uma comédia romântica. Ryang utiliza apenas seqüências originais do filme para fazer a sua versão, que conta com uma falsa narração em tom típico de filme de Hollywood. Um outro grande sucesso é *Citizen Kane : Tha Remix* (2006). Aqui o filme original de Orson Welles, de 1941, vira um thriller de gangster graças a uma nova narração, uma música contemporânea e aos intertítulos. O cineasta francês Vincent Ansieau criou ainda o falso trailer para o filme *Amélie Poulain* em 2008. Ele transforma a doce Amelie em uma serial killer, graças à remontagem das cenas originais do filme.

O *mashup* é o filme de montagem digital composto de duas ou mais fontes audiovisuais. O jovem ativista americano Jonathan McIntosh usa o mecanismo do *mashup* para criar obras que denunciam violações aos direitos humanos. Em S*hare Life : Iraq Tour* (2003), o artista insere duras imagens de atrocidades da guerra numa publicidade da Kodak em que duas meninas fazem um tour turístico. A potência e o senso crítico do filme provêm justamente do contraste criado entre as fotos verídicas do Iraque e as imagens falsas da publicidade para TV. *The Real Power of Human Energy* (2008), também de McIntosh, é uma denuncia das ligações entre a guerra e os interesses das grandes empresas de petróleo implantadas no Oriente Médio. O artista resgatou a narração original de uma propaganda da Chevron e inseriu imagens da BBC que retratam a guerra. Enquanto o narrador fala em progresso tecnológico, o espectador é confrontado com imagens de corpos estendidos no chão.

Jean-Gabriel Périot, um jovem ativista francês, se lançou brilhantemente na produção de *mashups. Under Twilight* (2006) e *200 000 Fantômes (Nijuman no borei)* (2007) reutilizam imagens reais para discutir momentos históricos traumáticos, como as grandes guerras mundiais e a bomba de Hiroshima. *Under Twilight* (2006) é um curta experimental de cinco minutos que mostra ao mesmo tempo a beleza e a destruição das explosões dos mísseis de guerra. *200 000 Fantômes (Nijuman no borei)* sobrepõe através de uma narração muito poética fotografias de lugares históricos da cidade de Hiroshima antes e depois da explosão atômica que atingiu a cidade.

Estes são apenas alguns exemplos de como o formato de filmes feitos de arquivo vem sendo empregado na rede. Chama a atenção o fato de a cada dia surgirem muitos novos filmes, cuja autoria nem sempre é requisitada. A multiplicação desse formato do cinema experimental na Internet nos permite afirmar que o found footage é hoje um grande expoente da nossa cultura digital.

Referências Bibliográficas:

DELEUZE, Gilles (1985). 'Cinéma 2. L'Image-temps'. Les Éditions de Minuit, Paris.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari (1975). Kafka. Pour une littérature mineure. Les Éditions de Minuit, Paris.

DIONNE, Claude, Silvestra Mariniello et Walter Moser (1996). 'Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle'. Les Éditions Balzac, Montreal.

MÉCHOULAN, Éric (2008). 'La culture de la mémoire (ou comment se débarrasser du passé?)'. Les Presses de l'Université de Montréal, Montreal.

RODOWICK, David (2007). The Virtual Life of Film. Harvard University Press, Cambridge.

VILLENEUVE, Johanne, Brian Neville et Claude Dionne (1998). 'La mémoire des déchets. Essais sur la culture et la valeur du passé'. Éditions Nota Bene, Québec.

DUBOIS, Philippe. « Cinéma et art contemporain. Qu'est-ce que le cinéma? » In Seminário conjunto Sorbonne Nouvelle e Université de Montreal. Montreal. Janeiro a março 2009.

MARIE, Michel e André Habib. In Colóquio internacional 'L'Avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques'. Cinemateca do Quebec, Montreal. Fevereiro 2010.

Planos, paisagens e territórios sonoros "Da Janela do Meu Quarto"[1]

Sound-shots, soundscapes and sound-territories "From the Window of my Room"

Marina Mapurunga de Miranda Ferreira[2] (mestranda – UFF)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário de Estudos do Som.

[2] Mestranda em Comunicação/Cinema e Audiovisual (UFF), especialista em Audiovisual em Meios Eletrônicos (UFC) e professora de Som do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB.

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo analisar o som, realizado pelo duo O Grivo, do curta-metragem, "Da janela do meu quarto" (2004), de Cao Guimarães. Para a análise, temos como base conceitos trabalhados fora dos estudos de cinema, como Paisagem Sonora (SCHAFER, 2001) e Território Sonoro (OBICI, 2008). Também utilizamos em nosso discurso conceitos como o Tricírculo dos Sons (CHION, 1994) e a ideia de "imagem sonora".

Palavras-chave:

Da janela do meu quarto, Cao Guimarães, O Grivo, Som, Audiovisual.

Abstract:

This paper aims to analyze the sound, created by the duo Grivo, of the short film "From my window of my room" (2004) by Cao Guimarães. We used concepts outside of film studies as *Soundscape* (SCHAFER, 2001) and *Território Sonoro* (Obici, 2008). We also use in our speech the concepts like *Tricircle des sons* (CHION, 1994) and the idea of "sound image".

Keywords:

From the window of my room, Cao Guimarães, O Grivo, Sound, Audiovisual.

Cao Guimarães já exibia seus trabalhos nas artes plásticas e na fotografia no fim dos anos 1980. A partir de 1998, Cao, já em parceria com o duo O Grivo, estréia com sua primeira obra audiovisual, o curta-metragem "Otto – eu sou um outro". O Grivo é um duo de arte sonora, composto por Marcos Moreira Marcos (Canarinho) e Nelson Soares. Ambos, realizam pesquisas na Nova Música para a criação de suas obras sonoras.

O som do duo O Grivo tem como característica o minimalismo. Destaco que esse minimalismo não está relacionado às características da música minimalista, mas aos sons mínimos produzidos pel'O Grivo. Chamo sons mínimos por serem de baixa intensidade e produzidos pelo uso de simples objetos, de materiais reaproveitados (ex: copo descartável, rolhas de cortiça, agulhas) e de matérias orgânicas (ex: folhas secas). Outra característica d'O Grivo é a criação de máquinas sonoras que são amplificadas por meio de microfones e captadores conectados a diversos tipos de alto- falantes. O trabalho do duo seria uma espécie de minimalismo-amplificado. Além desses materiais para a produção de sons, O Grivo se utiliza também da execução diferenciada de instrumentos musicais tradicionais, o que chamamos na música de técnica estendida (ex.: tocar um violão com um arco de violoncelo), e da construção de instrumentos-híbridos.

Nas imagens visuais captadas por Cao Guimarães se destacam linhas, curvas, formas geométricas, cores e texturas, seus planos visuais são trabalhados plasticamente. Assim, como Cao trabalha a plasticidade das imagens visuais, O Grivo trabalha a plasticidade dos sons, característica da arte sonora, como já definia Bernd Schulz (apud LICHT, 2009, p. 3) que arte sonora seria uma forma de arte em que o som se torna material dentro do contexto de um conceito expandido de escultura. Cao desloca seus filmes do cinema para vídeo-instalações em galerias e vice-versa e O Grivo também desloca sua música de salas de concerto ou mesmo do cinema para as galerias e vice-versa. Há esse constante deslocamento do lugar da obra de ambos realizadores.

É importante destacar na obra de Cao Guimarães a utilização de uma equipe reduzida, contando apenas com o próprio diretor na fotografia e montagem, com O Grivo no som e, às vezes, com Beto Magalhães na produção, sendo que nos curtas-metragens, quase não há a presença do produtor. O duo acompanha todo o processo de realização do filme: da elaboração do processo de filmagem até a finalização. Para Cao Guimarães é fundamental estar com O Grivo durante todo o processo criativo e compartilhar de uma identidade estética muito próxima da deles, pois assim ele deixa mais espaço para o som acontecer de forma a potencializar a narrativa do filme. Ou seja, imagem sonora e imagem visual têm a mesma importância no conteúdo audiovisual final.

Fundamentação Teórica

Assim como temos em imagem visual: primeiro plano, plano médio e plano geral; utilizaremos estes termos para a imagem sonora. Os planos sonoros são delimitados por sua intensidade sonora, quanto mais intensos mais estarão em primeiro plano, quanto menos audíveis mais estarão em plano geral. Utilizarei aqui o termo "imagem" a partir da obra "*La imaginación simbólica*" (1968) em que Gilbert Durand expõe claramente que a consciência tem duas maneiras de representar o mundo, uma direta e outra indireta. Na direta, "a coisa mesma parece se apresentar ante o espírito, como a percepção ou a simples sensação" (DURAND, 1968, p. 9, tradução nossa). Na indireta, "a coisa não pode apresentar-se em <<carne e osso>> à sensibilidade, como, por exemplo, ao recordar nossa infância, ao imaginar as paisagens do planeta Marte, ao compreender como giram os elétrons ao redor do núcleo atômico ou ao representar uma vida após a morte." (*idem*, p. 9-10, tradução nossa). Wunenburger (2008, p. 27-28), em sua *Antropologia del Imaginario*, também nos é útil quando comenta que os imaginários incluem dimensões linguísticas e expressões visuais. Estas dimensões linguísticas e expressões visuais compõem uma espécie de textura icônico-verbal. Podemos pensar esta dimensão linguística como uma dimensão sonora. Esta não se dá instantaneamente

como a expressão visual, ela está submetida ao tempo assegurando uma possível renovação de suas imagens. A partir do pensamento dos autores citados acima, usaremos os termos "imagem visual" e "imagem sonora" neste artigo.

Os conceitos de Paisagem Sonora – *Soundscape* – de Murray Schafer e Território Sonoro utilizado por Giuliano Obici não são aplicados pelos autores para obras audiovisuais, porém eles nos ajudam a pensar e analisar o ambiente acústico dos filmes. Para Schafer (1997, p. 23), a paisagem sonora "é qualquer campo de estudo acústico. Podemos nos referir a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*.". Logo, por que não utilizarmos esse termo para pensarmos a construção sonora de uma obra audiovisual? Utilizarei os três aspectos de Paisagem Sonora idealizados por Schafer: som fundamental, sinal sonoro e marca sonora. O *som fundamental* é aquele que ouvimos continuamente formando um fundo em que outros sons são percebidos. O *sinal sonoro* está em contraste com o *som fundamental*, é o som destacado que ouvimos conscientemente. Enquanto a *marca sonora* se refere a um som específico de uma comunidade, pode ser um som fundamental ou um sinal sonoro.

Michel Chion divide o seu primeiro *Tricircle des Sons* em zona visualizada (sons *in*) e zona acusmática (sons *off* – extradiegético – e sons fora de campo). Em *L'Audiovision* (2012, p. 67) ao reformular o seu *Tricircle des Sons*, Chion inclui um Som-Território, o qual seria o som ambiente da diegese de uma cena de um filme. Para este som-território não é levantada a questão de localização e visualização da fonte sonora. Aqui não utilizaremos o termo Território Sonoro voltado ao Som-Território de Chion. Baseado na noção de territorialização, desterritorialização, reterritorialização e ritornelo de Deleuze e Guatarri em *Mil Platôs*, Giuliano Obici nos traz a noção de Território Sonoro. Diferente da noção ecológica e contemplativa de paisagem, a noção de território nos remete a movimento, o território se (re)cria a cada momento por códigos-sons. Giuliano Obici aplica a noção de território sonoro ao nosso ambiente acústico, não à construção sonora em obras de arte. Mas utilizaremos esse termo aplicando-o à construção sonora audiovisual. Na obra de Deleuze e Guatarri, territorializar "é delimitar um lugar seguro, como a casa que nos protege

do caos" (OBICI, 2008, p. 73), enquanto que desterritorializar é "sair de um espaço delimitado, romper barreiras da identidade, do domínio e da casa" (idem). Assim, um território sonoro não existe de antemão, ele vai se construindo. A produção dos territórios sonoros estão ligadas a dinâmica do ritornelo.

Análise sonora de *Da Janela do Meu Quarto* (2004) de Cao Guimarães

Da Janela do Meu Quarto é um curta-metragem de cinco minutos filmado em super-8 e, como o próprio título já diz, da janela do quarto em que o diretor se hospedara, quando este se deparou com duas crianças a brincar/brigar/se amar numa rua de areia molhada em meio à chuva. Nosso quadro visual é constituído por planos gerais e conjuntos, com movimentos de câmera na mão, que acompanham a "luta-dança" das duas crianças em *slow motion*. Temos uma textura granulada de super-8 e a prevalência de cores frias mais voltadas para a cor violeta. O som deste filme não é som direto, ele foi construído pel'O Grivo. No quadro sonoro, temos sons de chuva, vento, trovões e grilos. Todo o quadro sonoro se propõe no espaço diegético, como um som direto e som ambiente, ou seja, nos campos *in, fora de campo* e no som-território do Tricírculo dos sons de Chion.

Nossa análise foi feita por meio do *software livre* de análise de filmes *Lignes de Temps,* inspirado, como o seu próprio nome já remete, nas *timelines* (linhas do tempo) dos *softwares* de montagem não-linear. Este *software*, desenvolvido pelo Institut de Recherche et d'Innovation (IRI) do Centre Pompidou, propõe uma representação gráfica dos filmes em que o pesquisador possa marcar os pontos de corte dos planos e/ou das sequências, anotando as análises de plano a plano ou sequência por sequência pela *linha do tempo* (*lignes de temps*) do filme. Iniciamos a análise demarcando os planos visuais, depois passamos para os planos sonoros. Após a demarcação de planos, analisamos os planos a partir de nossa fundamentação teórica.

Encontramos o total de onze planos visuais. Dentro dos planos visuais há várias camadas de planos sonoros, assim, para nossa organização, delimitamos que para cada plano visual temos um quadro sonoro que pode ser

composto por primeiros planos (PP-S), planos médios (PM-S) e planos gerais sonoros (PG-S). As transições sonoras deste curta se dão por meio de *crossovers* sonoros, em que um plano sonoro adentra em outro, *fades* e por cortes secos sonoros.

Os sons que identificamos foram dois sons de vento, um mais grave, o qual chamamos de vento-base, e outro mais agudo que soa como um uivo de vento, o qual chamamos de vento-solo. O vento-base prevaleceu como som fundamental do filme. Também como som fundamental encontramos o som de grilos. Este em alguns momentos passava de PG-S para PM-S acompanhando ritmicamente o movimento de ataque da garota. O vento-solo prevaleceu como marca sonora da garota, sendo semelhante a um choro, acompanhando seu estado. Os sons dos trovões prevaleceram como sinais sonoros geralmente em PP-S ou PM-S. Estes sons anunciavam um "novo" *round* da luta e os principais golpes. Também encontramos variações no som da chuva. Havia chuva em PG, outra em PM e outra em PP. Em PG, a chuva se tornava som fundamental. Quando a chuva passava a ser pingos de chuva, encontramos ela em PP e PM. A chuva em PP, acompanhou em vários momentos o ritmo da garota. Nos planos visuais finais, a chuva mudou de *pitch* (afinação) três vezes, tendo seu momento mais agudo, médio e grave, dando uma dinâmica de tensão à luta.

No primeiro e segundo quadros sonoros, passamos pelo reconhecimento dos elementos sonoros, pela territorialização dos sons. A partir do terceiro até o décimo plano, temos uma constante desterritorialização. Do terceiro ao quinto quadro sonoro, temos uma variação de sinais sonoros e marcas sonoras. No terceiro plano, o ritmo da luta é marcado pelo vento solo como um choro que acompanha a garota. No quarto plano, o ritmo é marcado pelos pingos de chuva que acompanham os socos da garota. No quinto plano, a marcação, além dos pingos, passa a ser também dos trovões com os principais golpes. Do sexto ao oitavo quadro sonoro, a chuva marca todo o ritmo, porém a afinação da chuva em cada plano é alterada. No nono e décimo planos, temos um momento de suspensão, de respiração da luta. Para voltarmos ao décimo primeiro quadro sonoro aos mesmos elementos sonoros do primeiro quadro sonoro,

temos assim uma reterritorialização desses sons, são os mesmos sons, porém ouvidos com "novos ouvidos" que foram desterritorializados. Assim, temos um movimento de ritornelo sonoro em *Da Janela do meu Quarto*.

Conclusões

A construção sonora de *Da janela do meu quarto* não é rígida, se faz em Territórios Sonoros, em que temos sons que passam por diversos enquadramentos sonoros, de primeiro plano a plano geral, de som fundamental para sinal sonoro. Os planos da chuva são fluidos, se modificam constantemente entre PG's, PM's e PP's. Por mais que o som da chuva soe como base, ou seja, como som fundamental, esta passa também a ser marca sonora ao acompanhar a garota, saindo de um PG-S e indo para um PP-S. Poderemos limitar nossa análise se pretendermos enquadrar os planos sonoros em modelos fechados.

Os planos sonoros também aderem às ações e aos possíveis sentimentos dos personagens. As gotas de chuva ao mesmo tempo que são parte da chuva, são os "socos ao vento" da garota sonorizados. A água da chuva que escorre por algum lugar próximo ao diretor que filma de sua janela, pode ser o "sentimento de choro" da garota que está ao chão sendo chutada. O trovão marca os cortes sonoros e por vezes intensifica os "golpes" mais marcantes da luta. Podemos comparar o desenho sonoro que é dado a luta das crianças por meio dos elementos da natureza (vento, chuva, trovões e grilos) à *sarama*, música utilizada nos combates de boxe tailandês para acompanhar o ritmo da luta. Os tambores que criam uma base seriam a chuva e o vento; os címbalos, que marcam um ritmo em cima dos tambores, são as gotas da chuva em PP e os trovões, estes são sinais sonoros da luta; enquanto as flautas são os grilos, que estão quase sempre presentes com uma base mais aguda, sendo marca sonora. Assim, temos uma luta-dança constituída por sons que tradicionalmente não soariam como sons musicais. Temos um som ambiente construído que pode ser considerado um som ambiente musical. Confirmamos que a utilização de conceitos como Paisagem Sonora e Território Sonoro podem nos ser útil para a análise sonora fílmica.

Referências

CHION, Michel. *L'Audio-vision:* Son et image au cinéma. 2ª edição. Paris: Armand Colin, 2012.

DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Beunos Aires: Amorrortu editores, 1968.

LICHT, Alan. *Sound Art:* Origins, development and ambiguities. 26 March 2009. Disponível em <http://journals.cambridge.org/abstract_S1355771809000028>. 10/02/2013.

OBICI, Giuliano. *A Condição da Escuta.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo.* São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Del Sol, 2008.

A imagem sonora em *Gerry* de Gus van Sant[1]

The sound image in Gus van Sant's *Gerry*

Nelson Pinton Filho[2] (Doutorando Multimeios – UNICAMP)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Sessão 1 de Estudos do Som, Sala Zélia Costa, Unisul.

[2] Doutorando em Multimeios (UNICAMP), bacharel em Composição Musical e pianista. O presente artigo é parte do doutorado sobre a Trilogia da Morte de Gus van Sant. Contato: nelson@iar.unicamp.br.

Resumo:

Um olhar sobre os objetos que compõem a banda sonora do filme *Gerry* (Gus van Sant, 2002). O artigo concebe uma ferramenta técnica que auxilie na *visualização/leitura* do espectro de *frequências x dinâmica* sobre o tempo. Extrair dados que comprovem a escolha da paleta sonora e como sua resultante impacta na montagem audiovisual: na criação dos tempos internos, nas tensões, na composição de timbres e seu resultado cognitivo.

Palavras-chave:

Cinema,música, sound design, trilha sonora, som.

Abstract:

A closer look at the events that comprehend the soundtrack of Gus van Sant movie *Gerry*. This paper aims to conceive a technical tool that helps to *visualize/understand* the spectral field of *frequency x dynamics* over time. Through this tool we can collect data to confirm the esthetical choices concerning the sound canvas domains and how their results impact on film montage, e.g. the inherent and complex time, the inner sound tensions made of timbres and cognitive results in the audience.

Keywords:

Cinema, music, sound design, soundtrack, sound.

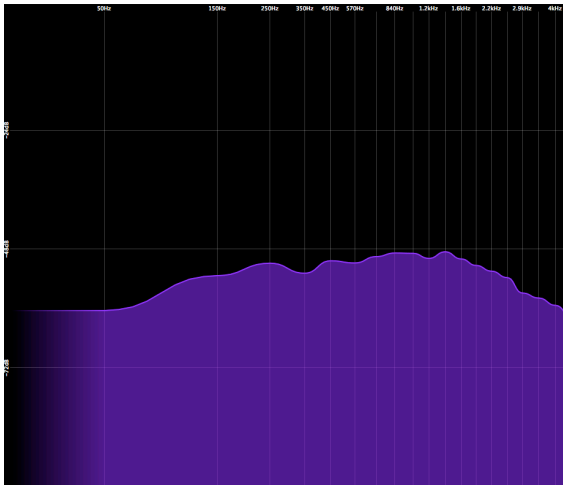
Introdução: sobre o campo sonoro de *Gerry*

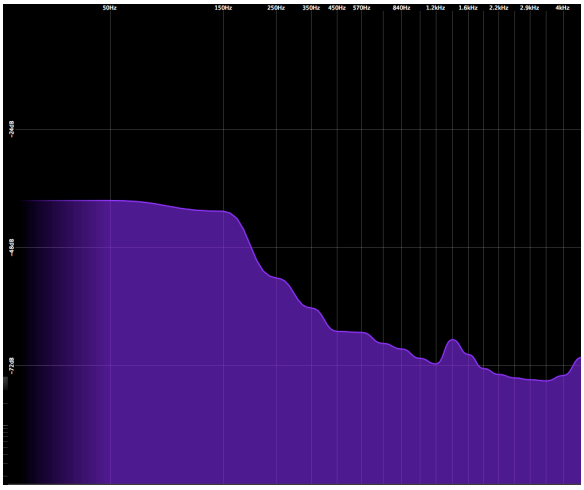
Gerry é o primeiro filme da intitulada *Trilogia da Morte* do diretor Gus van Sant. Este filme é singular. Apresenta um tratamento narrativo único, grandes planos contemplativos e sua imagem sonora destaca-se ao potencializar os elementos não vistos. *Gerry* é árido, evoca plenitude, imensidão e aguça os sentidos de contemplação do espectador. Sua narrativa é uma exaustiva busca por uma saída pautada no silêncio, onde seus dois personagens, homônimos, encontram-se perdidos num lugar desértico e percorrem incessantemente um vasto território aparentemente sem fim. O diálogo é escasso e não contribui para informar uma construção narrativa determinante. Esta ausência de diálogos propicia uma construção diferenciada para o som, auxiliando na formação de uma condição óptico-sonora pura. Sendo assim, a inserção de sons tende a reconstruir e cobrir estes grandes *espaços vazios*. *Gerry* é o único da trilogia que não apresenta as inserções de paisagens sonoras (os fonogramas autorais de Westerkamp e Francis Walker). Neste cenário, podemos refletir e indagar a respeito dos pontos que formam o discurso aural de *Gerry*. Como construir uma *imagem sonora* que evoque grandes espaços vazios? Como obter tensões sonoras sem danificar a poética contemplativa do filme? Como a música de Arvo Pärt foi inserida sem causar uma instabilidade no discurso dos sons? Estas questões precisavam de uma resposta mais técnica que possibilitasse aproximar ou, no mínimo, esclarecer um processo criativo concebido através do sound designer Leslie Shatz e seu diretor. Para isso tivemos que "olhar" os pontos proeminentes destes sons, entender a natureza de sua formação e observar como foram inseridos. Era preciso analisar e olhar para as amostras escolhidas, identificar seu comportamento durante determinado período de *tempo* e, ao final, extrair um índice de suas propriedades sonoras. Uma ferramenta foi necessária para observar as propriedades constituintes do som: as frequências e intensidades compostas sobre um período de tempo, uma montagem sonora. Posteriormente, esta ferramenta foi expandida para uma visualização *espectral* (utilizada nas análises de *Elephant* e *Last Days*). Além de coletar dados sobre a composição sonora, esta observação contribui para questões reflexivas e teóricas, como a legitimação do "contrato-audiovisual" (CHION, 2008),

a presença efetiva de um contraponto sonoro-visual onde os sentidos são levados, por cognição, a compreender informações que influenciam-se mutuamente, por contaminação ou projeção. Também nos ajuda a pensar sobre o uso de conceitos expandidos, como a aplicação do termo *paisagem sonora*, que, no caso de *Gerry,* sofre uma readequação ao se distanciar do propósito original cunhado por Murray Schafer. Em *Gerry* não há inserção de fonogramas (como ocorre nos demais filmes da trilogia), identifica-se a concepção desta *nova paisagem* que deriva de um material musical e remete aos processos da montagem fílmica. Esta *paisagem moderna* molda-se com o avanço das técnicas de gravação pós-anos setenta e recebe o filtro da cultura popular de massa. Ao extrair e entender os resultados que esta ferramenta de análise propicia, podemos *olhar* para pontos específicos do discurso narrativo que, ora enfatiza, ora desvia/dissocia a atenção visual do espectador, além de auxiliar a decompor as escolhas sonoras, muitas vezes escondidas, dentro desta intrínseca composição de sons.

Frequências e Intensidades

O excerto deste artigo conta com uma análise de 3 minutos e ocorre de *0:06:00* a *0:09:00* (horas, minutos e segundos) do filme original. É uma sequência que mostra os atores (Matt Damon e Casey Affleck) adentrando o parque, caminhando simplesmente. É composta basicamente por sons ambientes, *foleys* e a criação de uma *paisagem moderna* que opera discretamente, construída com a colaboração do sound designer Leslie Shatz. Com a proposta de diferenciar e ambientar os sentidos do espectador, observamos a ampliação do conceito de *paisagem sonora*, que integra forma e construção junto à abordagem poética da narrativa. Os primeiros indícios diferenciais ocorrem quando ouvimos um grave (que não pertence à imagem vista), e que delimita o início de uma composição sonora com materiais de ordem musical. No gráfico abaixo, observamos a situação anterior **(1)** e posterior **(2)** do trecho analisado. Com esta amostragem, notamos visualmente uma interferência no campo pré-estabelecido e o surgimento de um novo elemento, basicamente composto de graves e sub-graves, que infiltra-se no espectro sonoro da banda:





1) *frozen point anterior* **2)** *frozen point posterior*

Num primeiro instante, podemos compreender estes gráficos desprovidos da acuidade que uma leitura extremamente técnica requer. Iremos traduzir conceitos com o intuito de obter uma maior abrangência e entendimento do trabalho. Resumidamente, precisamos compreender dois parâmetros essenciais, que são mostrados através dos eixos de intensidade sonora (medida em dB) e sua escala de frequências (em Hz). No eixo dos decibéis (Y), observamos números com representações negativas, -72dB, -48dB, -24dB até 0dB. Este eixo representa a intensidade sonora, que podemos exemplificar de maneira musical para uma fácil compreensão. Relembre os vários níveis entre as diferenças de percepção auditiva, desde sons de um sussurro às turbinas de um avião, ou mesmo os sons mais ínfimos de um piano aos mais fortes de uma grande orquestra. Pois bem, este primeiro parâmetro corresponde a uma escala que mostra dos sons mais ínfimos (-72dbfs ou *menos infinito* precisamente) aos sons com mais intensidade, aqui representado numa escala até **0Dbfs**[3]. Em nossa análise, obtemos diferenças significativas entre o gráfico **1)**, onde constatamos valores que representam intensidades menores, em oposição ao gráfico **2)**, onde observamos o aumento da intensidade de forma abrupta. Nesta exata amostragem, existe a inserção dos elementos de ordem

[3] Tecnicamente a escala utilizada nesta medição é a dBfs (decibéis relativos a "full scale"). Representa uma medição discreta, utilizada em amostragens digitais (Pulse Code Modulation), sendo 0dBfs sua máxima amplitude e "menos" infinito sua mínima.

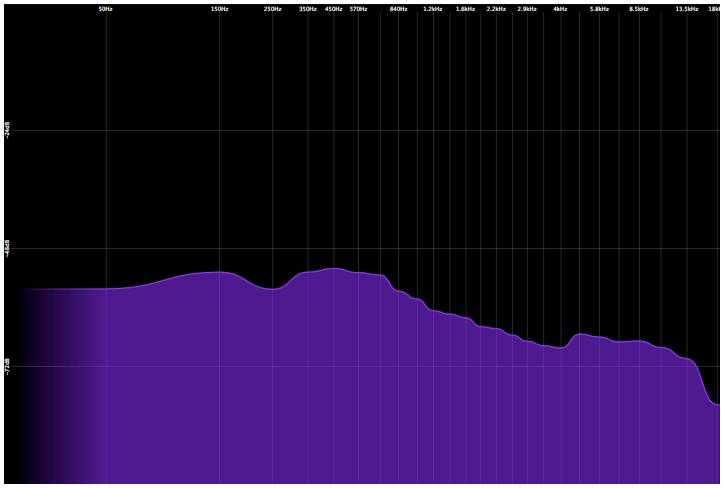
musical, que trazem uma nova cor ao campo sonoro. Observe que a parte citada refere-se à pontuação da inserção, como um som de uma *gran cassa* expandida (na percepção dos graves e em potência sonora), aqui mostrada no significativo aumento da escala de decibéis **(2)**.

O segundo parâmetro, denominado pelo eixo X, mede a atuação das frequências em relação à intensidade, medida no eixo Y. Podemos entender o eixo X (das frequências) se o compararmos à extensão de um instrumento. Para ilustrar, tomaremos o piano como exemplo. Em Hz (hertz), nossa escala de frequências opera de 20 (20Hz) ciclos por segundo a 20.000 ciclos (20Khz), medida que faz jus à audição humana. Em nosso gráfico temos os pontos: 50Hz, 150Hz, 250Hz... até 18Khz (18.000 Hz). Imagine então o teclado de um piano, e o agrupe em cinco grandes campos: graves, médio-graves, médios (região central do piano), médio-agudos e agudíssimos. Traduzindo musicalmente, estamos nos referindo a grupos de oitavas e, consequentemente, a suas alturas ou a quantos ciclos/por segundo determinado som ocorre e sua proeminência. Resumidamente, nosso gráfico apresenta em seu eixo X as frequências predominantes, e no eixo Y sua relação de intensidade. Com essa análise podemos entender como foi o trabalho de *preenchimento do campo sonoro*, tendo como partida uma banda sonora em que as inserções musicais são raras e há a ausência de diálogos permanentes. Comparando estes gráficos, obtemos em **1)** a proeminência das sonoridades compostas dos passos (360Hz a 1Khz), onde notamos uma grande intensidade destes elementos; e posteriormente em **2)**, a inserção deste novo material, que carrega uma alta amostragem de subgraves e graves. É importante sabermos que estes dados referem-se a um determinado período de tempo congelado, *frozen points*, onde é amostrada a incidência e a particularidade do evento sonoro escolhido para a análise.

Uma Contaminação de ordem musical

Gradativamente observamos a criação de uma construção de ordem puramente musical, que nasce da expansão das frequências para o campo agudo, lembrando uma sonoridade de vozes sintetizadas. Na realidade são

sons que iludem a percepção do espectador, remetem aos sons dos ventos, devido à imensidão vista em cena, mas na realidade são criados através de síntese sonora. Em determinados momentos, é escutado um intervalo musical (uma segunda menor) que ocorre na região média aguda do campo de frequências. O gráfico abaixo, **3),** mostra essa situação em 1'27:



3) *Frozen Point* - Entrada de novas sonoridades

Esta "música-paisagem" está fundamentada em sua repetição, caracterizando uma forma comumente conhecida por "loop"[4], uma interpolação periódica e discreta, que mescla-se aos eventos sonoros de ordem visual direta da *mise en scène*. Observe que a partir deste momento um novo evento trará novas informações e será predominante nas regiões médio-graves e média, e informará ao espectador sensações similares a uma sonoridade de ventos. Na verdade são sons reconstruídos por síntese, dispostos em pouca intensidade, atuando entre 1Khz a 3Khz, uma região de frequências de predominância vocal.

Uma nova paisagem

[4] Loop: entende-se como uma mínima estrutura musical, passível de repetições, onde não identificamos o seu início e seu fim, criando assim a sensação de continuidade. Uma micro ou macro estrutura de alta organização e coerência interna.

Esta nova *paisagem musical*, construída e mixada discretamente aos sons ambientes e de pós-produção, tornou-se usual na montagem moderna cinematográfica. Sabemos que a música de paisagem sonora é formada, inicialmente, através da captação de amostras sonoras *in loco*. Após este processo, pode ou não ser editada, sendo ouvida, ou difundida como uma *peça musical*. Na cultura popular, o *soundscape* de Murray Schafer recebe um novo significado, é transmutado, através de técnicas e processamentos sonoros provenientes da evolução das técnicas de gravação e reprodução digitais, em avanço contínuo dos anos oitenta até a atualidade. Existe, por parte do receptor, uma acomodação com o universo dos ruídos, de uma sociedade que passou a escutar densidades sonoras e a incorporá-las, fazendo parte de um lugar comum, o *coletivo* descrito por Schafer. Esta densa "paisagem" que ouvimos em *Gerry* carrega esta concepção e aproximação derivadas deste processo que vai além das escolas de música eletrônica ou eletroacústica. Dentro desta cultura pop, que inicia com a eletrificação, com a consolidação e evolução da guitarra e instrumentos derivados, tivemos a introdução da síntese sonora dentro do movimento musical dos anos 70, com o aprimoramento e refinamento dos instrumentos de Robert Moog, que contribuiu muito para a inclusão desta sonoridade, atingindo um coletivo maior de pessoas, e definindo o que viria a ser o som e a produção nas décadas posteriores. Após 2000, vivenciamos um *revival* através da emulação destes dispositivos analógicos e a síntese sonora digital, uma constante evolução que perdura e se intensifica até o presente momento. Para a narrativa fílmica, aproximar este novo fazer sonoro agrega e contribui para reorganizar o processo de montagem audiovisual. Este *soundscape cinematográfico moderno* é um trabalho de interpolação de densidades sonoras, que estão ou não aparentes, e conecta-se às propostas poéticas dadas para a narrativa.

Apesar deste arsenal sonoro, boa parte do poderio das sensações musicais ainda reside na utilização dos intervalos musicais e suas manifestações de sentido aural, agregando *forma* e *fórmula* para a composição. Auditivamente *sentido*, o grave do início desta sequência marca um território a ser explorado e, subliminarmente, somos colocados numa situação de apreensão, que indica que algo acontecerá na narrativa do filme. Os graves, como foram utilizados, funcionam como um prenúncio poético, e o *intervalo de segunda menor*, que ocorre nos agudos das

vozes sintetizadas, atua de forma direta para esta situação de apreensão. Este intervalo sempre foi, e ainda é, amplamente utilizado no cinema com esta finalidade - de *Psicose a Jaws*, ou em qualquer situação que necessite deste apelo sensorial. É interessante observar que esta construção musical, em forma de *loop*, torna-se parte do processo de montagem. O loop nasce do corte, da junção ou justaposição das máquinas que reproduzem um ciclo, sendo intrínseco ao processo de montagem e suas técnicas: pode ser cortada e remixada quantas vezes forem necessárias e combinada aos outros elementos sonoros da sequência. Este tipo de construção musical incorporada, discreta e sensorial é o caráter sonoro que percorre *Gerry*, que fundamenta um discurso poético de forma direta por não apresentar grandes oscilações, legalizando a atmosfera estática e apreensiva presente na narrativa fílmica.

Referências

CHION, Michel. *A audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

MANCINI, Marc. *"The Sound Designer."* in Film Sound, Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1985.

ONDAATJE, Michael. *The conversations:* Walter Murch and the art of editing film. New York: Alfred A. Knopf, 2002.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante.* São Paulo: Editora UNESP, 1991.

WHITTINGTON, William Brian. *Sound design and Science Fiction.* Texas: University of Texas Press, 2007.

Identidade, foto e objetos: sobre Retratos da Vó Ana e A Inventariante[1]

Identity, photo and objects: about Grandma Ana's Portrait and The Inventory movies

Patrícia Francisco[2] (Mestrado ECA-USP)

[1] Mesa Cinema como Arte, E Vice-versa, 10/10/2013 | 11h30.

[2] Patrícia Francisco é natural de Porto Alegre/RS. Vive e trabalha em São Paulo/SP. É Cineasta e Artista Plástica. Mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com a tese: Um outro cinema – cinema documentário e memória. Trabalha entre as artes plásticas e o cinema. Seus filmes curta-metragem, ***Retratos da Vó Ana*** (2008), ***Eu, trilho*** (2008***)***, ***A Inventariante*** (2010) e ***40 Posts*** (2012), foram selecionados para vários festivais nacionais e internacionais. E-mail: francisco.patricia@gmail.com

Resumo:

O presente trabalho relaciona cinema e fotografia dentro do meu processo de realização. Tenho como proposta uma reflexão sobre o processo de criação nos filmes curta-metragem "A Inventariante" (2010) e "Retratos da Vó Ana" (2008). A memória e a identidade, com o uso da fotografia e objetos pessoais aparecem na proposição de uma forma fílmica entre performances e narrativas.

Palavras-chave

fotografia; cinema; memória; identidade; performance.

Abstract:

This work relates film and photography within my process of realization. I have proposed as a reflection on the process of creating in the short film "The Inventory" (2010) and " Grandma Ana's Portrait"(2008). Memory and identity, with the use of photographs and personal objects appear in the proposition of a film form between performances and narratives.

Keywords

photography, film, memory, identity, performance.

INTRODUÇÃO

O cinema é formado por 24 fotogramas, teoria já sabida por muitos, mas a ideia aqui é poetizar sobre essa imagem fixa que povoa os filmes desde sua formação, ou seja, na passagem dos vinte e quatro quadros por segundo, até a sua inserção de diversas formas na sequencia das imagens em movimento.

A fotografia é a morte por excelência, como afirmou Roland Barthes em seu livro "A Câmara Clara", e os filmes poderiam ser a sua memória constante. A situação registrada não existe mais, está a disposição para projetar. O fotograma pode ser melhor visualizado nos primeiros anos de produção cinematográfica. A fotografia aparecia assim, um tanto rebatida, quase como um *tableau vivant* e silenciosa nas sessões de cinema.

Autores discutem algumas formações do primeiro cinema, como Arlindo Machado em "Pré-cinema & Pós-cinema" ele diz que "o objetivo principal do dispositivo cinematográfico é produzir um efeito de continuidade sobre uma sequência de imagens descontínuas" . Machado completa escrevendo que o cinema vive paradoxalmente de sua negação e aponta indícios das relações fotográficas com o cinema. A fotografia, nesse primeiro cinema, pode aparecer pela persistência retiniana e o fenômeno *phi*, que vem da velocidade de projeção dos filmes em película. Essa velocidade aciona a percepção visual fotográfica do cinema. Anteriormente, às primeiras exibições de filmes, na última década do dezenove, pesquisadores como Marrey e Muybridge desenvolveram sistemas para o estudo do movimento. Estudo realizado com fotografias.

Desde a formação do cinema, a fotografia está presente, seja no estudo do movimento, no auxílio dos enquadramentos, na noção de espaço, contribuindo com sua técnica que já vinha se desenvolvendo desde o início do século dezenove e até mesmo servindo de tema ou objeto de cena dentro dos filmes.Vemos uma relação estreita entre o cinema e a fotografia.

No cinema contemporâneo, além de usar a fotografia dentro dos filmes, os cineastas vem usando câmeras fotográficas com excelência tecnológica na realização de filmes, o chamado cinema digital. Mais uma vez a fotografia

"recompõe" o cinema e vice-versa. Os autores Raymond Bellour, Jacques Aumount e Philippe Dubois estudaram e analisam questões contemporâneas relacionadas ao cinema e a fotografia. Apenas menciono citações referenciais dos autores pra situar o meu processo de criação que utiliza a fotografia no cinema.

O uso da fotografia existiu em ambos os trabalhos que apresento. Em "A Inventariante", para recompor explicitamente o movimento do cinema. O curta foi realizado com aproximadamente 500 fotografias em animação *stop motion*, para pensar o movimento e referenciar a velocidade de projeção dos filmes do primeiro cinema. Já em "Retratos da Vó Ana" há uma referência à fotografia, o conceito está presente, se estabelece uma série de *tableau vivant*. Durante a performance vemos fotos nas mãos, fotos fixas na parede ou no caminhar da performance uma foto se aproxima.

A ideia era iniciar uma produção de filmes que usassem a fotografia desde o tema até a formação da imagem fílmica, era representar a memória, uma composição com associações entre fotografia e cinema, em busca de construir uma narrativa que usasse imagens fixas e em movimento .

O PROCESSO DE CRIAÇÃO

É como se fosse retirada uma foto, a cada dia, de um álbum de fotografias desconhecido. Foi assim que iniciei o projeto de filmes curtos inspirado na minha memória familiar, focando na trajetória de minha avó Ana. Em seu ensaio sobre a memória e a fotografia, Philippe Dubois inicia o texto com uma síntese: "Em suma, é essa obsessão que faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias"[3]. Ele associa as imagens fotográficas, por estarem formuladas na mente do fotógrafo, ou seja, uma supostamente já arquivada, à capacidade de armazenamento da memória.

Pego uma fotografia antiga e começo a observá-la. Algumas pessoas olham para a câmera, outras pessoas dispersam suas vistas para objetos presentes na foto ou para algo que lhes chamou a atenção fora do campo

[3] DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico. Campinas-SP: Papirus, 2003, p.314.

fotografado. Um registro de um momento, já passou, agora ela é inacessível. Dentro de uma imensidão de fotos de família que observo, tenho uma coleção de múltiplas imagens de minha avó Ana.

Construo uma história com documentos reais que ativam a minha memória para mostrar memórias inventadas que se aproximam da história constituída em minha memória. É como se você ativasse, com as imagens, pontos acessíveis a essa memória familiar e as reativasse, relacionando umas com as outras. Imagens filmadas de outras pessoas, mas que se assemelham, ou pela ordem do trabalho, quer pela dinâmica familiar, à experiência de minha família. Ao ativar nossa memória em frente a câmera, acabamos por preencher lacunas que supram os nossos esquecimentos.

Escrita incessante, recolher e reunir fotografias, operando em sequências que eu criei, essa ordenação vem da busca por construir uma memória baseada em alguns fatos reais que deixaram um rastro, um índice daquilo que aconteceu. Assim, "há alguns anos, todo o discurso teórico sobre a fotografia não cessou de repetir, sob todas as espécies de formulações, que 'a fotografia' é o traço" (a impressão luminosa, num determinado momento do tempo, de um objeto situado à distância"[4]

As invenções, tanto da fotografia como do cinema, vão formando as imagens do desejo de recordar, são pequenas manchas escuras, luz e sombra, preto e branco. Imagens esmaecidas, quase apagadas, mas que instigam a criação por seu apagamento, a aparente deterioração da película nas imagens do primeiro cinema.

Havia um certo desenvolvimento de uma série de pesquisas sobre a imagem, durante o século XIX, que culminaram no cinema. E são recorrentes em nossa memória histórica vários, podemos dizer, pesquisadores que se empenharam em desenvolver técnicas e objetos que permitissem a reprodução da nossa imagem em movimento, projetada, ou da nossa imagem fixa em uma superfície. Os panoramas, os estudos do movimento, a fotografia, o espetáculo de feira e o cinema, em resumo, foram os principais caminhos percorridos para os desdobramentos do desenvolvimento e estudo da imagem.

[4] Idem DUBOIS, p.247.

O cinema era apresentado em feiras ou em parques de diversões, tinha uma conotação de espetáculo diferente do que é o cinema hoje. Era consumido como atração. Os irmãos Louis e Auguste Lumière primeiramente estavam centrados na técnica fotográfica, depois é que vão em busca de uma máquina que geraria o movimento da imagem.

Assim, a situação da cidade crescendo rapidamente, a chegada das estradas de ferro e o trem[5], o ápice do desenrolar das pesquisas sobre a imagem com a chegada do cinema começaram a se imbricar e se relacionar. Essas três situações foram se desenvolvendo e uma foi subsidiando a outra. A cidade que dá o movimento do cinema, o cinema que mostra a vista da janela do trem, o trem que, por sua vez, parece materializar conceitualmente aquilo que o cinema é: uma máquina do tempo.

"Olho móvel, corpo imóvel: está tudo aí, e é por aí que o trem substitui o espectador 'ecológico' da pintura de paisagem, o simples andarilho que descobre o mundo que rodeia(...), mas, ao mesmo tempo, dotado de ubiqüidade e de onividência, que é o espectador de cinema"[6].

Com essa contextualização histórica, há uma aproximação com o tipo de memória que estou buscando. É uma imagem que está em processo. É a imagem do recorte fotográfico, totalmente diferenciada da pintura. É a imagem do primeiro movimento, do primeiro registro. É filmada e capturada para ser vista, para lembrarmos depois. E é também o registro daquilo que está mais perto de você, ou seja, do cotidiano, daquilo que vivenciamos e experimentamos, é pura visualidade, é "o tema do conhecimento pelas aparências, que é o tema do século XIX, e o do cinema"[7].

A fotografia é presença e ausência ao mesmo tempo. Você olha para uma foto e fala: o passado está aqui, nas minhas mãos ou na minha caixa, no meu álbum ou no meu porta-retrato. E é apenas isso que ela pode nos dar, a

[5] O trem representava a máquina e o crescimento da industrialização. Dentro de um trem, poderiam ter a vista panorâmica de uma cidade pelo deslocamento do olhar. É famosa a aliança entre o trem e o cinema, para exemplificar temos os filmes Arrivée d'un train en gare à La Ciotat/ A chegada do trem à estação de Ciotat (1895) de Louis Lumière, The General/ A General (1926) de Buster Keaton e La roue/ A Roda (1922) de Abel Gance.

[6] Idem AUMONT, p.54.

[7] Idem AUMONT, p.51.

fixação e a distância de um passado registrado, a presentificação da morte. "Não há quem tenha se dedicado ao estudo da fotografia sem mencionar, mais ou menos enfaticamente, seu poder mortífero, sem notar sua afinidade com a morte. De fato, ambas estão ligadas de vários modos" [8]. A recusa e a aceitação do luto também são experiências que passam pelos fotografados e pelo fotógrafo. Não existe fotografia que não fale da morte, segundo Roland Barthes. "O fotógrafo sabe isso muito bem e ele próprio receia (...) essa morte na qual o seu gesto me vai embalsamar"[9].

Estou voltada ao conceito de Barthes e Benjamin, fundamentado ainda em Dubois e Sontag. Para os autores que mencionei e apóio os meus argumentos sobre a conceituação da fotografia, reafirmo que na fotografia há uma ligação entre o passado e o presente. A idéia da morte está presente no referente, naquilo que foi registrado. A fotografia é indicial e a noção aurática instaurada por Benjamin vem somar à idéia de morte proposta por Barthes, "assim que descubro no produto desta operação, aquilo que vejo é que me tornei Todo-Imagem, ou seja, a Morte em pessoa"[10].

Para Philippe Dubois podemos pensar "a imagem fotográfica como impensável fora do próprio ato que a faz ser (...) espécie de imagem-ato absoluta, inseparável de sua situação referencial"[11].

Em 2008, iniciei o projeto de filmes-retratos. Foi um trabalho em processo no qual a idéia central era fazer um filme composto de pequenas unidades. Para isso, eles foram denominados de filmes-retratos. Cada filme-retrato, existia separadamente. Ao juntá-los através de uma montagem ganharam o formato de um filme com o título *Retratos da Vó Ana* (2008). Esse trabalho consiste numa performance diante da câmera. Há uma representação de gestos que se mostram como memória, mas que são inventados a partir de poucas fotos e objetos da avó.

Já em A Inventariante (2010), posicionada diante de uma câmera fotográfica. É apresentada a personagem, a inventariante, para designar a escolha de objetos do cotidiano da avó na intenção de fazer um inventário fictício. A ideia central é uma valorização da memória desses objetos pessoais. O filme apresenta duas partes, uma parte

[8] SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfriedp. Imagem – cognição, semiótica, mídia. São Paulo:Iluminuras, 2005. p.133.
[9] BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Lisboa: Edições 70, 2006. p. 22.
[10] Idem BARTHES, p. 22-23.
[11] Idem DUBOIS, p.79.

dedicada à escolha dos objetos, cada objeto ganha uma importância, sendo mostrado em grande formato no quadro do filme. A segunda parte, mostra a leitura do pedido de inventário no qual vemos várias partes do documento, ao final, temos uma certa ironia poética ao afirmar que esse pedido de inventário está baseado na memória involuntária do escritor Marcel Proust em sua obra literária "Em Busca do Tempo Perdido".

Conceitualmente a fotografia é a morte. A morte e o inventário estão presentes nos filmes trabalhados. Em *Retratos*, a manipulação das fotografias recorre a construção de uma identidade e, em *A Inventariante*, a escolha de objetos a inventariar cria um local para a memória só existente no filme.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. 2004. O Olho Interminável [cinema e pintura]. São Paulo:Cosac & Naify.

BARTHES, Roland. 2006. A Câmara Clara. Lisboa: Edições 70.

BELLOUR, Raymond. 1997. Entre-imagens – foto, cinema, video. Campinas: Papirus.

BENJAMIN, Walter. 1997. A imagem de Proust in Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas v.1. São Paulo: Brasiliense.

DUBOIS, Philippe. 2003. O Ato Fotográfico. Campinas-SP: Papirus.

_____. 2004. Cinema, Video, Godard. São Paulo: Cosac Naify.

FRANCISCO, Patrícia. 2008. Um outro cinema – cinema documentário e memória. Dissertação de Mestrado em Artes – Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. São Paulo.

MACHADO, Arlindo. 2011. Pré-cinemas & Pós-cinemas. São Paulo: Papirus.

SONTAG, Susan. 2004. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras.

SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfriedp. Imagem – cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005. p.133.

Referências Audiovisuais

A Inventariante, FRANCISCO, Patrícia. Brasil: 2010. 7 minutos. https://vimeo.com/30635854

Retratos da Vó Ana, FRANCISCO, Patrícia. Brasil: 2008. 5 minutos. https://vimeo.com/13487428

still ***Retratos da Vó Ana*** (2008), direção Patrícia Francisco

still ***A Inventariante*** (2010), direção Patrícia Francisco

O gesto e os vestígios da tomada de um cortejo fúnebre no Brasil de 68[1]

A filmmaker's gesture and the takes' vestiges: notes on the footage of a funeral procession in Brazil in 1968.

Patrícia Furtado Mendes Machado (doutoranda, ECO-UFRJ)[2]

Thais Continentino Blank (doutoranda, ECO-UFRJ/PARIS1)[3]

[1] Trabalho apresentado no seminário temático "Subjetividade, Ensaio, Apropriação, Encenação:Tendências Do Documentário"

[2] Pesquisa questões relativas às imagens de arquivo e ditadura militar no documentário. É bolsista da CAPES e participa de três grupos de pesquisa financiados pelo CNPQ relativos ao tema. Publicou artigos sobre questões ligadas à estética, história, política e cinema.

[3] Pesquisa imagens de família e sua reapropriação no cinema contemporâneo. É montadora e supervisora do Núcleo de Audiovisual e Documentário do CPDOC/FGV. Foi bolsita saunduíche CNPq entre 2012 e 2013, em Paris 1, onde está inscrita sob um acordo de cotutela.

Resumo:

Em março de 1968, os cinegrafistas Eduardo Escorel e José Carlos Avellar empunham suas câmeras para filmar um acontecimento histórico de dimensões ainda desconhecidas: a morte de um estudante durante a ditadura militar brasileira. Neste artigo propomos pensar o percurso e as migrações de sentido desses arquivos cinematográficos, considerados perdidos durante quarenta anos, a partir do gesto da tomada passando pela retomada dessas imagens, desconhecida pelos realizadores, em três filmes do cineasta Chris Marker.

Palavras-chave:

documentário, imagem de arquivo, ditadura militar, tomada.

Abstract:

In March 1968, the filmmakers Eduardo Escorel and José Carlos Avellar took their cameras to film a historic event of dimensions yet unknown: the murder of a student during the military dictatorship in Brazil. In this article we propose a thought on the trajectory of these images, forgotten for the past 40 years, from the time of the filming until it's resumption in three different movies by the filmmaker Chris Marker.

Keywords:

documentary, archive images, Brazilian dictatorship, take.

Em maio de 1968, o cineasta Jean Luc Godard empunha a sua câmera super 8 em meio a uma tumultuada manifestação de estudantes e trabalhadores nas ruas de Paris. A câmera não tinha película. Contudo, o gesto se tornou emblemático. Um gesto que solicitou a importância de se filmar o acontecimento histórico, de realizar um cinema engajado, militante, e transformar a câmera em uma arma política. Dois meses antes, e de modo intuitivo, dois solitários cinegrafistas brasileiros produziram esse mesmo gesto. Com as câmeras que tinham à disposição, Eduardo Escorel e José Carlos Avellar se dirigiram para a Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, onde estava sendo velado o corpo do estudante Edson Luis, assassinado pela polícia no dia anterior. Sem saber das intenções um do outro, em diferentes cantos da cidade, eles pressentiram que aquele seria um evento de grandes dimensões, que precisaria ser registrado. O cortejo fúnebre, que seguiu do centro do Rio ao cemitério São João Batista, em Botafogo, acabou reunindo cinquenta mil pessoas e se transformou na primeira grande manifestação contra a ditadura militar no Brasil.

No momento em que filmam, José Carlos Avellar e Eduardo Escorel têm consciência de que essas imagens não serão imediatamente exibidas, que vão ficar guardadas, escondidas, e talvez só serão vistas mais tarde. Mesmo assim, realizam o que consideram uma tarefa: filmar a partir de um sentido de urgência, de uma intuição sobre a importância de registrar em imagens o que se passava, mesmo sem saber que fim teria o que foi filmado. Ambos empunham suas câmeras ainda sem ter ideia de que os registros dessa grande manifestação pública, de alguma maneira, antevêem o futuro, apresentam os sinais da selvageria que se aproxima daquele momento histórico. O cortejo fúnebre marcou o início de uma série de protestos contra os militares, que culminaram no AI5, no aumento da repressão, no embrutecimento das torturas, e nos assassinatos de militantes e pessoas ligadas a eles.

A partir do engajamento desses cinegrafistas no presente é produzido um testemunho para a posteridade. Nossa proposta aqui é, portanto, nos voltarmos para essa perspectiva do momento da filmagem. A partir dos anos 90, começaram a ser realizados na França e depois no Brasil, trabalhos de pesquisa sobre a migração, a reutilização, a

poética de imagens de arquivo a partir de uma perspectiva estética e histórica. Contudo, como chama atenção a historiadora Sylvie Lindeperg (2012), é preciso também explorar o momento singular do registro da imagem. Em seu último livro, Lindeperg volta ao ponto de origem de imagens da Segunda Guerra Mundial para recuperar esse momento da tomada. Segundo a historiadora, é preciso voltar ao ponto de origem da filmagem para "historicizar o registro, analisar o gesto de quem filmou, o que permaneceu invisível no que foi filmado" (2012, pg.11). Trata-se de apostar na ideia de que essas imagens, que se tornaram um precioso arquivo, guardam invisibilidades e, recolhem, como diz Lindeperg, "o impensado de uma época" (2012, pg.11).

Sua estratégia consiste em partir de filmes em que as imagens de arquivo são retomadas, remontadas, e a partir daí se deter sobre os planos de maneira a "abrir o caminho para uma história do sensível próxima daqueles que fizeram o evento" (2012, pg.12). A abordagem exige uma visão atenta aos detalhes e indícios da imagem, aos panos de fundo, aos personagens secundários, à comparação entre o que foi usado e o que que ficou de fora nos copiões.

Durante esta pesquisa, percorrermos os rastros deixados por essas imagens a partir de uma questão colocada em um artigo publicado por Eduardo Escorel, trinta anos depois do cortejo fúnebre. Em uma fala melancólica, o documentarista afirma desconhecer o destino das imagens produzidas naquele dia e lamenta o desaparecimento desses registros, que entende como um sintoma da precariedade com que é tratada a memória audiovisual brasileira: "a água, o ar, a terra e o fogo conspiram contra a preservação dos registros audiovisuais sonoros (...), o que resta são apenas tênues vestígios do passado, cuja sobrevivência, muitas vezes quase miraculosa, não temos como explicar", afirma Escorel. (2003, p.45). No entanto, apenas seis anos depois da publicação, os rolos de película de Escorel seriam finalmente encontrados na Cinemateca do MAM enrolados e colados às bobinas de Avellar.

O filme de Eduardo Escorel está em ótimas condições, guardado hoje na Cinemateca Brasileira. O rolo filmado por José Carlos Avellar atualmente passa pela síndrome do vinagre e só identificamos algumas imagens nos próprios negativos, analisados minuciosamente na mesa enroladeira. Descobrimos também que a cópia de todo esse material saiu do país clandestinamente, na década de 60, e que parte dele foi usada pelo cineasta Chris Marker em

três filmes: *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969) , *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970), *O fundo do ar é vermelho* (1977).

On vous parle du Brésil: Carlos Mariguela faz parte de uma série de filmes que tinham como objetivo denunciar, no calor dos acontecimentos, as torturas e assassinatos que aconteciam no mundo. No filme, é usado um longo trecho do enterro do estudante Edson Luis, que agora sabemos ter sido filmado por Eduardo Escorel. Voltemos então ao momento da tomada. Analisaremos as imagens levando em conta, o que foi usado, o que ficou de fora do filme de Marker, as intervenções do cineasta nas imagens brutas e as lembranças de Eduardo Escorel sobre o dia e o percurso das imagens que produziu e que sobreviveram[4].

As tomadas realizadas por Eduardo Escorel em preto e branco, com uma câmera *Éclair*, têm 13 minutos de duração. Segundo o cinegrafista elas foram realizadas quase que por "acaso". Ao lembrar do dia da filmagem, Escorel conta que tinha uma câmera em casa deixada por seu cunhado e que Joaquim Pedro de Andrade, sabendo disso, sugeriu que ele filmasse o enterro. Nas palavras do próprio Escorel: "e eu então fiquei com essa missão de filmar de um dia pro outro. No dia seguinte fui lá filmar sem nenhuma intenção de fazer um filme, sem nenhum objetivo específico, era mais uma forma de participar do protesto, do evento."

O cineasta Escorel desempenha seu papel com ímpeto. As suas imagens não parecem ter sido feitas sem destino. Consciente da liguagem cinematográfica, ele se entrega ao momento da filmagem, ao esforço exigido pelas imagens. Uma das características que mais chama atenção nestes registros são os inúmeros planos da multidão, que o cinegrafista realiza procurando os pontos altos: o topo de uma escadaria , a janela da cobertura de um prédio, o capô de um carro. Ao assistir o material marcado pelo uso extensivo do plano *plongée* e dos enquadramentos abertos o próprio documentarista faz uma crítica das imagens. "Eu filmei o cortejo lá do alto, mas o material se ressente, ao meu ver, de um excesso de tomadas de longe". Escorel acredita que estava muito abalado pelo impacto do grande número

[4] Entrevistamos Eduardo Escorel, a propósito dessas imagens, em julho de 2012. Utilizamos trechos dessa entrevista ao longo desse artigo.

de pessoas na rua: "eu não sei o que que foi, mas depois quando eu vi o material fiquei horrorizado porque tinha filmado só em planos gerais".

Nos registros de Escorel, o *plano plongée* não é utilizado para diminuir o que está abaixo, para passar a sensação de inferioridade do objeto filmado, como estamos acostumados a entender esse enquadramento. Escorel situa o espectador acima da ação para que ele possa se dar conta de toda a sua dimensão, um espectador indefinido, que não estava ainda claramente presente, mas que que pairava em seu projeto de filmagem. Escorel filma de forma que esse *espectador espectral* pudesse sentir com ele o impacto daquela multidão. Já montador experiente, ele sabe que o plano cinematográfico engana, que com o seu recorte é capaz de criar a sensação de muitos mesmo quando temos poucos. Lutando contra a própria natureza do cinema Escorel escala tudo aquilo que encontra, como se quisesse produzir uma prova incontestável da força da multidão que invadia as ruas.

A multidão filmada por Escorel percorre o centro da cidade em direção a Praia do Flamengo, trajeto que é inteiramente dispensado no filme de Chris Marker. Ao utilizar as filmagens de Escorel, o cineasta francês se detém no momento do enterro do estudante, e incorpora em seu filme três planos, respeitando a duração e a ordem original. Já de noite, o caixão chega ao cemitério São João Batista cercado por centenas de manifestantes. O cineasta conta que chegou ao cemitério muito antes de todos e, quando a noite caiu, não tinha certeza se conseguiria filmar. No entanto, quando o caixão chegou, alguém ligou um *sangan*. Escorel não sabe de quem era o refletor e nunca conseguiu descobrir, mas ele estava lá, iluminando o caixão de Edson Luis, os rostos das pessoas que o cercavam, a multidão que se aglomera e ocupa o quadro por todo os lados.

Desta vez, Escorel registra de perto a ação. O cineasta se posiciona um pouco acima do caixão, que é carregado por uma multidão. Ao fechar a lente da objetiva ele capta as expressões de dor, as mãos desesperadas que tentam pegar o caixão como se ainda pudessem impedi-lo de cumprir o seu destino final. São planos claustrofóbicos, planos-sintoma de um Brasil sem ar. Filmados novamente em *plongée,* espremidos entre as gavetas do cemitério, os corpos dessa multidão parecem descer aos infernos. Ao lado do caixão, um homem que chora com a cabeça

debruçada sobre os braços se vira em direção a camera e faz um dicurso. Um plano incomum na história do cinema, onde os discursos inflamados costumam ser filmados de baixo para cima para revelar a grandeza dos homens que falam. Este é um discurso que vem de baixo, um grito de raiva que eclode em meio ao choro. Desta vez, o *plongée* de Escorel cumpre o papel que geralmente lhe cabe, o que vemos é a imagem da opressão de um Estado e de um homem que resiste. .

São estes planos fortes do enterro que serão utilizados por Marker em *On vous parle de Brésil: Carlos Mariguela (1970).* No filme, o silêncio mórbido das imagens de Escorel é substitído por uma música raivosa que dá ao material um tom histérico. O primeiro plano mostra as mãos que cercam o caixão mexendo nas flores e na bandeira do Brasil que o cobrem, no plano seguinte o caixão é colocado na gaveta e no terceiro vemos o homem que chorava se virar para a câmera e discursar. Nesse momento, Marker faz um corte preciso e interrompe o plano no exato instante em que o homem se vira e grita para cima. No material bruto esse plano continua, há um véu preto e depois voltamos a ver o homem empenhado em seu discuro. O corte de Marker retira o discuro articulado, que ainda que não possa ser escutado, deixa evidente que o homem que chora é uma espécie de líder, alguém que domina a retória da política. Ao eliminar o discurso, Marker coloca a ênfase no grito espontâneo e retira do gesto qualquer artificialidade que ele possa conter.

As tomadas produzidas "sem finalidade" por Escorel são retomadas por Marker em um espaço de dois anos. Nesse tempo, enquanto as imagens de Edson Luís percorrem o mundo, o Brasil vive o endurecimento da ditadura militar. O caráter premunitório das imagens é substituído pela certeza da dureza dos anos de chumbo. Edson Luís já é, nessa altura, um símbolo da violência praticada no país. Marker parece reconhecer nas imagens do enterro esse agregado simbólico, onde as tensões de um tempo histórico se cruzam. Não deixa de ser curioso o caminho traçado por estas imagens. Feitas para adormecerem, elas lutam contra o próprio destino, driblam os arquivos, as censuras, as fronteiras. Como elas chegaram ao Marker? Que conjunturas e que sujeitos agiram sobre as images? Que percurso

traçaram durantes esses anos? Essas são algumas das perguntas que tentaremos responder no desenvolvimento desta pesquisa.

Bibliografia:

ESCOREL, Eduardo. Vestígios do passado. CPDOC 30 anos / Textos de Célia Camargo... [et al]. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas/CPDOC, 2003

GAGNEBIN, J.M. (2010). O preço de uma reconciliação extorquida. IN: TELLES, E. e SAFATLE, V. (orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo.

LAYERLE, Sébastien. *Cameras em lutte em Mai 68 « Par ailleurs le cinéma est une arme*... ». Éd Nouveau Monde. Paris: 2008.

LEANDRO, Anita. *O tremor das imagens: Notas sobre cinema militante*. Devires, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, P. 98-117, JUL/DEZ 2010

LINDEPERG, Sylvie & COMOLLI, Jean-Louis. Images d'Archive: l'emboîtement des regards (entretien). In: Images Documentaires. 63 (2008)

LINDEPERG, Sylvie. *La voie des imagens: quatre histoires de tournage au printemps-été* 1944. Paris: Editions Verdier, 2013

_____. *Nuit et Brouillard- un film dan l´histoire*. Odile Jacob, Janvier 2007.

MANOEL, Nicolau Bruno de Almeida. Chris Marker e as barricadas da memória: Comentários em torno de Le fond de l'air est rouge. Tese USP. 2010

O Sentido e a Presença – sobre o cinema de Eugène Green[1]

Meaning and Presence – about Eugène Green's cinema

Pedro de Andrade Lima Faissol[2] (Doutorando – ECA/USP)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Recepção cinematográfica e audiovisual – abordagens empíricas e teóricas.

[2] Pedro de Andrade Lima Faissol é mestre e atualmente doutorando em "Meios e Processos Audiovisuais" (ECA/USP). Em sua pesquisa de mestrado, tratou da obra de Eugène Green, assunto central desse artigo.

Resumo:

Em "Produção de Presença", Gumbrecht defende que o espectador deve sentir em relação à obra de arte uma oscilação entre "efeitos de presença" e "efeitos de sentido". A hipótese central desse pequeno artigo é a de que, em *Le Monde vivant* (2003), Eugène Green consegue colocar em prática a dualidade supracitada no centro de sua *mise en scène*.

Palavras-chave:

Eugène Green, Sentido, Presença, Signos.

Abstract:

In "Production of Presence", Gumbrecht argues that the viewer should feel about the work of art an oscillation between "presence effects" and "meaning effects". The central hypothesis of this short article is that, in *Le Monde vivant* (2003), Eugène Green manages to put into practice the above dualism in the heart of its *mise en scène*.

Keywords:

Eugène Green, Meaning, Presence, Signs.

Le Monde vivant (2003) é um pequeno conto sobre a força da Palavra. A gravidade do tema não impede Eugène Green de fazer do filme o seu mais bem humorado longa metragem. O humor do filme consiste em fazer coabitar com naturalidade, em perfeita harmonia, ressurreições, árvores enfeitiçadas e bruxos "lacanianos"; castelos de pedra, sapatos antilimo e bebês-elefante; ogros, refrigeradores e calças jeans. São situações inusitadas que suscitam o riso. Um riso comedido, e por vezes até incômodo. Um exemplo: na primeira cena após o prólogo do filme, vemos dois personagens se cruzarem numa estrada de terra. Um deles traz consigo uma espada e um cachorro, seu nome é Cavaleiro do Leão. O rapaz mais jovem, Nicolas, pergunta o motivo desse nome, visto que o animal que carrega não é um leão, mas um cachorro. O Cavaleiro repete: "Eu sou o Cavaleiro do Leão", no que o jovem deduz: "Ah, está certo! Então, esse animal é um leão". Fica evidente, desde o início do filme, o privilégio do nome sobre o que é dado a ver – e o humor do filme consiste em alargar essa distância (da evidência sensível para a sua representação). Alguns instantes depois, ouve-se um rugido de leão. Nicolas se assusta. Como todo rugido, o som que ouvimos é alto e um pouco assustador mesmo. É no instante de um pequeno susto que compreendemos que o animal ao lado do Cavaleiro do Leão é de fato um leão, pouco importando se o que vemos é um cachorro. Eis a graça de *Le Monde vivant*: vemos um cachorro e acreditamos estar diante de um leão (privilégio do espectador teatral).

Após se cruzarem na estrada de terra, Nicolas e o Cavaleiro do Leão seguirão caminhos diferentes que irão conduzi-los ao encontro de duas mulheres distintas. O Cavaleiro seguirá em direção ao castelo de um Ogro, a quem desafiará para um duelo pela libertação da Senhorita da Capela (de agora em diante, simplesmente "Senhorita"). Lá, contudo, encontrará e se apaixonará por Pénélope, a esposa do Ogro. Nicolas, por sua vez, encontrará pelo caminho justamente a capela em que a Senhorita é mantida prisioneira. Ao se aproximar, logo recebe da Senhorita as boas-vindas, simbolizadas pela mão estendida na janela e pelas badaladas de um sino. A mão da Senhorita é achatada contra um muro de pedras, e o plano como um todo não possui qualquer profundidade. Fica bem claro, já nesse início de filme, que a encenação de Green se pauta em um rígido "sistema de signos". O mundo sensitivo parece pertencer

a um grande mosaico textual no qual cada elemento (visual ou sonoro) equivale a uma unidade semântica muito bem definida. O plano distante da mão da Senhorita se encerra no imediatismo da significação: "seja bem-vindo", parece falar a sua mão.

No fotograma à direita, podemos ver a primeira inversão da cena. Não mais a clareza e a concisão de uma representação metonímica do mundo, não mais "atos semânticos" gerados por uma malha de signos. Em um momento marcante do filme, num gesto que supõe a supremacia da tatilidade sobre a visualidade, algo irrompe: surge na cena um relevo, uma mão entra em quadro, duas mãos se tocam... e o que parecia um diagrama teórico se desfaz em pura *presença*. A mão, extremidade sensível de todo corpo, ponto de contato com o mundo exterior, encontra uma outra mão num gesto que reconcilia a arte com a natureza: o signo de boas-vindas é como que dissolvido em matéria tátil. Agora de perto podemos sentir perfeitamente o prazer que emana do suave encontro entre as duas mãos. Entre o signo da mão e a mão em si, há uma presença cuja materialidade é reforçada por uma *mise en scène* que sabe quando segurar e quando liberar o seu relevo. Embora destituído de qualquer profundidade, a imagem é emoldurada por um enquadramento fragmentado que restitui à cena todo o seu volume, toda a sua espessura. Eugène Green reprime todo o relevo espacial da cena (filmando verdadeiros "diagramas abstratos") e só o libera nos momentos em que se deseja reforçar a "qualidade de presença" do mundo fenomênico. A mudança de escala entre os dois planos, do plano conjunto para o plano detalhe, supõe uma consciência muito calculada do diretor. Primeiro, Eugène Green incita-nos a fazer uma "leitura" do filme, mediando a sua compreensão por meio de

signos cênicos bem definidos. Depois, uma vez estabelecido e consolidado o jogo teatral com o espectador, Green passa a adotar uma lógica puramente sensorial, avessa a significações. O que antes era uma "mediação", um "signo", um "texto", torna-se de repente uma via de contato[3] direto entre dois corpos.

Quando Nicolas entra na capela, vemos apenas seus pés em primeiro plano. Conforme acontecia com as mãos fragmentadas dos dois, o longo plano detalhe dos pés de Nicolas representa igualmente um momento de ruptura. A moldura dá uma atenção desmedida aos pés do personagem, eliminando o entorno e restituindo ao plano toda a sua profundidade. Trata-se de um dispositivo usado em abundância por Green em seus filmes (certamente herdado de Robert Bresson) que consiste em fragmentar excessivamente o corpo do ator. Vejamos o que diz Henri Gouhier acerca dos palcos teatrais: "O palco acolhe todas as ilusões, exceto a da presença" (GOUHIER apud BAZIN, 1991, p. 140). De fato, no teatro, a presença física do ator é muito concreta para se esquecer, muito presente para substituir ou significar alguma coisa; a presença do ator nos palcos teatrais é o que *escapa* ao signo. Supõe-se que o dispositivo bressoniano herdado por Green restitua o relevo espacial do ator em cena. O destaque dado ao corpo do ator, devido ao recorte do plano, aumenta a concretude de sua "presença". Sentimos como se aqueles pés (tal como ocorre em uma peça de teatro) fizessem parte do mesmo plano material que nós, espectadores de cinema, tamanha a proximidade e a duração do plano.

[3] Vale dizer que semelhante contato será evitado durante o chamado "regime de signos". Há uma cena mais adiante no filme, inclusive, em que essa recusa ao toque é explicitada claramente. Quando Nicolas vai beijar a Senhorita, ela rejeita o beijo alegando ter sido picada pela ponta da espada que ele portava na cintura (numa irônica alusão ao aspecto fálico da espada).

Um lento *travelling* para trás, contudo, desfaz a operação descrita (voltamos ao "regime dos signos" – o ponto de origem de todos os filmes de Green). A passagem do plano detalhe dos pés de Nicolas para o plano conjunto dos dois de perfil se dá em um único plano, num movimento longo e suave. O diálogo de Nicolas com a Senhorita só se iniciará após o término do movimento de câmera. Os atores se olham silenciosamente, como se aguardassem a câmera centralizá-los para finalmente iniciarem a conversa. A posição deles (hierática, austera, apolínea) denota um controle e uma rigidez corporal muito grandes. No cinema de Eugène Green, a palavra nunca competirá com a fisicalidade dos atores. Antes de o diálogo se iniciar, é preciso achatá-los contra a parede. É preciso voltar a abolir todo o relevo espacial da cena: só assim o ator poderá devolver à palavra – no ato da fala – todo o seu volume, toda a sua materialidade[4]. Enquanto os atores permanecerem em silêncio, tudo servirá de amparo (na forma unitária de um signo) para a "legibilidade" do filme: qualquer gesto imprudente, qualquer movimento inadvertido, qualquer descuido fora de hora será codificado e convertido pelo espectador em "leitura". É por isso que o ator deve adotar tal austeridade corporal. O mundo vira uma tábua rasa preenchida de caracteres indistintos.

Senhorita - Você não é um cavaleiro.

Nicolas - O que distingue um cavaleiro de um não cavaleiro?

Senhorita - A espada.

Assim se inicia o diálogo entre Nicolas e a Senhorita. Num filme de Eugène Green, jamais se poderia definir um cavaleiro por meio de palavras como a "valentia", a "coragem", a "força" ou algum outro nome que denote a sua distinção. Trata-se sempre de responder tudo objetivamente, da forma mais literal possível. Como bem adverte Luiz

[4] Veremos mais à frente que Green devolverá à palavra a sua materialidade sem, contudo, acrescentar qualquer tipo de obstáculo (que denote a presença ruidosa do corpo de quem a pronuncia) que dificulte a sua plena apreensão. A materialidade da palavra é conquistada não pela "corporalidade" do ator, mas pela musicalidade da declamação.

Carlos Oliveira Jr. sobre *Le Monde vivant*, da mesma forma que a Senhorita dissera que o que distingue um cavaleiro de um não cavaleiro é a espada, ela poderia igualmente ter respondido: "um signo".

> "Como se pode ser cavaleiro sem a espada? Como se pode ser cavaleiro sem o signo que cria a significação-cavaleiro? Entre o desígnio em si e sua presença fenomenal, a princesa percebe uma defasagem (...)" (OLIVEIRA JUNIOR, 2010).

Vejamos agora a imagem que se afigura no fotograma abaixo. Eis a espada de que se falou. Vemos Nicolas retirá-la lentamente dos degraus de um altar[5]. Uma longa sequência de diálogo é interrompida para dar lugar à ação de Nicolas. O que antes era um signo da distinção do cavaleiro, agora é de fato *segurado* por suas mãos. Esse plano representa mais uma virada no filme. Como nos outros planos detalhes, voltamos ao regime do corpo, da presença. O dialogo é interrompido para melhor se fazer sentir as cintilações do mundo sensível; e o que antes era um "signo-espada", ganha agora contornos materiais claros[6]. Eugène Green suprime o diálogo para nos recolocar em contato com o silêncio eloquente da natureza. Em *Le Monde vivant*, o mundo "fala" segundo as leis da presença.

[5] Em referência ao mito do Rei Arthur e seus Cavaleiros da Távola Redonda.

[6] É claro que a espada nunca deixará de ser o signo do cavaleiro (assim como a coroa nunca deixará de ser o signo da realeza). Importa para nós, contudo, que aqui toda a encenação de Green (sobretudo, a apreensão do espaço e a edição de som) converge para reforçar o aspecto puramente material da espada.

Quando ouvimos o barulho da lâmina sendo arrastada contra o piso do altar, a concretude da espada é sentida em toda a sua intensidade. O gesto é simples, mas o plano é longo. A duração do plano dá ao prosaico ato um sentido ritualístico. O som que se ouve supõe todas as qualidades do cavaleiro, e a abstração (a honra, a valentia, a virilidade) é conquistada pelo que há de mais concreto, direto, frontal. É nesse momento que compreendemos o sentido da cena. Sim, o seu "sentido". Em *Le Monde vivant*, é justamente nos momentos em que a *presença das coisas* ganha maior destaque na cena que se faz entrever o seu verdadeiro sentido. O "transbordamento" do signo (a espada [7]) em corpo sonoro (o som da espada) devolve ao cavaleiro sua verdadeira distinção. Dito isso, retomemos a resposta dada pela Senhorita à pergunta de Nicolas. A Senhorita tinha razão: o que distingue o cavaleiro de um não cavaleiro é mesmo a sua espada. Ali, no seu peso e na sua dureza, no som que emite e no brilho que reluz, sentimos concretamente toda a honra e a valentia de um cavaleiro de verdade. Eis o sentido da cena. O que se vê então é uma oscilação harmônica daquilo que Hans Ulrich Gumbrecht chamará, em *Produção de presença*, de "efeitos de sentido" e "efeitos de presença". Em sua crítica à hermenêutica, Gumbrecht se queixa da absoluta supremacia do "sentido" sobre a "presença" (privilégio que se atribui à emergência[8], no século XVII, de um sujeito separado do objeto, a ele transcendente). Assim, faz em seu livro uma defesa daquilo que o sentido, sozinho, não consegue transmitir. Em *Le Monde vivant*, ao contrário, o "sentido" e a "presença" não são nada excludentes; ao contrário, são muitas vezes aliados. O sentido da cena é apreendido em meio à presença manifesta das coisas no mundo – o que provavelmente renderia ao filme um comentário elogioso de Gumbrecht. Porém, nem tudo é tão simples como parece. O que Gumbrecht chama de "presença" é simplesmente a manifestação explícita de um corpo "tangível por mãos humanas" (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Um corpo espacialmente presente, e isso é tudo. Gumbrecht é um materialista, a sua concepção de "presença" se encerra nas mãos do homem. Para Eugène Green, ao contrário, a presença das coisas possui um teor francamente teológico. Ao longo de todo o filme, se fará sentir uma emanação tão intensa do referente

[7] Agora na condição de "coisa", como se estivesse em igualdade com o seu referente.
[8] Emergência que remonta ao *cogito* cartesiano.

(em última instância, a *própria* natureza), que não restará ao espectador senão atribuir todo esse excesso à força de sua Presença.

Referências

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: ed. 34, 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GREEN, Eugène. *Présences*. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. "O que está dito...". In: Revista online Contracampo.

(www.contracampo.com.br/95/artgreenjr.htm, acessado em 20/07/2013), 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RIBON, Michel. *A arte e a natureza – ensaio e textos*. Campinas: Papirus, 1991.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Entre Walter Benjamin e *'Terra Estrangeira':* noções de História[1]

Between Walter Benjamin and 'Terra estrangeira'*: notions of History*

Pedro Vaz Perez[2] (mestrando – PUC Minas)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático *Cinema, Televisão e História*.

[2] Interesses de pesquisa compreendem estudos de cinema e audiovisual com maior ênfase em produções brasileiras e interseções entre cinema e filosofia. pedrovazperez@gmail.com.

Resumo:

Profanar o passado traçando contrapontos entre imagens de diferentes temporalidades é uma das noções centrais das teses de W. Benjamin sobre o conceito de história. Com este olhar, e tendo a alegoria como operador conceitual, o presente estudo volta-se para *Terra Estrangeira*, investigando as formas com as quais o filme propõe pensamentos sobre um fato histórico, a crise do governo Collor, e as relações que estabelece com imagens do passado.

Palavras-chave:

Alegoria, Terra estrangeira, História, anacronia.

Abstract:

Profane past making counterpoints between images from different temporalities is one of the main ideas in W. Benjamin's Theses on the Philosophy of History. From this viewpoint, and taking allegory as a conceptual operator, this paper turns to Terra Estrangeira investigating how the film offers thoughts on a history fact, the Collor government crisis, and the relations it establishes between images of past.

Keywords:

Allegory, Terra estrangeira, History, anacrony.

Em *Terra estrangeira* (2005), o protagonista Paco, após a morte da mãe, busca consolo no uísque barato com as moedas que lhe restam quando é abordado por Igor, traficante de diamantes. Em meio ao caos gerado pelas medidas econômicas do governo Collor, ele recruta pessoas que atravessem as pedras para a Europa. Na sequência seguinte, ambos vão ao antiquário que Igor mantém como fachada. Um plano-conjunto descreve o espaço repleto de móveis e objetos antigos, empilhados de maneira errática, enquanto Igor declama:

> [os objetos] são vestígios de uma puta aventura! A maior aventura de todos os tempos, a dos conquistadores (...), da navegação, da descoberta, da colonização, da imigração... todas as provas estão aqui, todas! É claro que não as grandes provas, porque o ouro já se foi há muito tempo, e o diamante está acabando... Essas são as p*equenas* provas, o dia-a-dia, o suor de gente comum.

Esta sequência parece marcar a postura alegórica sobre a representação da História que atravessa todo filme. Como propõe Benjamin (2011), na construção alegórica as coisas nos olham sob a forma de fragmentos.

A História no filme e o dilaceramento alegórico

Em *Terra estrangeira* é possível vislumbrar os acontecimentos políticos e sociais dos primeiros anos da década de 1990: como na televisão que, na diegese, exibe pronunciamentos de Collor e Zélia Cardoso, e na reprodução do registro do exílio econômico não forçado que marcou o período. Mas, se o contexto histórico deu origem ao filme, a inscrição da crise não se dá de maneira direta e não é remontada "tal e qual": nem como documentário tampouco como drama histórico. Trata-se de uma narrativa genérica sobre o cotidiano de uma família de classe média paulistana que, num dado momento, se viu afetada pelas medidas do governo.

Neste trabalho, busco investigar as formas com as quais o filme se apropria e complexifica aquele momento histórico: como a história é inscrita no objeto? Como o cinema constrói uma visão de mundo? Para tanto, tomo as noções de História e o conceito de alegoria, ambos de Benjamin (2012; 2011), como principais operadores. Uma

costura entre cinema e filosofia, que contemple ao mesmo tempo a abstração das ideias e a concretude das imagens dos filmes, é o objetivo da pesquisa.

A alegoria, para Benjamin, é uma forma de expressão e não uma retórica ilustrativa pela imagem. É um sistema de signos e opera necessariamente um movimento abismal: a inevitável diferença entre o sentido e a representação. Atesta a impossibilidade de se atingir uma verdade absoluta por meio da arte, e transforma tudo aquilo em que toca em coisa significante. Logo, o fundamental é a disposição das figuras e a pompa dos seus desfiles, num quadro alegórico de figuras vivas: ou seja, o estilo.

Ela é uma imagem aberta ao tempo e traz a necessidade de buscar interpretações em *outro lugar*, gesto já contido na etimologia do conceito, derivado dos termos gregos *allo* (outro) e *agorein* (dizer). Ou seja, a alegoria propõe caminhos outros para a leitura, além daquele já oferecido pelo discurso. Lastro entre texto e sentido; significações projetadas e expandidas pelo movimento imparável dos significantes (GAGNEBIN, 2001).

É possível esboçar uma aproximação entre este movimento da alegoria e a viagem em *Terra estrangeira,* que ganha importância enquanto processo e não somente como destino a se alcançar. A jornada amplifica o deslocamento alegórico: é o próprio tempo em trânsito.

A alegoria é comumente retomada em tempos de pouca fé nas totalizações soteriológicas. No barroco alemão, fundou-se em problemas de natureza político-religiosos; o luto emergiu da crise das grandes narrativas, do conflito com as promessas de salvação do Renascimento e de sobrevida no reino dos céus. As alegorias plasmaram o esfacelamento das representações do divino. E a imagem da morte é fundamental, pois é ela a evidência de uma existência carnal e sensível:

> a alegorização da *phýsis* só pode consumar-se em toda a sua energia no cadáver. E as personagens do drama trágico morrem porque só assim, como cadáver, podem entrar no reino da alegoria (BENJAMIN, 2011, p. 235).

A morte é elemento que compõe e move toda a extensão de *Terra estrangeira*: Manuela, no início; Miguel, no meio; Paco, no fim. E, sobretudo a de Manuela, está envolta numa nuvem messiânica: seu algoz é Collor, salvador da pátria, caçador de marajás. E San Sebastian, destino almejado pela mãe, e posteriormente por Paco, é cultivado como uma vontade mítica e obsessiva.

No cinema, os personagens se constroem na relação com o espaço no qual estão inseridos. O apartamento no filme é dispositivo carregado de um desejo nostálgico e nele os personagens estão imersos: por toda a casa vemos alusões à peculiar San Sebastian do passado, como bandeiras, pinturas e fotografias misturadas a imagens religiosas. De modo que é possível uma aproximação entre San Sebastian e o mito lusitano messiânico do sebastianismo, reforçada pela posterior viagem entre Brasil e Portugal: após perder as referências, Paco parte em busca da salvação[3].

Terra estrangeira é construído a partir de um dilaceramento alegórico fundamental, exemplificado pela própria construção de Paco, e que se desdobra ao longo do filme: é estudante de Física, mas sonha com o Teatro. Conflito entre o racional e o sensível, o divino e o terreno, a partir de uma ruptura política que trouxe traços do messiânico.

Realismo fraturado

Para Xavier, pode haver, num filme, duas dimensões alegóricas: a da narrativa e a da composição visual.

> Em termos do discurso do filme, o trabalho da câmera, a relação imagem-som e a montagem podem assumir os termos da narração mais convencional, na qual o comentário fica "embutido" numa composição do olhar e da escuta mais plenamente conjugada com a evolução das ações (XAVIER, 2012, p. 39).

[3] O cinema brasileiro já trouxe construção semelhante: em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), por exemplo, é atrás do beato Sebastião, e da ilha utópica, que parte o vaqueiro Manuel.

Haveria, no alegórico, uma necessária oposição dialética entre a fragmentação (que problematiza o sentido) e a totalização (que quer afirmá-lo plenamente). Características que levam a uma "separação, disposição nítida dos elementos para o olhar; espacialização, portanto, das forças, dos conceitos, da duração" (XAVIER, 2012, p. 40). Modos pelos quais a narrativa cinematográfica figura a experiência no tempo próprio da representação.

À primeira vista, *Terra estrangeira* apresenta uma narrativa clássica, realista e transparente. Há identificação, instauração de conflitos potentes, picos de tensão e pitadas de melodrama. No entanto, se existe o flerte com diferentes gêneros, como o *film noir*, o *road movie* e o drama, não há resolução em nenhum deles. De modo que podemos pensar o filme como uma janela translúcida, mas fraturada. Como um vidro que tenha sido gentilmente jogado ao chão: com intensidade suficiente para rachá-lo em mil pedaços, mas sem a força para tirar-lhe sua forma inicial. Ainda é possível ver a paisagem, mas a visão é ofuscada por aqueles recortes.

São fraturas, por exemplo, o trânsito não resolvido entre os gêneros e os *pseudo-conflitos* da trama: é de pouca importância saber onde estava o violino roubado, o desenrolar do caso entre Paco e Alex ou a conclusão da viagem. Bem como a imbricação de sequências expressionistas e teatrais no interior de um realismo urbano.

Um percurso no tempo

A morte da mãe desencadeia a viagem errante de Paco. Mas, para atingir San Sebastian, é preciso passar por um estágio, Portugal. Longe de ser aleatória, a jornada refaz ao inverso o caminho navegado há meio século pelos portugueses, "copiando a solução que adotaram para seus problemas, nos séculos XV e XVI" (FIGUEIREDO, 1999, p. 79). Em termos de enunciação, levar a câmera para o velho continente é gesto carregado de significações. Como se algo naquelas velhas terras tivesse alguma coisa a dizer sobre a situação da ex-colônia.

A ida a Portugal, mais que um deslocamento no espaço, é também um trânsito entre temporalidades – mas não como num *flashback* ou numa ficção científica. Parece sugerir um presente como sendo intencionado por

imagens de passado, como demonstra Benjamin em suas teses (2012). É ato político, de profanação, em detrimento da estéril sacralização do passado – da grande narrativa histórica tomada como verdade absoluta.

O transitar anacrônico, já contido no tema viagem, transborda o enredo e, em algumas sequências, contamina a dimensão óptica do plano. Uma delas é a do Cabo Espichel (FOTOG. 1), vilarejo no extremo oeste português que abriga um santuário composto por um heterogêneo e antigo conjunto arquitetônico, repleto por signos católicos. Interessa-me, em especial, o uso dramático da profundidade de campo.

Paco e Alex estão sentados na beira do desfiladeiro quando ela afirma: "Isso aqui é a ponta da Europa. Isso aqui, ó... é o fim. Coragem, né, cruzar esse mar há 500 anos. É que eles achavam que o paraíso tava ali, ó. Coitados dos portugueses. Acabaram descobrindo o Brasil".

Em seguida, os vemos em primeiro plano, buscando um lugar para dormir. A câmera gira para a esquerda e acompanha o movimento da mulher. Ela caminha pela profundidade de campo dirigindo-se a uma antiga construção moura, com teto abobadado, que vemos ao longe. Se aquele antigo santuário já remetia a um passado de conquista e colonização do Brasil – de impostação católica e catequização imperialista –, em sua caminhada Alex se dirige a imagens de um passado ainda mais longínquo: a da colonização moura na península ibérica.

Fotograma 1: Cabo Espichel
Fonte: SALLES; THOMAS, 2005

O tempo assume o corpo físico do plano, torna-se matéria palpável e coexiste nos planos em profundidade. O espaço abarca variações temporais. O tempo é anacronicamente espacializado[4].

O mergulho na profundidade de campo coloca em crise a progressão linear do *continuum* histórico. Temos uma construção alegórica individual, que, além de suas funções na trama – a questão da mala roubada –, passa a significar também de forma autônoma. Faz ver uma imagem de passado intencionando um presente, como nas noções de História esboçadas por Benjamin (2012, p. 10): "Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas?".

Esta sequência, como a do antiquário, é apenas um exemplo dentre várias que funcionam como terraços de significação autônomos e alegóricos, pinçadas do fluxo narrativo. São fragmentos, cacos de realismo, que funcionam em conjunto, mas principalmente de maneira autônoma.

Considerações finais

Temos um peculiar *road movie* luso-brasileiro, no qual o deslocamento espacial provoca a sobreposição de diferentes temporalidades, e a viagem de Paco se torna um mergulho na história colonial, nas origens do Brasil. Mas, longe de uma reconciliação com o passado, esse gesto – no nível da enunciação – é carregado de tensão e profanação, construindo uma história repleta de Agora, como quer Benjamin (2012), pois é a partir do presente, e para pensar o presente, que a história é rememorada. Como no exemplo do antiquário, o filme traça contrapontos entre imagens de diferentes épocas, explodindo o *continuum* e desvelando uma história heterogênea. Por outro lado, a tentativa nostálgica de Paco e Manuela de retorno às raízes, San Sebastian, se mostrará impossível e, por isso, coincide com a morte.

[4] Em *A Imagem-tempo*, Deleuze comenta estratégia similar de apropriação dramática do mergulho em profundidade em *Cidadão Kane* (1941): "quando Kane vai encontrar seu amigo jornalista, para romperem a amizade, é no tempo que ele se move, ele ocupa um lugar no tempo mais do que um lugar no espaço" (DELEUZE, 2007, p. 52).

Se o ponto de partida do filme foi o fato histórico, sua realização aponta para outra cena, tornando impossíveis conclusões objetivas sobre a crise. Um gesto alegórico. Se há produção de pensamento sobre o caso Collor, é na sugestão de que esta seja sintoma de algo maior e crônico, anacrônico, da ordem da cultura: é apenas mais um episódio em uma trama que traz vários outros sucessivos e com origens semelhantes, messiânicas. Representação que só pode se expressar em todas as suas contradições e anacronias a partir da alegoria.

A partir dela, o cinema plasma imagens da cultura. Como composto por luzes e trevas, o presente é representado em *Terra estrangeira*: construído por variáveis e invariáveis, efêmeros e eternos, o visível de uma época e sua nuvem intempestiva, momentos visíveis de crise como pontas do crônico obscuro. Retira-se, como propõe Benjamin (2011), o objeto da história para inscrevê-la em seu interior. Utiliza-se a câmera como aparelho de pensamento. A arte, dessa maneira, demonstra todo o seu potencial de produzir questões e sua pouca tendência para gerar explicações fáceis. A partir dos instrumentos únicos e possíveis de seu discurso, o cinema inscreve uma ampla, crítica e reflexiva visão de mundo.

Referências

BENJAMIN, W. *O Anjo da história.* Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão.* Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FIGUEIREDO, V. "Em busca da terra prometida". *Cinemais.* Rio de Janeiro, n. 15, fev, 1999, pp. 73-83.

GAGNEBIN, J. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SALLES, W.; THOMAS, D. *Terra estrangeira*. Brasil; Portugal: Videofilmes, 2005. DVD (100min): son, pb.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

O projeto de lei de taxação de filmes falados em língua estrangeira[1]

The bill for taxing foreign-language talking pictures.

Rafael de Luna Freire[2] (Doutor – UFF)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático: "Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950.

[2] Professor do curso de graduação em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF.

Resumo:

Em novembro de 1929, em pleno sucesso inicial do cinema sonoro no Rio de Janeiro, foi elaborado um projeto de lei para taxar os filmes falados em línguas estrangeiras. A proposta gerou um intenso debate que é investigado neste artigo.

Palavras-chave:

Cinema sonoro, legislação, nacionalismo, exibição, distribuição.

Abstract:

In November 1929, in the height of the initial success of sound cinema in Rio de Janeiro, a legislator proposed a bill for taxing foreign-language talking pictures. This article analyses the intense debate motivated by such bill.

Keywords:

Sound cinema, legislation, nationalism, exhibition, distribution.

Poucos meses após a primeira sessão de cinema sonoro no Rio de Janeiro – em junho de 1929 –, a exibição de filmes falados no circuito exibidor carioca já era uma realidade. Além dos cinemas lançadores, os *talkies* avançavam também nas salas de bairro, resultando na massiva demissão dos músicos de orquestras, substituídos pela nova tecnologia.

Diante desse cenário, na reunião da Academia Brasileira de Letras (ABL) de 6 de novembro de 1929 o escritor Medeiros e Albuquerque se dedicou a criticar a recente "invasão dos *films* falados em inglês". Além do prejuízo ao teatro, à música e ao cinema nacionais, os filmes estrangeiros estariam ainda destruindo nossa língua e deseducando o povo.

Portanto, Medeiros e Albuquerque tomava a iniciativa de sugerir providências que incluiriam a "elevação das tarifas para todos os filmes falados em qualquer língua, que não seja a portuguesa: elevação que torne proibitiva a importação de filmes dessa natureza".

A repercussão foi imediata e não apenas no Rio de Janeiro, mas na Capital Federal a sugestão de Medeiros e Albuquerque foi logo transformada em projeto de lei encaminhado ao Conselho Municipal pelo intendente Floriano de Góes. Seguindo a proposta do acadêmico, o projeto criava um imposto rigoroso e proibitivo para suspender a invasão dos *talkies*:

> Art. 1º A partir de 1º de março do ano de 1930, os cinemas e teatros que exibem filmes falados, em qualquer língua que não seja a portuguesa, além de tudo o mais que já pagam, [pagarão] o imposto de 1 conto de réis (1:000$) cada dia em que um filme dessa natureza for passado.
> Art. 2º Os filmes simplesmente musicados pagarão por dia, além dos impostos atuais, mais cem mil réis (100$000).
> Art. 3º Revogam-se as disposições em contrário.
> (*Diário da Noite*, 21 nov. 1929, p.1)

A reação a essa iniciativa não demorou, já que ela atingia diretamente os interesses dos exibidores e, sobretudo, dos distribuidores de filmes estrangeiros. Não se pode deixar de ressaltar que essas empresas eram importantes anunciantes dos jornais e, não à toa, a imprensa reagiu imediata e violentamente ao projeto, que ganhou a primeira página das principais folhas do Rio de Janeiro.

A possibilidade de encaminhamento do projeto de lei foi responsável por provocar a mobilização da Associação Brasileira Cinematográfica (ABC), composta pelos representantes das "marcas mais famosas do mundo". Isto é, as filiais dos estúdios de Hollywood (Metro, Fox, Paramount etc.) e as distribuidoras brasileiras (Companhia Brasil Cinematográfica – CBC, Marc Ferrez & Filhos, Vital Ramos de Castro etc.).

A ABC foi a principal porta-voz da reação ao projeto, contando com amplo apoio de jornais ao ser descrita como "a única entidade [...] capaz de dar a palavra insuspeita sobre o assunto". Duas longas entrevistas dadas por representantes da entidade – Alberto Torres, secretário da ABC, e o advogado Adhemar Leite Ribeiro, diretor da CBC – publicadas respectivamente no *Correio da Manhã* e em *O Globo*, tentaram responder aos principais argumentos que sustentavam o projeto de lei. [3]

A ameaça à língua e à educação

A principal e mais recorrente crítica ao projeto de lei respondia ao aventado perigo dos filmes falados à língua nacional. Qualificando a proposta de "infeliz" e "infantil", apontava-se o "elitismo" da Academia Brasileira de Letras, identificada como mentora do projeto, por crer numa suposta pureza da língua portuguesa (*Diário da Noite*, 22 nov. 1929, p. 1).

[3] As citações creditadas a Alberto Torres e Adhemar Leite Ribeiro são todas de *Correio da Manhã*, 23 nov. 1929, p. 3 e de *O Globo*, 26 nov. 1929, p. 2, embora suas entrevistas tenham sido republicadas parcial ou integralmente em outros jornais.

A acusação da falta de coerência do projeto era sempre reforçada pela comparação do cinema com as óperas, livros e peças então livremente apresentados e apreciados em língua estrangeira.

Ainda assim, o risco à nacionalidade e à educação popular eram os perigos levantados pelo projeto que seus opositores precisavam responder com mais veemência, pois era o que provocava maior comoção. Assim, ressaltava-se o papel educativo do cinema que, com o advento do som, teria um "horizonte muito mais largo" a sua frente.

Em resposta ao que seria uma "manifestação do imperialismo *yankee*", invocava-se o caráter cosmopolita (e não norte-americano) do cinema sonoro. Elogiava-se a possiblidade de se ver e ouvir os "*leaders*" da política mundial em seu idioma original e alardeava-se a apresentação de "temas de operas, operetas, danças e cantos de repertório internacional".

Além disso, se a investida era contra os filmes em inglês, isso teria ocorrido apenas pelo fato da indústria americana estar adiantada, pois Hollywood não seria a única ameaça. Já se anunciava que em breve também seriam lançados filmes falados em francês, alemão e italiano.

Tanto Alberto Torres quando Ademar Leite Ribeiro adotaram a estratégia de minimizar a suposta "ameaça" dos filmes falados em inglês ao esclarecer que os filmes sonoros mais bem-sucedidos eram aqueles acompanhados apenas por música e ruído. Nos poucos filmes em que havia cenas dialogadas, essas seriam mínimas em comparação com o todo, e sempre acompanhadas de letreiros em português.

Afirmando que o próprio espectador brasileiro fugiria de "filmes com longos diálogos incompreensíveis para o público", argumentava-se que "a parte comercial" e o "bom senso" é que indicariam o caminho a seguir. Ao invés de antagonismo, a ABC declarava uma voluntariosa cooperação entre Hollywood e o público brasileiro.

Em relação ao que seria a falta de patriotismo dos empresários cinematográficos, Alberto Torres apontava que a maioria dos cinemas pertencia a brasileiros ou estrangeiros domiciliados no Brasil, sendo empresas genuinamente nacionais. Ressaltava ainda que nas agências distribuidoras "taxadas de estrangeiras" praticamente

não havia funcionários estrangeiros, sendo quase todos eles brasileiros. Ou seja, fazia-se questão de afirmar o caráter nacional das empresas envolvidas para negar que elas pudessem estar a serviço de interesses estrangeiros.

Entretanto, não se pode deixar de apontar que os representantes da ABC enumeraram várias falácias em suas respostas ao projeto. Alberto Torres, por exemplo, afirmou que somente um filme inteiramente falado tinha vindo ao Brasil, e que este havia sido todo acompanhado de legendas explicativas em português. Na verdade, dezenas de filmes inteiramente falados vinham sendo lançados no Brasil nos meses anteriores.

Já Adhemar Leite Ribeiro refutou a crítica à ganância dos exibidores afirmando que os preços das entradas eram os mesmos cobrados antes do filme sonoro, quando, na verdade, todas as salas que instalaram aparelhagem para o cinema sonoro tinham aumentado em 1 ou 2 mil réis seus ingressos (cf. FREIRE, 2012).

Por fim, ambos os porta-vozes da ABC afirmavam que os filmes falados em inglês *sempre* traziam letreiros traduzidos em português, embora isso não viesse ocorrendo de fato. Um artigo publicado justamente naquela semana criticava uma prática então frequente, citando o caso do filme *Orfeu*, do Titto Ruffo, recentemente exibido no Rio de Janeiro: "Era só traduzir e substituir alguns metros de fita por outros com a versão portuguesa, como se fazia antigamente. Pois nada disso foi feito. Passou-se a fita tal e qual viera da Norte América, sem um letreiro em português." (*Jornal do Commercio*, 23 nov. 1929)

O drama dos músicos

Outra questão sensível que precisou ser respondida pelos opositores do projeto de lei foi a demissão dos músicos das salas de cinema. Tanto Alberto Torres quanto Adhemar Leite fizeram questão de afirmar não se tratar de uma decisão deliberada, mas a consequência de "uma inovação motivada pela ação do progresso" que estava ocorrendo no mundo todo e que já tinha acontecido antes em outros momentos.

Os argumentos da liberdade de comércio e da inevitabilidade do progresso foram frequentemente invocados. Apesar do reconhecimento da difícil situação dos músicos que perdiam seus empregos, os artistas eram vistos como vítimas impotentes da luta entre máquina e homem, que não podia ser freada por "imperativos de piedade e solidariedade humana". Não haveria outra solução a não ser mudarem de emprego ou profissão

Fechamento dos cinemas

Duas ameaças eram alardeadas frente ao projeto. A primeira é que o preço dos ingressos seria aumentado com o novo imposto, e que seria o público quem pagaria a conta. A outra era de que a taxação era tão pesada que os cinemas brasileiros fechariam suas portas caso a lei fosse sancionada. O projeto chegou a ser taxado de um atentado contra as raras diversões do Rio de Janeiro (*Crítica*, v. 2, n. 318, 22 nov. 1929, p.2).

Nesse sentido, o drama dos músicos também não seria resolvido com a taxação, pois o consequente fechamento dos cinemas resultaria não somente na ausência de local de trabalho para os próprios músicos, mas também prejudicaria outros funcionários que perderiam seus empregos (porteiros, operadores, eletricistas etc.). O tom era sempre de inevitabilidade, sendo aquela situação a consequência de uma lei natural e imutável.

Além disso, com o fechamento dos cinemas, não só haveria prejuízo do público, como os cofres públicos também perderiam a renda oriunda dos demais impostos que incidiam sobre a atividade

Réplicas

Em artigo publicado em *O Jornal* (23 nov. 1929, p. 2), Medeiros e Albuquerque não deixou de responder às críticas ao projeto de lei sugerido por ele, dizendo ser natural que os empresários de cinema protestassem.

Entretanto, o imortal combatia o argumento de que o resultado do projeto seria o aumento das entradas que, ao final de contas, seria pago pelo povo. Um imposto pequeno teria essa consequência, mas um imposto de 1 conto de réis não seria suportável nem para os palácios da Cinelândia.

> _ Mas então, diz-se, os cinemas irão fechar-se e o povo não terá sua distração predileta!
> Esse é o argumento *ad terrorem* dos empresários. Mas ninguém deve impressionar-se. Sem dúvida, o povo tem grande interesse em divertir-se; mas os empresários têm ainda maior interesse em diverti-lo. Eles ganham com isso rios de dinheiro. A prova disso está materialmente feita no Rio de Janeiro, onde o bairro dos cinemas é o mais suntuoso e rico da cidade

O escritor demonstrava ter plena consciência dos interesses econômicos ameaçados pelo projeto, invocando o patriotismo em sua defesa: "A reação dos industriais do cinema é natural. Natural também que os jornais que lhes publicam os anúncios, procurem dar lhes força. Mas talvez ainda haja no Brasil o número preciso de brasileiros para defender a nossa língua"

Além da resposta do escritor, outra contundente réplica veio na forma da letra paródica "O cinema falado", assinada pelo músico Luiz Silva:

> [...]
> Este cinema falado
> é uma grande cavação
> tirando dos pobres músicos
> o seu próprio ganha pão.
> Deixando muitas famílias
> sem ter nada que comer
> o tal cinema falado,
> foi o que veio aqui fazer.
>
> O povo deve deixar
> de ir no cinema falado,
> em protesto aos pobres músicos
> e não ser tão explorado.
> Todo o cinema falado,
> devia de se acabar

o cinema divertido
é o que tem música a tocar.
(*Jornal das Modinhas*, v. 3, n. 63, nov. 1929, p. 3)[4]

O cinema nacional

Aparentemente, nem ao cinema nacional o projeto interessaria, de acordo com o "*leader* da cinematografia nacional", Sr. José Alves Netto. Realizador de filmes naturais, mas também ligado aos distribuidores, o cinegrafista acreditava que os brasileiros ainda não estavam prontos para a competição com o cinema estrangeiro. E defendia como mais importante a obrigação de exibição diária de complementos nacionais nos cinemas (*Crítica*, v. 2, n. 318, 23 nov. 1929, p. 2).

Também foi invocado o argumento de que não era preciso restringir o cinema estrangeiro, mas favorecer o cinema nacional: "O que se deve fazer, em benefício da língua, é proteger ou isentar de direitos os filmes falados ou cantados em português, e não taxar os outros [...]" (*O Globo*, 23 nov. 1929, p. 1).

Como em outros momentos da história, diante de propostas de contingenciamento da importação de filmes argumentava-se que o importante era beneficiar o cinema nacional sem necessariamente prejudicar o estrangeiro.

Conclusão

Diante da enxurrada de críticas, o próprio Floriano de Góes admitiu rever sua proposta caso fossem encaminhadas soluções adequadas ou se o projeto se revelasse verdadeiramente inviável (*Crítica*, v. 2, n. 318, 23 nov. 1929, p. 2)

[4] José Ramos Tinhorão (1972, p. 241-2) transcreveu essa letra em seu livro, citando-a como tendo sido publicado pelo *Jornal das Modinhas* em janeiro 1930, mas descobrimos que ela já tinha sido publicada numa edição anterior do mesmo jornal, justamente na época de discussão do projeto de lei.

De fato, poucos dias depois o vereador apresentou à Comissão de Orçamento do Conselho Municipal duas emendas orçamentárias. Uma delas tinha o mesmo texto do projeto de lei apresentado anteriormente, com um imposto proibitivo sobre os filmes falados em língua estrangeira. A outra, porém, apresentava modificações que teriam sido o resultado da "análise das ponderações feitas pela imprensa e pelos interessados", sugerindo a "redução de 20%" de todos os impostos dos cinema que mantivessem orquestras ou exibissem filmes falados em língua portuguesa (*Correio da Manhã*, 28 nov. 1929, p. 8).

Ao invés da taxação ao filme estrangeiro, abria-se a possibilidade do favorecimento do filme nacional. Conciliação que seria concretizada, quase três anos depois, no decreto 21.240, de 1932.

Referências

FREIRE, R. L. A febre dos sincronizados: os primeiros meses da exibição de filmes sonoros no Rio e em São Paulo em 1929. In: SOUZA, G. et al (orgs.). *XIII Estudos de cinema e audiovisual Socine*. v.2. São Paulo: Socine, 2012.

TINHORÃO, J. R. *Música popular*: teatro & cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.

Os fãs do *Conselho Jedi Bahia* e o princípio de atividade[1]

The Fans of the Jedi Council Bahia and the principle of activity

Regina Lucia Gomes Souza e Silva[2] (Doutora – UFBA)

[1] Trabalho apresentado no seminário Recepção Cinematográfica e Audiovisual: abordagens empíricas e teóricas no XVII Encontro da Socine.

[2] Professora da FACOM na Universidade Federal da Bahia e coordenadora do Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem. Tem experiência na área de Comunicação com ênfase em Estudos de Recepção, Análise e Crítica de Cinema e Audiovisual. reginagomesbr@gmail.com

Resumo:

O texto tem como objetivo pensar sobre as relações constituídas em comunidades de fãs, particularmente no estudo de caso sobre *Conselho Jedi Bahia*, visto como um objeto de estudo privilegiado de compartilhamento de experiências de ativismo e mobilização. O *princípio de atividade* evocado por Esquenazi (2005) e Jenkins (2009) será aqui apropriado para refletir sobre até que ponto ações de grupos de fãs com interesses comuns constituem-se como atos mobilizadores.

Palavras-Chave:

Comunidade de fãs, atividade, mobilização.

Abstract:

The text goal is consider the relationships formed in fan communities, particularly in the case study on the Jedi Council Bahia. This is seen as one privileged object of study about sharing experiences of activism and mobilization. The principle of activity evoked by Esquenazi (2005) and Jenkins (2009) is appropriate here to reflect to what extent the actions of groups of fans with common interests shape mobilization's acts.

Keywords :

Fans Community, activity, mobilization.

Os fãs do *Conselho Jedi Bahia* e o princípio da atividade

Jean-Pierre Esquenazi (2005) defende novos e necessários postulados para pensar o estudo da recepção na esfera do audiovisual e propõe três princípios basilares, a saber, *o princípio de continuidade* ou "qualquer estudo de recepção deve ser um estudo da situação em que os públicos se encontram", o *princípio de multiplicidade* "a recepção não é uniforme: qualquer obra produz uma repartição do público em comunidades de interpretação distintas" e por fim o *princípio de atividade*, "a atribuição de intencionalidade é o acto distintivo do espectador" (ESQUENAZI, 2005, p. 104). Os princípios de continuidade e o da atividade estão diretamente atrelados ao que chamamos de comunidade de fãs. A ligação entre os fãs e seus objetos de culto evoca uma forte proximidade afetiva, na forma de um acordo que permite que fãs tornem-se agentes mobilizadores e engajados num empreendimento comum.

Longe do postulado platônico e aristocrático que privilegia a razão e menospreza o mundo sensível, a aliança entre os fãs e seus produtos adorados tenta desconstruir a ideia de que este engajamento afetivo é nocivo à razão e contrário ao pensamento. A complexidade que envolve os atos de atividade desta "comunidade espectatorial" como designa Esquenazi (2005, p. 106), nos permite dizer que, por vezes, preferimos a superfície à densidade do fenômeno. Além disso, o pacto entre a obra e o público é também fruto da união entre o produto e o contexto, ou entre as suas condições de produção e recepção.

Segundo Henry Jenkins (2009) o fã moderno (aquele que vive a convergência midiática) não é um espectador comum, mas aquele que transforma sua apreciação em algum tipo de atividade cultural e mobiliza-se para promover interesses comuns. Otimista, Jenkins crê que as estruturas dessas comunidades podem ser vistas como um índice de uma nova maneira de pensar sobre a cidadania e a colaboração, uma nova forma de produção cultural, a cultura participativa.

Tanto Esquenazi quanto Jenkins partem do pressuposto de que "ser um fã aumenta a actividade espectatorial" (ESQUENAZI, 2005, p. 106) e aqui pretendemos pensar sobre o modo como essa atividade se molda

junto a uma comunidade específica de fãs: *Conselho Jedi Bahia*. Trata-se de fãs baianos da saga *Stars Wars* que realizam várias ações para interagir com os membros e promover os filmes no estado. Fundado em agosto de 2002 e após um hiato inativo de alguns anos, foi reativado em 2010 quando a comunidade chegou a trinta membros ativos cujo perfil vai de designers, professores, estudantes universitários e arquitetos.

O *Conselho de Jedi Bahia* foi a primeira comunidade organizada de fãs do nordeste, o grupo dispõe de site (http://www.conselhojedibahia.com.br/cjba/), participa de redes sociais e é parceiro de empresas de distribuição de filmes e produtos sobre a hexalogia de George Lucas. Além de ações promocionais sobre o "filme que influencia gerações até os dias de hoje", o *Conselho Jedi Bahia* estimula o "lado social do fã-clube arrecadando alimentos não-perecíveis para instituições de caridade". Filantropia, ações em bancos de sangue, visita à hospitais de crianças com câncer são alguns dos traços mobilizatórios da comunidade e que ao mesmo tempo emprestam prestígio social ao grupo.

Com divisão de tarefas delimitadas, o *Conselho Jedi Bahia* tem uma estrutura hierárquica – Presidente, Vice e Conselho de Mestres – os fãs seguem regras e rotinas e participam de grandes convenções nacionais (as JediCon que reúnem em média 1000 participantes anualmente). Domínio de conhecimento e pró-atvidade são elementos fundamentais para participar do grupo.

Nossa primeira questão remete ao *princípio de continuidade* de Esquenazi ao lançar luz sobre o valor da conjuntura em que certas obras que despertam paixão nos fãs foram concebidas, anunciadas e recebidas. Sabe-se que a LucasFilm sempre se apropriou da cultura produtiva dos fãs e desde a década de 70 encontrou uma forma especial de lidar com eles, ora rejeitando, ora apoderando-se de suas ideias criativas (JENKINS, 2009).

O *Conselho Jedi Bahia* obteve o reconhecimento da LucasFilm como comunidade de fã oficial em 2010, o que conferiu peso e prestígio ao grupo e reforçou o protocolo da aliança com os filmes da saga de George Lucas.

Segundo o presidente do *Conselho*, João Marcelo Cunha[3] a idade média da comunidade é de 29 anos rompendo com duas expectativas de resultados preliminares, ou seja, a primeira a de que essas comunidades seriam formadas por uma população predominantemente jovem e a segunda diz respeito ao seu caráter efêmero e provisório. Como se vê, a influência da saga atravessa gerações.

Para além disso, a distribuidora dos filmes a cada ano renova-se em suas ações promocionais e novas estratégias foram criadas e facilitadas pelas novas tecnologias da comunicação. Jenkins (2009) argumenta que as mudanças mais significativas estão ocorrendo principalmente nas comunidades de consumo, isto é, o consumo individualizado e personalizado está sendo substituído pelo "consumo como prática interligada em rede" (2009, p. 327). Estas práticas de consumo, moldadas pela convergência, intensifica a interação e contribui para com novos modos de participação e colaboração dos fãs.

O *Conselho Jedi Bahia*, que vive a época da "economia afetiva", conforme Jenkins (2009) designa, tem algo distinto a seu favor: um forte traço de engajamento social. Hoje, mais que nunca, as marcas entenderam que é preciso abraçar causas nobres e transmitir uma mensagem positiva com relação às suas "responsabilidades sociais", levando-as, consequentemente, a angariar também a simpatia do público. Novos tipos de relações de afeto são criadas entre anunciantes, indústria de entretenimento e consumidores de mídia. Ativar o gatilho da filantropia faz parte do espírito da época, para o bem ou para o mal.

Mas pensar na filantropia exercida pelo *Conselho Jedi Bahia* como uma ação social corresponde a que nesta comunidade o princípio mobilizador estará presente? seguramente os gestos de mobilização dos fãs não ficam apenas presos aos condicionantes estruturais e econômicos. O engajamento social vem acompanhado por rituais públicos e lúdicos que não somente se encerram na entrega de bens às instituições, mas sobretudo, diz respeito ao modo como produzem a ligação social - com direito ao uso de figurinos e adereços de personagens da saga, alguns originais e adquiridos em sites como http://www.buystarwarscostumes.com. Para o *Conselho Jedi Bahia*, o ato filantrópico

[3] Em entrevista concedida por email em outubro de 2012.

público é um modo específico de leitura dos filmes de Lucas, é uma forma de exercer a sua atividade espectatorial e de entender a intencionalidade de sentido instalada pelos filmes e (re)construída pelo fãs.

> Nós procuramos sempre basear essas ações com referências de *Star Wars* não apenas ligadas aos nossos trajes, mas à performances, títulos de atividades ou apresentações que se conectem aos filmes. Um *Jedi* por exemplo deve praticar a paz, a justiça e defender os mais necessitados na galáxia, e é o que fazemos com as ações de filantropia. (CUNHA, 2013)

Os fãs compartilham um fundamento moral comum na mitologia de *Guerra nas Estrelas*.

Há aqui um detalhe, a comunidade Jedi baiana igualmente tem participado - com seus trajes e espadas de sabre de luz - de cines concertos promovidos pela Orquestra Sinfônica da Bahia e que tem atraído milhares de pessoas ao Teatro Castro Alves em Salvador. "No cine concerto, nós procuramos trazer o universo Star Wars para perto do público com apresentações nos concertos da OSBA" (CUNHA, 2013).

Pensamos que a dimensão performática desta comunidade, ou melhor, a dimensão da *presença* (GRUMBRECHT, 2007) está indissociavelmente conectada ao processo de atribuição de sentido dado aos filmes. No status do *acontecimento* gostamos da emoção que preenche um momento previsível de descontinuidade e nada pode ser meramente atuação ou fingimento.

Outra indagação aqui posta é se a filantropia exercida pelo *Conselho Jedi Bahia* pode guiar a comunidade de fãs à emancipação política, autonomia advinda por meio de cultura participativa como crê Jenkins?

Não creio que os gestos solidários e performáticos dos fãs desejem transformar o mundo por meio de comportamentos intencionais, mas isto não quer dizer que esta comunidade espectatorial particular seja um espaço de desinteresse pelo coletivo, sobretudo quando se pensa em compartilhamento de atividades desenvolvidas, em certos casos para fins de cooperação. Curioso observar que a LucasFilm tem entre suas diretrizes para reconhecimento oficial das comunidades Jedi - para além das questões permanentes de infração dos direitos autorais e de marca - uma espécie de despolitização das ações dos grupos que não podem valer-se da marca para fins de qualquer natureza política. Entretanto, contrariando o direcionamento das empresas de George Lucas, o *Conselho Jedi Bahia*, embalado

pelas recentes manifestações públicas ocorridas no país, criou uma logo com o símbolo da Aliança Rebelde, nas cores verde e amarelo, ancorada pela frase: "Apoiamos os protestos pacíficos por uma Brasil melhor".

Jenkins (2009) insiste na importância da produção cultural dos fãs e embora o *Conselho Jedi Bahia* não ofereça uma significativa produção de conteúdos artísticos[4] (fanzines, músicas, vídeos, textos), a comunidade proporciona o exercício de um discurso forte e coerente de fomento à cultura pop, nerd e geek, cultura ligada ao léxico utilizado em ambientes de consumo de novas tecnologias mas, curiosamente, com traços culturais locais[5]. Nesse sentido, os grupos criam uma cultura própria e complexa, coletiva e ativa. Ademais, ainda que não seja um fenômeno novo, ou como menciona Jenkins (2009, p. 188) hoje "o que mudou foi a visibilidade da cultura dos fãs", o fácil acesso aos registros, rastros culturais dessas comunidades, tem ajudado a entendê-las como objetos privilegiados de estudo, pois certamente a cadeia de energia criada e movimentada pelos fãs intensifica a atividade espectatorial, tornada visível em seus gestos performáticos, em suas ações sociais, enfim, em seus atos de atribuição de sentido.

Para concluir, nossa proposta de comunicação objetivou iluminar as relações constituídas em comunidades de fãs, particularmente no estudo de caso sobre o *Conselho Jedi Bahia*. A diversidade dos comportamentos, a produtividade, a cultura do engajamento, as identidades dos usuários e as formas de sua interação com produtos audiovisuais se constituem, por sua vez, em dados relevantes para a compreensão das práticas de consumo e de reapropriações que são instâncias de recepção, entendidas aqui como atos de leitura e processos histórica, geográfica e socialmente determinados.

[4] Segundo João Marcelo Cunha (2013) faz parte do projeto do *Conselho Jedi Bahia* investir na criação de trabalhos audiovisuais com ênfase local, como http://youtu.be/Agq5GmpdOWQ

[5] Afirma Cunha (2013): "Nós procuramos sempre em nossas divulgações assimilar *Star Wars* e a Bahia para mostrar que essa galáxia não é tão distante assim. Já filmamos um vídeo em frente ao Farol da Barra, utilizamos os pontos turísticos como cenário para divulgações... E fazemos piadas com isso também! Por exemplo, participamos de vídeos com a +1 Filmes e assim que forem ao ar poderá perceber o "conflito" entre baianidade e o lado *Star Wars* da Força! Os Jedi ficam confusos ao chegar nesse planeta".

Referências Bibliográficas

CONSELHO JEDI BAHIA. Disponível em: http://www.conselhojedibahia.com.br/cjba/. Acesso em: out 2012.

CUNHA, J. M. B. *Publicação Eletrônica [mensagem pessoal].* Mensagens recebidas por: joaomarcelo_bc@hotmail.com. 2012 e 2013.

ESQUENAZI. J.P. O sentido do público. In: ABRANTES, J. C. (coord.). *A construção do olhar*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005, p. 97-111.

GUMBRETCH, H. U. *Elogio da Beleza Atlética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Editora Aleph, 2009.

Cinema e arqueologia: *found footage* em filmes wellesianos de Sganzerla[1]

Cinema and archeology: found footage in wellesianos' movies by Sganzerla.

Régis Orlando Rasia[2] (Mestre – UNICAMP - SENAC)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação: tendências do documentário.

[2]Mestre em Multimeios pela UNICAMP. Professor do Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário SENAC Santo Amaro.

Resumo:

Sganzerla realizou *Nem tudo é verdade, Linguagem de Orson Welles e Tudo é Brasil* com denso uso de materiais de arquivo e cuja unidade temática trata da passagem de Orson Welles pelo Brasil. Analisaremos o processo criativo destes filmes sob o conceito de found footage bem como o gesto e o esforço arqueológico empregado, noções que fazem parte da dinâmica do cinema experimental defendida pelo diretor.

Palavras chave:

Documentário; Cinema experimental; Cinema brasileiro

Abstract:

Sganzerla produced *Nem tudo é verdade, Linguagem de Orson Welles e Tudo é Brasil,* films with dense use of archival materials, whose theme is the passage by Orson Welles in Brazil. We will analyze the creative process of these films under the concept of found footage as well as the gesture and archaeological effort employed, notions that are part of the dynamics of experimental cinema defended by the director.

Keywords:

Documentary; Experimental Cinema; brazilian cinema.

Em 1942 Orson Welles veio ao Brasil filmar *It's All True*. Como consequência de uma série de eventos contrários à realização do projeto, Welles não termina a sua obra e o projeto sai do conhecimento do público sendo esquecido por décadas. A obra de Welles estaria fadada à condição de obra perdida, até ser encontrada, casualmente em 1982 em um estúdio americano. Em 1986, grande parte destes materiais foram postos ao público e Sganzerla ao finalizar *Nem tudo é verdade*, relata o encontro nos caracteres finais do filme:

> *Quando conclui este filme foram encontradas num depósito da Paramount Pictures 309 latas contendo cópias de originais do filme* It's all true*. Até então todos acreditavam na versão de que os negativos de* It's all true *tinham sido jogados no mar, o que prova que no cinema como na vida, nem tudo é verdade.*

Ao serem revelados ao público, os materiais desta passagem do diretor norte-americano despertam curiosidade na comunidade cinematográfica mundial. Entretanto, Sganzerla estava à caça de materiais espalhados pelo Brasil há bastante tempo. A pesquisa sobre o projeto *It's All true*, já havia sido iniciada no final da década de 70, antes do encontro dos originais no estúdio americano. Nesta época Sganzerla começaria a organizar materiais no curta-metragem *Brasil* (1981), seu primeiro filme a trazer imagens desta passagem.

Existia uma atmosfera instalada sobre a obra perdida de Orson Welles e Sganzerla foi um dos primeiros a realizar filmes que resgatam imagens e sons da passagem do diretor norte-americano. Curiosamente ele não faz a partir do material filmado por Welles, mas sim por materiais de outrem espalhados, como fotos perdidas, cinejornais, pessoas que estiveram presentes e participaram da investida de Welles em 1942. Encontrar não é um acidente. Quer dizer, no processo criativo e de realização dos cineastas que trabalham com materiais de arquivo, o compósito/inventário cinematográfico se dá em um denso esforço arqueológico.

Os filmes wellesianos mostram mais do que propriamente contam uma história, imprimem o caráter da descoberta, do gozo do encontro com o perdido, de estar diante do inédito, do intocável e o achado mais que perfeito. Por esta razão, Sganzerla exibe na tela, troféus deste resgate, um desses exemplos se dá com o único segmento que

sobrou do filme *Banana da Terra* (1939), pela primeira vez Carmen Miranda apareceu vestida de baiana num filme na abertura do filme de 1939 dirigido por Ruy Costa. Para Sganzerla este trecho contém "[...] um *material inédito* [grifo meu], tinha sido usado mudo alguns fragmentos, mas ali colocamos a sequência" (SGANZERLA, 2000). Em outro relato, cita o diretor sobre os materiais de cinejornais do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), estocados na Cinemateca Brasileira em SP: "E outro [projeto] sobre o Orson Welles, a partir de uma localização em São Paulo de um material no mínimo inestimável que mostra o Orson, Getúlio Vargas, John Ford, Grande Otelo, Adalgisa Nery, Vinícius de Moraes, filmados por cinejornais da época" (SGANZERLA, 2007, p.92).

"Para os cinegrafistas de atualidades a revelação pode surgir de um minuto para outro, pois a verdade não tem hora. Importante é o sentido de risco e sua iminência" (SGANZERLA, 2001, p.68). Sobre os cinejornais, Sganzerla interessa-se pela atividade dos cinegrafistas de atualidade, junto deles o olhar para as imagens históricas. Ainda de acordo com Sganzerla (1965, p.80), há no registro displicente dos cinegrafistas de atualidades a "captação desordenada e de instantes livres, situados no presente".

No filme *O signo do caos,* por exemplo, Edgar Morel personagem que representa o repórter Edmar Morel fala: "Não queira medir um talento de um gênio pelo tamanho das bitolas dos pigmeus. O melhor cinegrafista do DIP meu Primo Carbonari", em referência a um dos cinegrafistas de cinejornais conhecido no Brasil. Além de Carbonari e dos cinejornais do DIP, nos filmes wellesianos vemos trechos de gravações de Jean Manzon, ou seja, a diversidade de cinegrafistas de atualidades provém "imagens alheias"[3] para Sganzerla e servem de matrizes físicas para a reapropriação material.

Percebe-se que na década de 1980 Sganzerla circulava os repositórios de arquivos da imagem e do som atrás dos materiais da passagem de Welles. Ele se torna um pesquisador obsessivo, participava ativamente de projetos de restaurações e se insere nos órgãos de documentação, conforme caracteres dos filmes em que cita a Cinemateca Brasileira, MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), MIS (Museu da Imagem e Som), Funarte e o CTAV (Centro

[3] Expressão usada por Bernardet no artigo "A subjetividade e as imagens alheias: Ressignificação". In: BARTUCCI, Giovanna. Cinema e estéticas de subjetivação. Rio de Janeiro Ed: Imago, 2000. 21-43p.

Técnico Audiovisual). Sganzerla cria intimidade com os materiais da história e com o resgate. Hernani Heffner, colaborador em algumas de suas pesquisas, diz que boa parte das imagens que Sganzerla fez para os filmes sobre Welles, foram conseguidas na Cinemateca do MAM... "Eu deixava ele a vontade na moviola, viu centenas de filmes" [...] "Talvez o *Tudo é Brasil*, seja o filme de montagem, de material de arquivo mais significativo. Ele passou a frequentar a Cinemateca, de forma regular"[4].

Parte desta cartografia constituía percorrer os lugares por onde Welles passou, conforme cita Helena Ignez o "exílio na Bahia foi um período fértil dele [...] foi lá que Rogério começou a pesquisar mesmo Orson Welles, em Salvador para o *Nem tudo é verdade*, nos jornais da tarde, procurando fotografias, entrevistando pessoas, foi nesse exílio da Bahia que ele mais entrou em Orson Welles"[5].

Para Sganzerla, a atividade de diretor e montador-agenciador de arquivos se mescla ao historiador, mapeador, memorialista e arqueólogo, com ligações interessantes no próprio ato de escavação (pesquisa). Sobre a função e papel como pesquisador organizador da passagem de Welles cita Sganzerla:

> *Sempre me chamou a atenção àquela viagem, quando Welles rimou todos os verbos da criação e nada podia ser visto. Até 1970, apenas quatro fotografias de sua viagem ao Brasil haviam sido publicadas, numa revista inglesa. E caberia a alguém do Brasil levantar esse material. Não esperava que fosse encontrar essa mina, esse manancial.* Então meu papel foi o de pesquisador e organizador criativo desse legado *[grifo meu] (SGANZERLA, 1999, p.449).*

Chamados de "wellesianos", estes filmes se encontram em contexto diferente daquele que Sganzerla iniciara a carreira. Após o AI-5, sabe-se que o diretor vai para o exílio na Europa com Bressane e Helena Ignez e retorna em 1973. Depois do retorno do exílio e com o decorrer da década de 70 e 80, diferentemente do período marginal e Belair com uma vasta produção de filmes (de ficção), Sganzerla realizará muito pouco. Tal período é significativo para

[4] Cf. Entrevista com Hernani Heffner para a retrospectiva Ocupação Rogério Sganzerla, organizada pelo Itaú Cultura 9-18 de junho de 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UUyzeA6TT6U>

[5] Entrevista da atriz no curta-metragem e documentário *Elogio a luz* (2003) de Joel Pizzini

a reinvenção do fazer cinematográfico e as atenções do diretor se voltam ao resgate da história do Brasil, por esta razão ele recorre ao documentário e consequentemente aos arquivos.

De uma fase sem criatividade ou de ostracismo do pós-exílio, partimos para outro pressuposto: Começava a se delinear outros regimes de experimentação e por que não, regimes ensaísticos e de jogo com os domínios ficcionais e documentais ao combinar materiais de arquivos com encenação. Essa relação de jogo toma como base a pesquisa acumulação/acervo e organização de materiais de arquivos nas suas narrativas, fase do diretor bastante reveladora de um processo criativo com bases arqueológicas na história do Brasil e do cinema.

A dinâmica do experimental se liga a arqueologia dos materiais e a prática da ressignificação, tão cara aos filmes de Sganzerla no pós-exílio. Defende-se aqui uma vontade arqueológica e o conceito de *found footage* ajudará a compreender a noção de reapropriação de materiais em uma nova narrativa.

A partir do legado de Sganzerla e seu papel de pesquisador e organizador criativo da passagem de Welles, verificamos a prática que se convencionou chamar *found footage*. O termo não surge como dispositivo do próprio do meio cinematográfico, mas com a técnica de montagem e herdeiro das práticas artísticas da vanguarda com a colagem, fotomontagem e o radicalismo de Marcel Duchamp e seu readymade dadaísta, de onde se adota a terminação *found footage* a partir da estética "objet trouvé" (WEINRICHTER, 2009, p.115).

Buscamos entender com isto, o gesto da busca e a relação com o processo criativo do diretor na apropriação de materiais no que chamamos de *tratamento criativo do arquivo*. Noções de tratamento e de reapropriação se deram na gênese do documentário com o termo cunhado por Grierson como "creative treatment of actuality". "No caso do documentarismo inglês, existe o esforço para adensar o verniz artístico [...] é através do tratamento criativo que os documentaristas vão criar uma nova arte que se diferencia das atualidades" (RAMOS, 2008, p.57).

Ainda na gênese documental, como aponta Antonio Weinrichter, a ideia de reapropriação surge com os primeiros filmes de compilação da escola soviética de montagem, é o caso da obra de Dziga Vertov, que monta filmes (atualidades) dos kinoks. Sua tarefa constituía em reunir, selecionar e ordenar o material que chegava a sua mesa de

montagem. Percebe-se na matriz do termo documentário e mais claramente com Vertov, que a montagem fílmica já dinamizava a relação do tratamento e da criação a partir da apropriação dos arquivos (WEINRICHTER, 2009, p.42).

Para Antonio Weinrichter o termo *found footage* é o sinal de evolução da prática do cinema experimental, designa uma postura vanguardista pelo gesto da apropriação, ao mesmo tempo em que ocupa dentro do cinema experimental, um lugar fronteiriço e prefigura um paradigma pós-moderno por sua frequente utilização de materiais da cultura popular por seu novo sentido que adquire o gesto da apropriação (WEINRICHTER, 2009, p.42).

O *found footage* se relaciona através da prática cultural contextual em que se produz e, esta lógica é chave para propormos que, o gesto da ressignificação encontra vasão na matriz criativa da antropofagia oswaldiana, revisitada com todo fôlego na década de 1960 como prática da criação de Sganzerla. É a experimentação e a criação com a apropriação que chama a atenção. Defensor do cinema experimental em toda sua carreira, Sganzerla questiona a própria noção de cinema marginal, para ele "não se deve dizer cinema marginal, 'udigrudi', pois isso foi uma campanha do cinema novo. Nós acreditamos que o nome certo para esse movimento é experimental" (SGANZERLA, 2007, p.98). Algumas das questões mais significativas deste cinema de ruptura no final dos anos 1960 se ligavam a antropofagia, a ironia, a colagem de materiais, traços importantes para a produção dos filmes wellesianos da década de 1980.

Não por acaso o documentário seria a grande investida de Sganzerla. Os arquivos fazem parte deste contato virtual do "Eu" Sganzerla com a figura do estrangeiro. O esforço arqueológico de Sganzerla em resgatar Welles, faz do diretor norte-americano e seu olhar estrangeiro um intercessor/motivador de busca em coisas nossas. A partir da "escavação" da passagem de Welles, Sganzerla se depara com o Brasil de Noel Rosa, culminando na elaboração de *Noel por Noel (1981)* e *Isto é Noel (1990).* Também se depara e resgata Carmem Miranda, a era do rádio de Lamartine Babo, o cinema mudo, a chanchada de Grande Otelo, entre tantos. Se pensarmos a matriz criativa da antropofagia cristaliza o processo criativo sob a ideia de engolir o estrangeiro Welles, por via dos materiais, índices da passagem e

vomitá-lo na nova narrativa fílmica. Ao engolir o intercessor estrangeiro, faz-se da linguagem de Orson Welles, a linguagem do "Eu" Sganzerla.

Partindo do que foi aparentemente esquecido ou ignorado sobre Welles e sua aventura na década de 40, Sganzerla transformaria seus filmes wellesianos, em um misto de investigação, curiosidade, pensamento, paixão e experiências canalizadas na forma cinematográfica. Sendo assim, Sganzerla se torna um dos grandes "escavadores" da passagem de Welles pelo Brasil.

Referências

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... O que e mesmo documentário? São Paulo: SENAC São Paulo, 2008. 447 p.

SGANZERLA, Rogério. Encontros. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 90-93p.

_____. Por um cinema sem limite. Rio de Janeiro Ed: Azougue Editorial, 2001. 136p.

_____. Entrevista com Rogério Sganzerla. Entrevistado por Rodrigo Modenesi. Paris, França. 31/03/2000. Contracampo: revista de cinema 75/76. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/entrevistasganzerla.htm>. Acesso em 23 maio 2011.

_____. *Depoimento Sganzerla*. Entrevistado por Caio Plessmann de Castro. Julho 1999 In: NAGIB, Lúcia. O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo Ed:34, 2002. 448-452p.

_____. *Cineastas do corpo*. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 26 jun. 1965. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. Edifício Sganzerla: textos críticos. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.78-82.

WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Madrid: Gobierno de Navarra Publicaciones, 2009, 234p.

A lógica da composição estilística e narrativa de *Avenida Brasil*[1]

The logic of stylistic and narrative composition of Avenida Brasil

Renato Luiz Pucci Jr.[2] (Doutor – Universidade Anhembi Morumbi)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, dentro do Seminário Temático Televisão Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário.

[2] Autor de *Cinema Brasileiro Pós-moderno*. Org. de *Televisão*: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário, vols. I e II. Bolsista do CNPq-PQ 2.

Resumo:

A telenovela *Avenida Brasil* (Rede Globo, 2012) combina os mais tradicionais elementos melodramáticos com uma sofisticada composição estilística em cenas de conflito dramático. O referencial teórico cognitivista orienta a análise audiovisual com o objetivo de apontar a lógica que possibilita a realização de um produto de longa duração com a constatada profusão de cenas consideradas inviáveis no meio televisivo até poucos anos atrás.

Palavras-chave:

Televisão brasileira, telenovela, estilo, narrativa, cognitivismo.

Abstract:

The *telenovela* Avenida Brasil (Globo Network, 2012) combines the most traditional melodramatic elements and a sophisticated stylistic composition in scenes of dramatic conflits. The cognitive theoretical framework guides the audiovisuel analysis with the objetive of identifying the logic that allows the realization of a long-lasting product with a noticed profusion of scenes considered unviable in the television medium until a few years ago.

Keywords:

Brazilian television, *telenovela*, style, narrative, cognitivism.

A telenovela *Avenida Brasil* (Globo, 2012) possui elementos melodramáticos cuja origem está no teatro francês das primeiras décadas do século XIX, como descrito por Peter Brooks:

1) Violação e espoliação do espaço da inocência: a menina Rita jogada no Lixão por Carminha (BROOKS, 1976, p. 30);
2) A vilã engana aqueles que, por pertencer à geração mais velha, deveriam ser os protetores da virtude (*ibidem*, p. 33);
3) A vilã tem acólitos: Max, o principal deles (*ibidem*, p. 33);
4) Perto do desfecho, acontecem o reconhecimento da virtude da heroína e o do Mal (*ibidem*, p. 31);
5) No penúltimo ato, a ação violenta, cujo resultado é o Mal ser expelido do universo: sequestro de Tufão no shopping e derrota da gangue de Santiago, prisão de Carminha e, por consequência, a vitória do Bem (*ibidem*, p. 32);
6) Liberdade de representação das emoções, com nada subentendido, seguindo-se o princípio do "dizer tudo" (*ibidem*, p. 04)

Pode-se também mencionar um clichê do gênero: a troca de identidade, de Rita para Nina, nome com o qual ela retorna para a sua vingança. Com a mesma fonte, há também detalhes menos estruturais:

1) Quando sozinha, Carminha expõe seu verdadeiro caráter ao enunciar, "direta e explicitamente, seus julgamento morais sobre o mundo" (*ibidem*, p. 36); e
2) A imagem fixa de um personagem ao final dos capítulos, naquilo que Brooks chamou de "quadro mudo de gestos congelados" (*ibidem*, p. 61). O telespectador tinha a oportunidade de apreciar emoções e estados morais transformados em signos visíveis (*ibidem*, p. 62).

Assim como os melodramas contemporâneos ao romantismo e o cinema hollywoodiano no século XX e no atual, *Avenida Brasil* é um "melodrama contaminado" (*ibidem*, p. 87). Há uma jovem heroína, mas dificilmente ela

poderia ser a representação perfeita da virtude, devido à obsessão pela vingança, originariamente privilégio do vilão (*ibidem*, p. 37). Além disso, Carminha é tão má para o mundo quanto amorosa em relação ao próprio filho. Esses traços concedem nuances ao irredutível maniqueísmo do melodrama originário (*ibidem*, p. 36).

Parece mais interessante, em *Avenida Brasil*, a combinação dos traços melodramáticos, que, afinal, têm um longo e rico passado na história das telenovelas, com uma composição estilística de outra procedência. O objetivo aqui é mostrar a discrepância entre esquemas melodramáticos e estilísticos e sua relação com o processo narrativo, tendo em vista as mudanças que têm acontecido na ficção televisiva brasileira nos últimos anos.

O enterro de Nina

Para ilustrar a disparidade, examine-se a cena em que Nina é enterrada viva por Carminha, exibida em 21 de julho de 2012, a pouco mais de quatro meses do início da trama.

Carminha conseguiu fazer Nina explodir de raiva e confessar que é Rita, a que fora por ela espoliada anos antes. O confronto tem ingredientes do melodrama, em especial o de que tudo deve ser dito: cada uma atira seu ódio na cara da outra, até que, com um toque teatral, Carminha revela que o suco que a outra acabara de beber tinha calmante para "matar um cavalo". Nina desmaia.

Carminha e Lúcio, seu jovem parceiro, põem-na no porta-malas do automóvel e a levam embora.

A cena seguinte se inicia com tela negra e o ruído de pá. Do ponto de vista de Nina ao acordar, vê-se a imagem da borda da cova em que fora atirada. Nina está de perfil, em plano fechado, deitada, com terra a lhe cair no rosto. O próximo plano traz o rosto dela, de frente, como a flutuar na escuridão. Há um movimento de grua para o alto, que revela as paredes de terra à volta de Nina e a borda da cova, com uma sinistra luz vermelha, de tonalidade demoníaca e fonte indeterminada. Enquanto se move, a câmera gira em torno de si mesma, a acentuar o efeito de vertigem. De novo do ponto de vista de Nina, enquadra-se Carminha, coberta pela luz vermelha, à borda da cova.

Carminha espezinha sua inimiga, até ordenar ao comparsa que acabe com ela. Lúcio aponta o revólver para Nina, num plano em que há o jogo de foco entre a arma e a vítima ao fundo. À ordem para atirar e ao grito de Nina, segue-se um gancho em pleno clímax, típico de folhetins de todos os tipos e mídias, aqui levando à vinheta de abertura da telenovela.

É claro que o tiro não acontece. Trata-se de um susto, com Carminha convicta de que a outra nunca mais se colocaria em seu caminho. Um plano aberto revela que estão no cemitério de uma igreja isolada. Carminha exige um pedido de perdão, que, sem alternativa, Nina lhe concede, assim como a promessa de que não mais verá a família de Tufão. Nina recebe a cusparada de Carminha sobre seu rosto, retribuição de um gesto igual desta para Carminha, quando a outra era ainda uma menina. Carminha vai embora, com um *travelling* lateral a acompanhá-la até o carro, agora a mostrar a cidade parcamente iluminada ao fundo, a grade do cemitério, um ambiente sinistro. Um plano geral exibe a frente iluminada da igreja e o carro a ir embora na escuridão.

Esse trecho é a recriação de uma cena melodramática: a heroína enterrada viva (BROOKS, 1976, p. 33). Mas também possui uma composição extraordinária. Sem pretender que se trate de uma composição absolutamente original na história da televisão, no mínimo a realização é incomum em termos do padrão estabelecido para telenovelas:

1) A iluminação é calcada em cenas de horror que pululam no cinema e, de um tempo para cá, em seriados televisivos, por exemplo, *American Horror Story*.
2) O movimento de câmera para o alto, a mostrar Nina no fundo da cova, indefesa, pode ser associado a um trecho do filme *Dublê de Corpo*, de Brian de Palma (1984), em que o protagonista é jogado num buraco pelo criminoso que o iria enterrar. Há, inclusive, o mesmo efeito produzido pela lente grande angular, que faz com que a cova pareça ter cinco metros de profundidade.
3) A fotografia do segmento em que o rosto de Nina parece flutuar na escuridão tem como antepassado um notável plano do filme *Diário de um Pároco de Aldeia*, de Robert Bresson (1951), em que o rosto da mocinha surge no escuro como se estivesse desprovido de corpo.

Esquemas, no sentido de estruturas cognitivas abstratas que fornecem condições para o conhecimento (HOGAN, s/d: *location* 1092-1093), materializam-se em técnicas e em procedimentos seguidos pelos sujeitos. Assim, pode-se dizer que os esquemas estilísticos apontados estão distantes do universo melodramático. Ainda que este se tenha marcado por grandes efeitos visuais efetivados no palco, como inundação, naufrágio, fogo causado por um relâmpago, erupção do Monte Etna etc. (BROOKS, 1976, p. 46-47), na cena em foco trata-se de outro tipo de realização, menos espalhafatosa, muito mais sofisticada. Destina-se menos a impactar os sentidos da audiência do que produzir imagens expressivas.

A cena acontece no capítulo 102 de um total de 179, portanto fora do duplo conjunto sugerido pela metodologia de análise das telenovelas, que aponta os vinte primeiros e os vinte últimos capítulos como aqueles em que se deve deter o analista, na suposição de que escritor e diretor têm neles maior domínio sobre a obra (JACOB, 2004, p. 42). A justificativa para a prescrição se fundamentava no alucinante ritmo de realização de um capítulo por dia, a que estão sujeitas as telenovelas após as primeiras semanas de exibição e que, supostamente, impediria sofisticação ou maior empenho no miolo da telenovela, condenando-a a banais campos e contracampos, câmera quase sempre imóvel, luz clara e difusa e outros recursos utilizados à exaustão.

O enterro de Nina tampouco é uma cena excepcional, como a da bala perdida, de *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 2003), ou seja, não é uma cena de destaque numa telenovela caracterizada pela platitude audiovisual, pois, ao longo dos capítulos centrais de *Avenida Brasil*, há uma profusão de trechos de realização muito empenhada:

1) O embate de Nina e Carminha na mansão vazia (23 e 24/07/2012);
2) Rita tranca Max na lancha e salta ao mar (03/08/2012);
3) Jorginho, filho de Carminha e Tufão, propõe autossequestro ao bandido que ajudou a forjar o sequestro de Carminha (24/08/2012);
4) O segundo casamento de Nina e Jorginho no Lixão, quando o marginal Nilo e Carminha invadem a festa (27 e 30/08/2012);
5) O assalto de dois motoqueiros a Nina e Begônia, quando elas saem do banco (11/09/2012).

Enfim, a elaboração estilística supera de longe o trivial estabelecido por décadas de realização de telenovelas.

Modulação

Como foi possível, em *Avenida Brasil*, realizar tantas cenas sofisticadas ao ritmo de um capítulo por dia? Para responder, é preciso realçar que elas aconteciam apenas quando havia um confronto direto entre personagens dramáticos. Em outras palavras, ainda que tenha havido confrontos dramáticos em praticamente todos os capítulos, *Avenida Brasil* estava longe de se preencher inteiramente com cenas desse tipo. Cada ocorrência de conflito e, portanto, com cenas fora de padrão, era cercada por trechos com os mesmos personagens em situações sem conflito direto ou por cenas com os núcleos cômicos. Havia, portanto, um processo de modulação narrativa utilizado para alternar entre trechos extraordinários e trechos de composição que seguia o prescrito em manuais de realização televisiva. Eis dois exemplos de eixos narrativos que excluíam um repertório estilístico elaborado: os conflitos

amorosos e familiares de Monalisa, quase sempre tratados pelo viés humorístico, e a trama de Cadinho e suas três esposas.

Com isso, tornava-se possível em cada capítulo introduzir cenas em que enquadramentos, iluminação, ângulos e movimentos de câmera, edição e outros elementos audiovisuais dão um aspecto diferenciado ao que poderia ser banal.

Evidentemente havia outros fatores em jogo, como o aperfeiçoamento tecnológico (que levou a câmeras mais leves), o *know-how* das equipes da Globo em relação ao padrão estilístico e, lembrando Edgar Morin (1997, p. 24-29), a necessidade de a "cultura de massa" periodicamente introduzir novidades em seus produtos a fim de evitar que o consumidor se aborreça.

Trocas com o cinema

O fator mais significativo do processo recente no Brasil é a intensificação das trocas entre cinema e televisão. Nos Estados Unidos essas trocas já eram intensas desde cedo: basta lembrar Hitchcock, que em 1948 fez *Festim Diabólico* (*Rope*), com elementos estruturais da TV ao vivo, e que, a partir de 1955, produziu o seriado *Alfred Hitchcock Presents*, com o qual pôde levar ao meio televisivo o conhecimento que possuía da narração audiovisual (PAZ, 1999). Essas trocas entre cinema e TV no Brasil começaram, talvez, com o Globo Shell e o Globo Repórter, no início dos anos setenta. Desenvolveu-se, porém, um histórico de desconfiança e aversão mútuas entre o pessoal que trabalhava nos respectivos meios. Ao longo dos anos, esse bloqueio foi sendo minado, por nomes como Guel Arraes, Jorge Furtado e Luiz Fernando Carvalho.

Em *Avenida Brasil* foram experimentados esquemas estilísticos que, se não provieram diretamente do cinema, ao menos tinham nele a sua fonte remota. A sofisticação imagética (para não falar do campo sonoro, que levaria a outra análise) deixou cada vez mais para trás um antigo diagnóstico: a televisão, por se "dirigir a audiências gigantescas que não possuem nem referências culturais, nem modo de expressão comuns, deve produzir

significações mínimas, muito simples, no limite universais, que lhe parece interditar a exploração de vias novas ou de trabalhar a matéria antes dos sentidos" (SORLIN, 2005, p. 153).

Avenida Brasil não é um caso único no campo das telenovelas, mas talvez seja o mais proeminente, em vista, por um lado, da extensão numérica de cenas fora de padrão e, por outro, da repercussão que teve de público e crítica. Ambos responderam positivamente às inovações, superando-se o risco de uma rejeição por ultrapassagem da capacidade do grande público de processar a narrativa, e também de a crítica julgar que era apenas mais um produto idêntico aos anteriores.

Comentários Finais

Jean-Pierre Esquenazi (2010, p. 33) enfatizou o quanto a serialidade televisiva é rigorosa em suas fórmulas, por exemplo, nos cenários repetidos e idêntica cadência narrativa em cada episódio. Essa constância parece levar séries e seriados àquilo que Omar Calabrese chamou de "estética da repetição" (1988, 41-42). Mas Esquenazi (2010, p. 34) escreveu também que o "rigor de relojoeiro" que opera com a repetição é também a fonte da criatividade dos produtos serializados.

Essa apreciação de Esquenazi pode ser associada a telenovelas como *Avenida Brasil*. Apesar de diferenças entre elas e as séries de outros países, existe essa combinação do repetitivo, do trivial, com o elaborado e inovador.

Referências

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination.* New Haven e Londres: Yale University Press, 1976.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca.* São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Les séries televisées*: l'avenir du cinema? Paris: Armand Colin, 2010.

HOGAN, Patrick C. (S/d.). *Cognitive Science, Literature, and the Arts: a Guide for Humanists.* S.l.: *Kindle Ed*.

JACOB, Maria Carmen (Org.). *Analisando a Telenovela*. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX:* O Espírito do Tempo, Vol. 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

PAZ, José Luis Castro de. *El Surgimiento del Telefilme – Los años cincuenta y la crisis de Hollywood:* Alfred Hitchcock y la Television. Barcelona e Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1999.

SORLIN, Pierre. *Esthétiques de l'audiovisuel.* Paris: Armand Colin, 2005 [edição original: 1992].

O som no *found footage* de horror brasileiro[1]

Sound in Brazilian fake *found footage*

Rodrigo Carreiro[2] (Doutor – UFPE)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual (Florianópolis-SC), no seminário temático Estudos do Som.

[2] Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. Atua nas áreas de análise fílmica, teoria e história do cinema, com ênfase nos estudos do som e no cinema de horror.

Resumo:

O objetivo deste trabalho é analisar o design de som de três falsos documentários de horror codificados como *found footage* e produzidos no Brasil. O eixo condutor da análise consiste na tensão existente entre legibilidade narrativa e verossimilhança documental. Um segundo objetivo é verificar, a partir da estabilização dos parâmetros do design sonoro de filmes de *found footage* ocorrida nos últimos cinco anos, o grau de desvio desses parâmetros dentro da produção nacional.

Palavras-chave:

Horror; *sound design*; *found footage*; falso documentário; estudos do som.

Abstract:

The aim of this work is to analyze the sound design of three mocumentaries encoded as *found footage* and produced in Brazil. The main support of the analysis is the tension between narrative readability and documentary verisimilitude. A second objective is to determine, from the stabilization of the parameters of the sound design of fake *found footage* within the last five years, the degree of deviation of these parameters in Brazilian production.

Keywords:

Horror; sound design; *found footage*; mockumentary; sound studies.

A pesquisa que gerou esta apresentação procura, a partir de uma abordagem estilística, examinar a construção narrativa de falsos documentários de horror codificados no estilo *found footage*. Esse subgênero do cinema de horror constitui um fenômeno midiático: através de consultas a bancos de dados cinematográficos disponíveis na Internet (como o IMDb e a Amazon), foram catalogados cerca de 200 longas-metragens pertencentes ao subgênero, realizados nos últimos 20 anos. A proposta da pesquisa vai além da mera catalogação: o objetivo central é descrever os padrões de estilo empregados pelos diretores dos filmes, além de analisar as diferenças na construção narrativa do falso documentário codificado como *found footage* em relação ao cinema de ficção tradicional.

Entre os principais padrões recorrentes encontrados na área do som dos falsos *found footage* estão: (1) a ausência quase total de música extra-diegética; (2) mixagem centrada predominantemente no canal central, com pouco ou nenhum uso dos canais surround; (3) abundância de ruídos que sinalizam e ressaltam a imperfeição do registro sonoro, tais como microfonia, quedas do microfone, batidas, vozes sobrepostas, rangidos e chiados provenientes do manuseio do equipamento, sinais eletrônicos, áudio saturado etc.; (4) clareza nas vozes dos atores em momentos dramaticamente relevantes, apesar da suposta casualidade dos registros sonoros; (5) uso abundante dos sons fora de quadro para injetar surpresa, tensão, perigo e susto.

Em nossa pesquisa, avaliamos o filme espanhol *[Rec]* (Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007) como um dos exemplares mais bem acabados do subgênero. O sucesso obtido pela equipe de sound designers na aplicação desses cinco padrões ao tecido narrativo levou o filme espanhol a se tornar um paradigma para o subgênero, instituindo ou consolidando ferramentas narrativas que passaram a ser replicadas nos mais diversos filmes de falso *found footage*, realizados nos mais diferentes países e sob as mais diversas condições de produção.

O foco deste ensaio está nos filmes brasileiros de *found footage*. Nosso objetivo principal é examinar o sound design de três falsos documentários produzidos no Brasil. O eixo condutor da análise – e também a questão teórica mais saliente de minha pesquisa – é a tensão existente entre legibilidade narrativa e verossimilhança documental.

Um segundo objetivo é verificar, a partir da estabilização dos parâmetros do design sonoro de filmes de *found footage* ocorrida nos últimos anos, qual o grau de desvio desses parâmetros dentro da produção nacional.

O recorte escolhido abrange dois longas-metragens, intitulados *Desaparecidos* (David Schürmann, 2011) e *Matadouro* (Carlos Junior, 2012), e o curta-metragem *Inquérito Policial Nº 0521/09* (Vinícius Casimiro, 2011). As estratégias de design de som desses três títulos diferem bastante umas das outras.

Produzido com orçamento de R$ 55 mil e equipe de produção de 22 pessoas, *Desaparecidos* constitui o primeiro lançamento de *found footage* realizado no Brasil. O título tem trilha sonora quase que inteiramente construída na fase de pós-produção, com pouco uso do som direto (registrado nas locações). O filme persegue o mesmo Santo Graal de quase todos os filmes de *found footage*: é feito cuidadosamente para dar a impressão de casualidade, ou seja, sugere ao espectador que utiliza exclusivamente o som direto.

Em termos sonoros, é dos três títulos analisados aquele que segue com mais fidelidade o paradigma estabelecido em *[Rec]*: vozes perfeitamente audíveis em todos os momentos relevantes (a sobreposição e a sujeira que impedem a legibilidade das vozes aparecem apenas em momentos cuja relevância narrativa é desprezível); abundância de ruídos oriundos do manuseio técnico apressado dos equipamentos, mas – de novo – apenas em momentos narrativamente irrelevantes; ausência de música diegética.

A mixagem em Dolby Digital 5.1 e a excelente equalização, em que pese a qualidade técnica impecável, depõem contra o filme: quem conhece som profissional para cinema sabe, sem precisar de mais do que alguns minutos, que a produção daqueles sons exigiu muitas horas de pós-produção e equipes de foley (duas pessoas), edição de efeitos sonoros (três editores e três assistentes), edição de diálogos (uma pessoa), além de dois técnicos de som direto e um sound designer experiente, Luiz Adelmo. Todos esses profissionais estão listados nos créditos do filme. A despeito dos problemas narrativos, a qualidade técnica sobressai na compressão do áudio perceptível, na reverberação aplicada de forma correta, na clareza dos efeitos sonoros sincronizados com a imagem, na distribuição

coerente dos sons entre os seis canais sonoros distribuídos na sala de exibição. Todos esses procedimentos de sound design, destaque-se, são tratados com discrição, de forma a passarem despercebidos para ouvidos leigos.

Matadouro é um caso bem diferente. Trata-se de uma produção amadora, realizada por um grupo de amigos de Marília (SP), sem orçamento, utilizando-se apenas uma câmera HD e ajuda de custo da Secretaria de Cultura da cidade (fornecida apenas na fase de pós-produção). O filme não teve pós-produção de som e nem possui crédito de sound designer – de fato, nenhuma pessoa (profissional ou amador) trabalhou especificamente no som deste filme.

Via de regra, podemos afirmar que a trilha de áudio consiste de uma mixagem do som direto (captado na maior parte do tempo com microfone aéreo ou com o próprio microfone embutido na câmera) e trechos esparsos de música *drone*[3] composta pelo diretor do filme, Carlos Junior, também ele um iniciante. A pobreza de recursos e o consequente descaso com a qualidade sonora de ruídos e diálogos – algo que pode ser percebido principalmente na reverberação indesejável que pontua praticamente todos os diálogos do filme, muitos deles sobrepostos e praticamente ilegíveis –, busca claramente um investimento na verossimilhança documental, ainda que essa busca seja meramente casual e não planejada.

A clareza narrativa é, em muitos momentos, colocada em segundo plano. Mesmo assim, nota-se o uso frequente de técnicas rudimentares que buscam permitir a compreensão dos diálogos – por exemplo, o operador de câmera frequentemente se aproxima do personagem que está falando, sem que haja qualquer motivo diegético para isso. O objetivo real, nesse caso, é permitir que o público compreenda as frases que estão sendo ditas pelo ator (e que são captadas muitas vezes pelo microfone da própria câmera). A clareza das vozes não seria captada se a câmera (e o microfone) não estivesse bem perto da boca do ator com falas.

O uso da música *drone* é um dos padrões de estilo que ajudam a alinhar essa produção amadora à safra mais recente de *found footage* internacionais. Nesse ponto, gostaríamos de destacar que *Matadouro* não difere muito do

[3] A música *drone* consiste em um estilo minimalista, que enfatiza notas sustentadas ou repetidas por longos períodos de tempo, sem apresentar linhas melódicas, harmônicas ou rítmicas facilmente distinguíveis.

paradigma estabelecido por *[Rec]* e seguido por *Desaparecidos*. Há, como consequência direta do amadorismo dos envolvidos no processo de captação e design de som, menor ênfase à clareza e maior destaque à verossimilhança documental, mas a diferença é pouco perceptível para ouvidos não treinados.

O terceiro filme enfocado nesta apresentação merece, a nosso ver, um exame um pouco mais detalhado, por ser constituído de duas sequências que tratam o som de modo muito distinto entre si – e uma delas chama a atenção, em especial, por fazê-lo de maneira bastante diferente dos parâmetros adotados normalmente no design de som dos filmes vinculados ao subgênero.

Dirigido por Vinícius Casimiro, *Inquérito Policial Nº 0521/09* tem desenho de som assinado por Eduardo Santos Mendes e Luiz Adelmo, ambos profissionais experientes. Cada uma das duas sequências principais tem duração aproximada de seis minutos. A primeira explora uma tradição dos *found footage* mais recentes, que é a utilização de imagens supostamente oriundas de câmeras de vigilância patrimonial. No caso, as imagens em preto-e-branco da central de segurança de um edifício em São Paulo registram o assassinato a facadas de uma garota, raptada e morta por um casal de jovens. No final da sequência, um invasor não identificado invade o prédio, mata o casal agressor e leva consigo o corpo da garota morta por esse casal.

A segunda sequência explora uma tradição mais antiga do subgênero, que consiste na exibição de imagens supostamente registradas durante uma batida policial. Essa blitz teria acontecido no apartamento onde mora o misterioso invasor da primeira sequência, cujas imagens não são nítidas nela. As duas sequências são apresentadas, com o uso de letreiros exibidos antes, durante e depois da projeção, como dois arquivos de vídeo arquivados como provas, dentro de uma investigação feita pela polícia paulista.

O filme espanhol *[Rec]* (2007) é influência explícita para essa sequência final. A trilha de áudio emula o som direto captado por uma câmera operada por um policial, durante a batida. Todas as características anteriormente nominadas como paradigmáticas desse subgênero fílmico estão presentes, inclusive vozes sobrepostas de forma

calculada para não atrapalhar a compreensão do público, gritos guturais sinalizando susto e repulsa (afetos provocados pelos filmes de horror, segundo exposto por Noel Carroll em publicação de 1999), uso discreto dos canais surround, ausência de música e presença de "defeitos" técnicos que reforçam o efeito de real e buscam ampliar a verossimilhança documental, mas sem deixar de lado a clareza narrativa e destacando a progressão dramática.

Por sua vez, a primeira sequência apresenta design de som incomum, especialmente por apostar radicalmente numa concepção sonora que ressalta o assincronismo entre sons e imagens. Esse tipo de assincronia tem sido muito valorizado, em textos teóricos formalistas sobre o uso do som no cinema, desde o manifesto assinado por Eisenstein, Alexandrov e Pudovkin, em 1928 (EISENSTEIN, 2002). Muitos outros teóricos – Béla Balazs (1970), Rudolf Arnheim (1989) e Basil Wright (1985), por exemplo – preconizaram a importância da assincronia entre sons e imagens, e o consequente uso do som como contraponto à trilha imagética, para a construção de uma narrativa mais complexa e rica, em que os significados semânticos das bandas sonora e visual ora se contradizem, ora se complementam.

Como dito antes, a sequência é constituída de uma série de planos filmados em preto e branco, supostamente gravados por câmeras de segurança de um edifício. Esses equipamentos, como se sabe, não gravam sons. A escolha criativa operada pelos sound designers do curta-metragem seguiu, então, no sentido de juntar à citada trilha de imagens uma trilha independente de áudio, contendo diálogo entre dois policiais, gravado em algum momento posterior à cena do crime. Esses policiais discutem o teor das imagens, enquanto fornecem – de maneira disfarçada – a exposição essencial para que o espectador possa contextualizar e acompanhar aquilo que vê.

Na nossa avaliação, a estratégia de organização sonora desta sequência apresenta uma alternativa importante ao paradigma já consolidado internacionalmente em filmes de *found footage*. Do ponto de vista narrativo, um defeito depõe contra ela: as imagens das câmeras de segurança não poderiam, tecnicamente, serem apresentadas ao público como se integrassem um arquivo digital único que incorporasse o áudio da conversa entre os

investigadores, uma vez que os dois eventos – o visual e o sonoro – ocorreram em momentos distintos, e teriam que ser manipulados (ou seja, editados) para que a apresentação ocorresse de forma simultânea. Esse problema narrativo, porém, não diminui o caráter inovador da sequência e nem a complexidade gerada pela assincronia entre som e imagem (o som, de fato, comenta a imagem) apresentados em conjunto.

De modo geral, a análise do som dos três *found footage* brasileiros mostra que os cineastas nacionais estão conscientes e em sintonia com o uso que é feito, em outras escolas narrativas, das ferramentas de estilo sonoro dentro desse subgênero. Além disso, e mais importante: seja adotando padrões de estilo mais estáveis e tradicionais (como ocorre em *Desaparecidos*, em *Matadouro* e na segunda parte de *Inquérito Policial Nº 0521/09*) ou optando por uma abordagem menos comum (caso da primeira parte desse último título), os falsos documentários brasileiros efetivamente se destacam por causa do grau de importância elevado que dão à verossimilhança documental, deixando que esse princípio sobressalta às vezes mais do que a clareza narrativa – e esta nos parece a principal contribuição dos filmes analisados ao subgênero do cinema de horror.

Referências

ALTMAN, R. *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992.

ARNHEIM, R. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989.

BALÁZS, B. *Theory of the Film*: Character and Growth of a New Art. New York: Dover,1970.

BARTHES, R. "O efeito do real". In BARTHES, R et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972 (Pp. 35-44).

CARROLL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Editora Papirus, 1999.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

WRIGHT, B.; BRAUN, B. V. "Manifesto: Dialogue on Sound". In WEIS, E.; BELTON, J. (Orgs.). *Film Sound*: Theory and Practice. New York: Columbia University, 1985.

A voz sem dono e os novos cacoetes do documentário brasileiro.[1]

The voice without owner and new cacoethes of the Brazilian documentary

Sérgio Puccini[2] (doutor – Universidade Federal de Juiz de Fora)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Estudos do Som.

[2] Professor do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cultura e Linguagens da UFJF. Autor do livro *Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção* (Papirus, 2009).

Resumo:

Tendo como foco de análise o filme *A alma do osso*, de Cao Guimarães, o texto pretende comentar sobre alguns dos procedimentos recorrentes, no que diz respeito ao tratamento da voz do outro no documentário contemporâneo brasileiro. Trata-se de um filme fortemente marcado por preocupações de ordem estética, em que se percebe o esvaziamento, ou mesmo a recusa, de uma construção dramática de personagem em troca da apropriação do outro como modelo para uma composição plástica.

Palavras-chave:

Documentário Brasileiro, Som, Voz.

Abstract:

Focusing the analysis on Cao Guimarães's movie *A alma do osso*, this text intend to comment on some of the recurring procedures, with regard of the voice treatment in contemporary Brazilian documentary. This is a film heavily influenced by aesthetic considerations, in that one realizes the emptying, or even the refusal, of the construction of a dramatic character in exchange for the appropriation of the other as a model for a plastic composition.

Keywords:

Brazilian documentary, Sound, Voice.

Dentro de um quadro marcado por uma diversidade, parcela significativa do documentário contemporâneo brasileiro tem demonstrado um modo peculiar no que tange o tratamento dado a voz do outro. Antes da valorização da voz como um instrumento enunciador de discursos, quer sejam estes proferidos em uma situação dialógica, caso das situações de entrevistas, ou na forma de depoimentos monológicos, observa-se uma opção que segue exatamente em sentido contrário, em que a voz deixa de ocupar lugar central na faixa sonora do filme. A voz se apresenta como um som entre outros, um ruído qualquer que muitas vezes se apresenta na forma de solilóquios pouco compreensíveis, ou, não raramente, de um baixo cantarolar. Troca-se a linguagem pela sonoridade, afastando o documentário de uma tradição vococêntrica, e mais ainda, verbocêntrica, para usar a expressão de Michel Chion (CHION, 2011, p.13). Nesse quadro em que vemos certa minimização da voz dentro do repertório expressivo do filme, uma das consequências vem a ser a problematização de entrevista.

Em artigo intitulado *A entrevista*, publicado originalmente na reedição de 2003 de *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet faz uma analise detida sobre o uso da entrevista no documentário brasileiro do período, chamando a atenção para uma certa banalização do recurso que muitas vezes se mostram como única opção adotada pelo documentarista em seu filme. "A entrevista virou cacoete", sentencia Bernardet em artigo tem sido fartamente citado em analises do documentário brasileiro contemporâneo (BERNARDET, 2003, p.285). Junto a Bernardet, poderíamos citar ainda outro artigo fartamente lido e citado por aqui, o de Bill Nichols intitulado *A voz do documentário*, embora tenha sido publicado originalmente em 1983, na *Film Quarterly*, sua tradução para o português só irá aparecer em 2004, em livro *Teoria contemporânea do cinema*, organizado por Fernão Ramos (RAMOS 2004, p.47). Nesse artigo, Nichols, também adotará uma postura critica diante dos documentários construídos ao redor de uma série de entrevistas. A crítica de Jean-Claude, expressa no artigo *A entrevista*, juntamente com a de Nichols, prenuncia uma radical mudança de curso nos procedimentos adotados pelos documentaristas desde então.

Trecho (2006), documentário de curta metragem de Clarisse Campolina e Helvécio Marins Jr, possui um exemplo bastante ilustrativo de um procedimento que busca colocar a entrevista em cheque. O filme retrata o andarilho Libério José da Silva que percorreu, a pé, centenas de quilômetros de estradas, entre Belo Horizonte e Recife. Em um dos poucos depoimentos em *off* do personagem, espalhados ao longo dos 16 minutos do curta, Libério questiona a documentarista: "Você não vai fazer pergunta nenhuma? Eu vou ter que falar?", e mais adiante, "estou conversando com você ou sozinho? Sozinho...". Troca-se assim o diálogo em situação de entrevista pelo solilóquio, em que o personagem fala para si.

Para esse texto, nosso foco de análise, no que se refere ao tratamento dado à voz do outro, será sobre *A alma do osso*, documentário de longa metragem de Cao Guimarães lançado em 2004. Em seus 74 minutos de duração, o filme apresenta registros extraídos do contato do documentarista com Dominguinhos, ou Dominguinhos da Pedra, senhor de 72 anos, à época, que vivia isolado em uma caverna localizada próximo ao município de Itambé do Mato Dentro, em Minas Gerais. Essa constituição temática irá orientar a construção do filme priorizando os enfoques que representam momentos de solidão e isolamento. As principais sequencias do filme mostram aquilo que seria a rotina de seu dia a dia, Dominguinhos entretido em seus afazeres habituais cujas as ações, para nós, revelam pouca lógica. Dentro de sua caverna, Dominguinhos vive cercado por uma infinidade de entulhos, garrafas pet penduradas, latas e potes vazios envoltos em plásticos, restos industriais que, para ele, servem como utensílios para as suas atividades de sobrevivência.

O filme é fortemente marcado por uma preocupação de ordem estética. As imagens são cuidadosamente retrabalhadas em pós-produção. Explora-se, com frequência, as possibilidades de abstração do plano nascidas de enquadramentos próximos, das alteração de foco, do granulamento da imagem obtido através do uso do super 8, do controle da exposição de luz, etc. A qualidade plástica da imagem, ganha preferência, mobilizando questões próximas ao campo das artes como o de um certo redimensionamento, via abstração, do sentido da imagem figurativa. Uma

das consequências desse apego aos rigores de um projeto estético vem a ser a valorização do som não sincrônico, no caso específico da voz.

Observa-se que a primeira parte do filme concentra-se naqueles que seriam os registros do cotidiano de Dominguinhos, que perfazem o ciclo de um dia. Durante a primeira parte prevalecem as tomadas sincrônicas de imagem e som, obtidas pelo uso do som direto em situação de filmagem. Os procedimentos de filmagem são marcados por uma posição de recuo. Dominguinhos ganha presença a partir da imagem, já que permanece em silêncio a maior parte das vezes, quando muito, ouvimos ele cantar ou balbuciar para si. Explora-se a dimensão gráfica de sua presença na composição dos planos de imagem. As sequencias de caráter mais figurativo são entremeadas de sequencias de caráter fortemente abstrato, composta por imagens e sons que não guardam necessariamente relação espacial com a localidade habitada por Dominguinhos, entram como paisagens oníricas que reforçam o caráter poético do filme. Essas sequencias são pontuadas por intervenções da trilha musical a cargo da dupla de compositores Nelson Soares e Marcos Moreira Marcos, pertencentes ao grupo *O grivo*. A primeira parte se encerra com uma sequência que registra uma cantoria monocórdica, já durante a noite, em que Dominguinhos se faz acompanhar de um violão desafinado, que chega mesmo a lembrar as experiências sonoras de um Walter Smetak. Após a cantoria, vamos ouvir pela primeira vez no filme um depoimento de Dominguinhos, apenas aos 43 minutos de filme.

Será somente na segunda parte do filme que Dominguinhos marcará presença através de sua voz, de seus depoimentos. Serão quatro entradas espalhadas ao longo da última meia hora de filme. Cada entrada possui um núcleo temático próprio. Na primeira entrada, a mais curta de todas, Dominguinhos fala sobre seus sonhos. "Eu sonho para mim e para os outros", diz ele sobre imagens obtidas em tomadas noturnas que mostram a silhueta de seu pescoço com barba. Na segunda, Dominguinhos narra uma história fantasiosa que envolve um homem que ia ser picado por um corisco. Esse depoimento entra, de maneira não sincrônica, sobre imagens em que vemos Dominguinhos interagindo com dezenas de jovens, alunos de um grupo escolar, sob a penumbra do final da tarde.

Na terceira entrada, Dominguinhos fala sobre sua experiência com o choque elétrico naquele que seria o mais lúcido de seus depoimentos. Novamente o depoimento entra sob imagens obtidas em tomadas noturnas, pouco nítidas, que gradualmente revelam Dominguinhos. Na última, momento de interação maior do documentário, Dominguinhos discorre sobre o dinheiro e a morte. Pela primeira vez, ao longo de todo filme, vamos ter um depoimento obtido por tomadas sincrônicas em que Dominguinhos fala diretamente para a câmera. Dentro de um processo de aproximação gradual que o filme descreve, a voz de Dominguinhos finalmente ganhará corpo.

Antes de se explorar o potencial narrativo dos depoimentos, ou mesmo pretender operar uma construção dramática de personagem, o documentário opta pela exploração de superfícies em que apropriação do outro se dá como forma, e não como discurso. Essa opção é plenamente coerente com o projeto estético do filme. O rigor desse projeto estético orienta um tratamento da voz cuja ênfase recairá no potencial que esta possui para a emissão daquilo que poderíamos chamar de sonoridades, em que a palavra deixa de ocupar lugar central, a tal tradição verbocêntrica do cinema comentada por Chion (CHION, 2001). Não por acaso a primeira manifestação vocal de Dominguinhos se dá pela forma do canto. Falo aqui de uma manifestação em que claramente a voz passa a ocupar posição de destaque na faixa sonora do filme, e não uma posição periférica, dentro de ambiências, como um ruído qualquer. O canto de Dominguinhos articula palavras pouco compreensíveis, o que desvia nossa atenção para aspectos mais ligados ao timbre e modulações de sua voz, e não ao sentido textual de seu discurso. Esse caminho de leitura permanecerá mesmo nos momentos em que Dominguinhos se expressa através de depoimentos em que, mais uma vez, suas falas pouco legíveis nos fazem atentar para a riqueza de timbres, pausas, repetições, sotaques, pontuações vocais que dão ritmo próprio as falas acentuando a riqueza de sua sonoridade.

Em *A alma do osso*, vemos em prática um procedimento comum no documentário brasileiro contemporâneo que trata da busca de universos e personagens que não são próximos ao universo do documentarista, universos que contrastam com os ambientes urbanos de classe média, frequentados por um outro de classe. Ao contrário do que se

observava nos anos de 1960/70, essa busca pelo registro desses ambientes e personagens não possui uma motivação ideológica, como a que marcava o ambiente político da época, de se descobrir o outro para agregá-los a uma luta por justiça social que deveria ser de interesse comum. Dentro de uma perspectiva individualista, sem mais aquele senso de coletividade que impulsionou a geração passada, a busca por esse outro universo, e personagens, tem como uma das motivações a necessidade da exploração daquilo que aqui vou chamar de aspectos ligados à fotogenia da imagem, conceito amplamente trabalhado pela teoria cinematográfica em Epstein e Delluc, por exemplo, mas que aqui vou trabalhar próximo a uma noção comum relacionada a ambientes e pessoas que rendam boa fotografia, que possuam qualidades plásticas expressivas, texturas, formas, traços e cores. Não é por acaso que a presença de pessoas idosas tem sido constantemente tematizadas em filmes, quer sejam documentários ou ficções. Dentro de uma tradição herdada das artes plásticas, muito presente na pintura e principalmente no desenho, lembro aqui de Flávio de Carvalho, da série *Minha mãe morrendo*, de 1947, só para citar um exemplo, a fisionomia do velho vem a ser bastante rica em seus traços fortes, marcados, sua pele enrugada, aspectos que tem sido bastante explorados pela fotografia desses filmes com uma abundância de closes e planos próximos. Mais uma vez, a apropriação do velho se dá como forma, não como discurso, muito menos como memória. Se antes, tínhamos um quadro de intenções dos cineastas que poderia ser resumido na frase: "veja como o povo é belo no meu filme", hoje teríamos algo como: "veja como meu filme é belo com esse povo".

Em relação ao som, vamos ver uma valorização daquilo que estamos chamando de ambiências, ou das paisagens sonoras, no sentido de Murray Schafer (SCHAFER, 1997). Aquilo que normalmente seria som de fundo, sobre o qual entraria vozes e música, passa a ocupar primeiro plano de interesse dominando a faixa sonora do filme. Dentro dessa perspectiva, a incorporação da voz do outro passa a ter menor relevância. As preocupações de ordem estética estabelecem uma nova relação entre o documentário e o mundo. O filme se volta mais para as necessidades da forma, priorizando as potencialidades expressivas da imagem e do som, do que para as urgências do mundo.

Aqui poderíamos até falar da superação de um conflito entre o eu do documentarista e o outro de classe, que mobilizou as discussões do documentário moderno, sendo amplamente tratado pelos estudos de cinema, a começar pelo próprio livro de Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*. O fim desse conflito ocorre pela via de um retorno ostensivo da "voz do dono", que dessa vez irá se manifestar, sem má consciência, não exatamente no sentido de Bernardet, através do uso da locução fora de campo, a voz de Deus expositiva, mas mais no sentido de Bill Nichols, em que o conceito de voz do documentário passa a abranger todos os códigos de representação de um filme. Nichols chega a usar o termo "voz controladora" ao se referir ao que ele chama de voz do texto (RAMOS, 2004, p.58). O viés adotado por Nichols, no artigo citado, irá caminhar para uma valorização de posturas reflexivas no documentário, prenunciando uma alteração de posturas tanto no campo da teoria, como no da prática do documentário, que terá forte impacto no Brasil, o que fomentará uma nova série de tendências e práticas padrões, os novos cacoetes, entre nossos documentaristas.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAETANO, Maria do Rosário. *DOCTV, operação de rede*. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011.

_____. *A audiovisão*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaios no real, o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NICHOLS, Bill. *A voz do documentário*. Em: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema, vol.II*. São Paulo: SENAC, 2004.

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papirus, 2012.

Inovações estética na TV: a travessia sertão-Ilhéus de *Gabriela*[1]

Innovations in television style: the crossing backlands-*Ilhéus* of *Gabriela*[2]

Simone Maria Rocha[3] (Doutora em Comunicação e Cultura – UFMG)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário.

[2] Agradeço ao CNPq, à FAPEMIG e ao bolsista de iniciação científica Matheus Alves.

[3] Doutora em Comunicação pela UFRJ, com pós-doutorado em Comunicação pela UFMG. Professora do PPGCOM e coordenadora do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Mídia e Cultura.

Resumo:

Discutiremos as inovações estilísticas presentes na primeira sequência que retratara o drama da travessia do sertão até Ilhéus da personagem-título da telenovela *Gabriela* (Rede Globo, 2012) com o objetivo de evidenciar um trabalho elaborado de composição visual em detrimento do diálogo. Concluiremos com dois aspectos chamam nossa atenção: a inserção dos diálogos, feita de modo pouco usual em narrativas deste gênero televisivo, e a presença de certo imaginário compartilhado do sertão.

Palavras-chave:

Estilo televisivo; *Gabriela*; Telenovela.

Abstract:

In the telenovela *Gabriela* (Rede Globo, 2012), we will discuss the stylistics innovations that are presents in the first sequence portraying the title character's drama of crossing from backlands to Ilhéus, aiming to evince an elaborated work of visual composition over dialogue. We will conclude with two aspects call our attention: the inserting of dialogues, made in an unusual way for narratives of this television genre, and the presence of a certain shared imaginary of the backlands.

Keywords:

Television style; *Gabriela*; Telenovela.

Introdução

Experimentações e inovações no texto televisivo não são novidade. É possível identificá-las em décadas de produção (AIRES, 2013). Talvez o que tenha mudado seja o olhar destinado ao *medium*, pois a TV se ofereceu a um novo olhar. Neste artigo procederemos a uma análise dos elementos estilísticos da primeira sequência do primeiro capítulo da telenovela *Gabriela*, exibida pela Rede Globo em 2012, a fim de responder à seguinte questão: em que medida a inserção de um conjunto de cenas capaz de sustentar o drama da travessia da personagem-título do sertão até a cidade de Ilhéus se baseou num trabalho elaborado de composição visual em detrimento do diálogo?

O que há de novo?

As telenovelas, por constituição do gênero, características do dispositivo, condições de recepção e uma alegada ausência de qualidade estética[4], se caracterizam pela redundância de som-imagem, pela presença predominante do diálogo. Apesar disso, inovações têm sido mais evidentes. No caso de *Gabriela*, o evento da travessia do sertão até Ilhéus deu a ver uma diferente configuração na relação som-imagem através de um trabalho mais elaborado na composição dos elementos visuais. Jeremy Butler (2010) desenvolve seus estudos sobre estilo a partir de duas premissas: o estilo televisivo existe; o estilo televisivo é importante.

O conceito de estilo e sua pertinência para a análise

Em *Televison Style* (2010) Jeremy Butler fortaleceu o argumento segundo o qual podemos compreender melhor o funcionamento deste *medium* se estudarmos detalhadamente as opções criativas abertas aos artistas em momentos históricos específicos. O autor entende estilo como qualquer padrão de técnica de imagem e de som que sirva a uma função dentro do texto televisivo. Estilo é a sua textura, sua superfície, a rede que une os seus significantes

[4] Sobre uma suposta falta de qualidade estética da telenovela cf. Pucc Jr, 2013.

e através da qual os seus significados são comunicados. Sendo assim, todos os textos televisivos contêm estilo. O estudo do estilo interessa porque aquilo que é apresentado como conteúdo só nos afeta pelo modo como as técnicas são usadas. Sem interpretação, enquadramento, iluminação, cenário, edição, não teríamos condições de apreender o mundo da história contada.

Metodologia de análise estilística

Nesse texto daremos dois dos quatro passos da análise de estilo de Butler: a descrição e a função. Deixamos de fora a análise histórica em virtude da impossibilidade de um recuo nos programas do gênero a fim de identificar padrões. Também não nos voltamos para a análise avaliativa devido a falta de parâmetros mais específicos para se julgar a estética televisiva.

A descrição seria o de passo básico. Para discutir estilo, deve-se primeiro ser capaz de descrevê-lo. Estudos de mídia que se dedicam ao estilo devem desenvolver um método de descrição, nos termos de Bordwell, da "superfície de percepção" de um programa de televisão ou de um filme. É preciso uma "engenharia invertida" dos textos da mídia, para que possamos compreender plenamente o seu estilo. Assim a mesma atenção dada à construção de um texto televisivo deve ser empregada na sua desconstrução. Uma descrição de um programa deve servir apenas para promover a análise.

O segundo passo, baseado nos estudos da "teoria funcional do estilo" no cinema de Naol Carrol, visa detectar os propósitos do estilo e suas funções no texto. O trabalho constitui-se na desconstrução de como o estilo cumpre uma função. Ao fazê-lo, o analista examina seu funcionamento dentro do sistema textual – buscando padrões de elementos estilísticos e, em um nível mais elevado, as relações entre os próprios padrões. Carrol afirma que

> De acordo com a abordagem funcional da forma fílmica, a forma [ou estilo] de um filme individual é a reunião das escolhas cuja intenção é concretizar o propósito do filme. Esta abordagem da forma fílmica é diferente da abordagem descritiva. A descritiva diz que a forma fílmica é o montante total de todas as relações entre os elementos do filme. A funcional diz que a forma fílmica inclui apenas os elementos e

> relações intencionados para servir como o meio para o propósito do filme (Carrol *apud* Butler, 2010, p. 11).

Butler aponta várias funções do estilo televisivo. Algumas herdadas dos estudos de cinema e outras ele desenvolveu especificamente para a TV. São elas: denotar, expressar, simbolizar, decorar, persuadir, chamar ou interpelar, diferenciar e significar "ao vivo". O estilo televisivo pode cumprir várias dessas funções ao mesmo tempo. Contudo, Butler sustenta que a função do chamamento, a pretensão de despertar e manter a atenção do telespectador é primordial em qualquer situação.

Gabriela do sertão para Ilheús

Gabriela é uma moça pobre que vive no sertão do Juazeiro com o tio idoso que não vê alternativa a não ser a de abandonar sua terra em busca de uma vida melhor em Ilhéus. O tio falece no meio da travessia e Gabriela segue com mais dois retirantes. A chegada em Ilhéus é marcada por seu primeiro encontro com Nacib, por quem se apaixonará e com quem viverá um romance pouco convencional para os padrões do início do século XX e que renderá muitas tramas no folhetim. Nosso *corpus* compreende a primeira sequência do primeiro capítulo nas quais a protagonista completa a travessia do sertão até Ilhéus[5].

As razões para partir

A sequência começa com o tio idoso de Gabriela enquadrado em primeiro plano explicando a outro sertanejo o motivo de sua partida: ali só a morte esperava por eles. A narrativa é bem pausada tendo o diálogo sido introduzido de modo divergente daqueles mais comuns através dos quais ele conduz uma narrativa de telenovela. Tal

[5] Renato Pucci Jr. esclarece que "não é necessário analisar a obra inteira – diz um princípio da metodologia analítica aplicável em relação ao cinema e, por excelentes razões, aos estudos de televisão. Mesmo que a análise completa fosse possível no caso de um único filme (o que não é, além de que seria um trabalho estafante e inútil), em relação à telenovela o empreendimento seria absurdo devido às gigantescas dimensões do objeto Para uma análise proveitosa deve bastar a análise de pontos nodais, aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investigação" cf. Pucci Jr., 2013. Além disso, importante ressaltar que, essa composição visual mais elaborada corresponde apenas às quarto sequências da travessia exibidas no primeiro capítulo.

trecho é representado através de planos fixos de imagens emblemáticas da seca no sertão: sol dilacerante, árvores secas e mortas, solo quebradiço, ossadas (Figuras 1 e 2). A conversa final entre esses personagens acontece sob o ponto do vista do espectador, pois ambos caminham de costas para a câmera num plano sequencia de 12 segundos.

Figura 1: Ossadas de boi.

Figura 2: Tio de Gabriela conversando com outro morador do sertão.

O imaginário social acerca do sertão nordestino é rico e popularmente conhecido. Em que pese o debate em torno da construção da identidade do nordeste e de suas representações interessa-nos ressaltar aquelas que dão conta do sertão como o lugar de privação e provação, da seca e da luta constante pela sobrevivência.

A miséria do sertão foi encenada como problema político pelo cinema dos anos de 1960. Para Glauber Rocha, a sociedade brasileira tinha vergonha de sua fome, e preferia ver nas telas do cinema imagens exuberantes e imponentes e o Cinema Novo teve a coragem de abordar essa temática abertamente. Para além das características discursivas deste Cinema houve a adoção de aspectos técnicos e visuais que contribuíram no compartilhamento da ambiência encenada do sertão.

Em *Gabriela* o Cinema Novo serviu como inspiração ao construir essa ideia de sertão da qual a novela pareceu partir. Não estamos afirmando que houve uma transposição estilística pura e simples de todos os aspectos deste Movimento. Houve, sim, uma inspiração da ideia socialmente compartilhada acerca do sertão, embora a TV tenha feito escolhas próprias e dialogado com referências variadas.

Figura 3: Ossadas de animais.

Figura 4: Cena do filme Deus e o *Diabo na Terra do Sol*.

Por isso é possível encontrar claras inspirações neste Cinema, como *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, em que o sol toma a cena e é enquadrado de forma a se impor sobre o sertão, configurando o seu caráter de dominador e opressor, sendo o responsável pela seca daquele espaço devastado no qual restos mortais de animais (Figuras 3) compõem esse universo. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, além dessas representações do sertão, há também uma composição na direção dos personagens (Figura 4) que nos lembra a cena que dá início a travessia. A interpretação dessas imagens pode ser preenchida por essas referências que são estéticas, *mas também culturais, sociais e históricas*.

O queremos enfatizar é o quanto os realizadores de *Gabriela* puderam lançar mão de uma composição visual mais trabalhada em detrimento do diálogo e compartilhar de referências acerca desta ambiência que o cinema ajudou

a construir[6].

Em seguida Gabriela é apresentada ao telespectador, pegando água num poço praticamente seco (Figura 5) e juntando seus poucos pertences. Na sequência ela e o tio estão a andar pelo sertão seco, empoeirado, sob um forte sol. O senhor vai na frente e Gabriela segue atrás puxando um jumento. Até esse momento quase nada é dito. Ficamos apenas a sucessão de imagens em cores fortes, em tons amarelados simbolizando os fortes raios do sol. Detalhes do solo quebradiço, das árvores finas, dos gravetos secos, do sol no rosto, dos corpos enterrados e simbolizados por cruzes fincadas no chão.

Figura 5: Gabriela é apresentada.

Figura 6: Cena que referência a obra de Portinari.

Figura 7: *Os retirantes*, Candido Portinari - 1944

Aqui é possível mencionar a pintura *Os retirantes* de Cândido Portinari (figura 7) como possível referência para o que se expressa nesse momento. Na figura 6, num contra-*plongée* uma cruz é trazida para o primeiro plano e os personagens atuantes no quadro estão completamente desfocados. Mas isso não impede que possamos

[6] Em entrevista ao portal da TV Globo, o diretor geral, Mauro Mendonça Filho, fala sobre o imaginário do sertão construído pelo cinema e pela literatura que lhe serviram como referências para a composição de *Gabriela*: "o sertão, pra mim, traz lembranças como o cinema de Glauber Rocha, o próprio (Walter) Avancini, 'Morte e Vida Severina' (de João Cabral de Melo Neto), a própria Gabriela, o sertão de Guimarães (Rosa), de Graciliano Ramos e por aí vai... Para a minha geração, o sertão tem uma força imagética muito grande." Disponível em: http://tvg.globo.com/novelas/gabriela/Bastidores/noticia/2012/05/foi-uma-escolha-certeira-diz-mauro-mendonca-filho-sobre-juliana-paes.html Acesso em: 26/09/2013.

compreender o sentido pretendido por essa cena: atravessar o sertão é correr risco de vida, é vencer um desafio que nem todos conseguem cumprir. Diante dos sustos e de certo receio de Gabriela o tio pronuncia: "vamos continuar".

A noite cai, Gabriela e o tio param para comer e descansar. De repente ouvem um barulho vindo de um dos lados complemente escuro. De lá surgem dois homens famintos. Quando um dos homens reclama a fome, o tio responde ríspido: "aqui só tem pra nossa viagem". Nesse momento uma tensão se estabelece e é expressada pelo olhar desconfiado de Gabriela e reforçado pela trilha sonora baseada em cordas de violão tematizando a dura condição da vida no sertão e servindo de tema para as trocas de olhares numa sequência entremeada de *close-ups* entre os personagens, principalmente dos homens famintos a salivar pelo assado que está sendo preparado diante deles. Chamam a atenção esse uso de planos detalhes nos olhares tensos dos personagens em cena e a luz baixa que ajudam a expressar a tensão de um momento no qual um conflito está prestes a acontecer. Não há diálogo. O que há de novo é que não há redução da imagem a um dado complementar, a uma condição acessória, destituída de seu caráter de narrativa, de linguagem. Nestas sequências, as dimensões do diálogo e da imagem não se equivalem. A segunda não se vê traduzida através da sua verbalização, nem se apaga como elemento que pode se tornar visível por sua própria força.

Considerações finais

Dois aspectos chamaram nossa atenção: a inserção dos diálogos e a presença de certo imaginário compartilhado do sertão. A análise que empreendemos indica que eles estão relacionados. Se por um lado, o diálogo não teve a mesma força como de costume em telenovelas, dando lugar à construção de uma composição visual mais trabalhada, por outro, essa elaboração contou com referências de certo modo consolidadas acerca do sertão, o que dispensou um diálogo muito detalhado nesse sentido.

Referências

AIRES, A. Lógicas de Inovação da telenovela: Descontinuidade e rupturas. In: XVIII INTERCOM Sudeste, UNESP, 03 a 05 de julho de 2013, Bauru/SP.

BUTLER, J. *Televison Style*. New York & London: Routledge, 2010.

PUCCI JR. R. L. Inovações estilísticas na telenovela: A situação em *Avenida Brasil*. In: XXII Encontro Anual da Compós, UFBA, junho de 2013, Salvador/BA. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2079.pdf> acesso em 08/11/2013.

Ecos da Musicologia nos Estudos da Música no Cinema[1]

Echoes of Musicology in Film Music Studies

Suzana Reck Miranda (Doutora - UFSCar)[2]

[1] Texto apresentado no Seminário Temático "Estudo do Som".

[2] Professora Adjunta do Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar e do PPGIS (Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som). É coordenadora do GESSOMA (Grupo de Estudos do Som e da Música no Audiovisual).

Resumo:

Esta comunicação apresenta parte de uma pesquisa mais ampla, intitulada "Cinema e Música: expansão do campo teórico", cujo objetivo foi aprofundar a discussão sobre o caráter híbrido e multidisciplinar dos Estudos da Música no Cinema. Nosso recorte centra-se no modelo analítico do musicólogo britânico Philip Tagg no intuito de averiguar não apenas a contribuição pretendida pelo autor, mas também a ressonância de suas proposições na referida área de estudos.

Palavras-chave:

Teoria da Música no Cinema, Musicologia, Philip Tagg.

Abstract:

This paper presents the final excerpts of our research "Film and Music: theoretical expansion" whose objective was to emphasize the hybrid nature of Film Music Studies (in which Musicology and Film Studies are intertwined). Our aim is to focus on Philip Tagg´s analytical model in order to clarify both the required contribution by the author and the resonance of his proposals in Film Music Theory.

Keywords:

Film Music Theory, Musicology, Philip Tagg.

Esta comunicação apresenta parte de nossa pesquisa *Cinema e Música: expansão do campo teórico*[3], na qual um dos objetivos foi contextualizar e refletir sobre o caráter híbrido e multidisciplinar dos Estudos da Música no Cinema. Destacaremos especificamente o modelo analítico proposto pelo musicólogo Philip Tagg no intuito de desvelar qual a contribuição por ele pretendida, bem como possíveis ressonâncias que tal proposição obteve.

Tagg foi um dos pioneiros em estudos acadêmicos sobre Música Popular e membro fundador da IASPM (International Association for the Study of Popular Music), no início da década de 1980. Desenvolveu um modelo analítico que, além dos elementos estruturais, leva em conta o que ele chama de contexto *paramusical*, no qual as significações musicais são necessariamente compreendidas para além de seus elementos intrínsecos.

A música de abertura da série de TV *Kojak* (EUA, 1973-1978) foi um dos seus primeiros objetos de análise, fato que já denota o seu interesse pela sinergia da música com os meios audiovisuais. Esta investigação gerou o livro *Kojak - 50 Seconds of Television Music* (1979), no qual analisa um único e breve exemplo musical, e nele consegue enumerar 43 características diferentes (relacionadas ao tempo, aos timbres, a parâmetros acústicos, efeitos de estúdio, contornos melódicos, entre outras). De acordo com o autor, análises convencionais de música (no ocidente) não são capazes de gerar resultados como este, uma vez que priorizam os elementos da composição musical em si sem levar em consideração uma série de características fundamentais no universo da Música Popular como, por exemplo, o fato de circular como um produto comercial entre públicos heterogêneos e/ou a sua principal forma de registro não ser a notação musical convencional. Tal diagnóstico foi reforçado em suas pesquisas posteriores, bem como no

[3] Pesquisa encerrada em março de 2013, apoiada pelo CNPq (Edital Nº 14/2010 – Universal).

emblemático livro *Fernando the flute* (1991), no qual analisa a canção *Fernando*, um sucesso de vendas do grupo sueco ABBA.

Tagg notou que, de um modo geral, as análises tendem a sobrevalorizar elementos inerentes ao 'fazer' musical e não contemplam características ligadas à 'recepção'. Diz que há uma carência de termos capazes de denotar efeitos perceptivos e/ou conotações culturalmente específicas e que tal situação restringe o reconhecimento e a distinção de sons musicais apenas a sujeitos com formação em música (TAGG, 1982).

Para Tagg, a música é um sistema simbólico e seu poder de comunicação é tão dependente das competências perceptivas daqueles que não possuem formação musical quanto dos que possuem (TAGG, 2001). Defende que todas as pessoas deveriam ter acesso ao entendimento de como a música afeta e gera compreensões (TAGG, 2001: 4).

Em linhas gerais, seu modelo (semioticamente orientado) consiste em identificar, na obra musical, *musemas* (conceito elaborado por Charles Seeger, em 1960, que diz respeito a unidades mínimas de significação[4]) e, logo após, observar as associações *paramusicais* possíveis que estes *musemas*, em uma prática cultural específica, podem suscitar. O autor esclarece que os *musemas* (e suas associações) são semelhantes a outros *musemas* de outras músicas e que esta característica permite ao analista encontrar um possível significado a partir de uma "correspondência hermenêutica" (entre eventos distintos).

Sendo assim, duas etapas são imprescindíveis em seu método. A primeira implica em observar os *musemas* da música analisada em relação a outros, de outras obras, que sejam semelhantes, desde que

[4] Nome original: *museme* ([Seeger, 1960: 76] apud TAGG, 1979:71).

estas obras tenham sido concebidas dentro do mesmo contexto cultural. Após, os *musemas* devem ser relacionados aos os seus possíveis contextos *paramusicais*.

Com o objetivo de aprimorar tal modelo, Tagg e Clarida empreenderam uma pesquisa empírica entre 1979 e 1985 que, posteriormente, foi compilada no livro *Ten Little Title Tunes* (2003). Trechos musicais breves extraídos de exemplos fílmicos e televisivos[5] foram reproduzidos sem as imagens a centenas de pessoas[6] que, num curto espaço de tempo, tiveram que descrever configurações visuais que julgavam equivalentes, a partir de exercícios de pensamento associativo. Foram feitos cruzamentos estatísticos rigorosos e as tabelas resultantes passaram a constituir o que os autores denominaram de material de 'comparação inter-objetiva'[7].

Os autores analisaram os resultados, levantaram possíveis razões musicais para as associações dos ouvintes e as examinaram intrínseca e extrinsecamente. Após, situaram tais características musicais em um campo abrangente do discurso musical ocidental e de suas interações sociais. Embora contestados, o modelo analítico e os resultados obtidos por Tagg foram evocados por autores importantes do campo de Estudos da Música no Cinema como, por exemplo, Kalinak (1992) e Kassabian (2001), conforme explicitaremos logo mais.

Boa parte da construção do vocabulário baseou-se nas sugestões ocorridas durante os testes empíricos. Sendo assim, Tagg e Clarida elaboraram descritores estruturais a partir de termos coloquiais.

As análises também envolvem uma disposição cronométrica exata das músicas, bem como a elaboração de uma espécie de partitura gráfica, com linhas para o tempo, para a forma, para a ocorrência de

[5] Exemplos foram extraídos das séries de TV *Monty Python´s Flying Circus* (UK, BBC, 1969-1974), *Miami Vice* (EUA, NBC, 1984-1987), do filme *Um bonde chamado desejo* (EUA, Elia Kazan, 1951), entre outros.

[6] Foram cerca de 600 pessoas de três países (Suécia, Canadá e Inglaterra), sendo que a maioria foi composta por alunos que frequentaram seus cursos de análise da música popular, com ou sem formação musical.

[7] Termo original: "Interobjective comparison" (TAGG & CLARIDA, 2003: 96).

musemas, entre outras. Tagg frisa ainda que não existe (e nem poderia existir) um dicionário de *musemas*. Ou seja, para cada análise, uma tabela de ideias musicais deve ser elaborada (TAGG, 1979, 2003).

Diante do exposto, queremos destacar que embora o empreendimento de Tagg, de um modo geral, centra-se na elaboração de um modelo analítico mais abrangente para a Música Popular, sua principal estratégia envolveu analisar trechos musicais acoplados a imagens. Em decorrência disto, a ressonância de suas ideias ocorreu já nos Estudo da Música de Cinema da década de 1980. Kathryn Kalinak, em artigo de 1982[8], usou o estudo empírico de Tagg e Clarida (que, neste momento ainda era um relatório de pesquisa) para analisar exemplos de temas musicais que suscitam associações com a figura feminina (temas pastorais, românticos, entre outros). Kalinak cruzou os seus apontamentos sobre a representação musical da esposa virtuosa (em filmes clássicos hollywoodianos) com as estruturas musicais que foram ligadas à figura feminina nos estudos de Tagg/Clarida (melodias sem síncopes, com notas em legato, com progressões harmônicas direcionais, entre outras características).

Outro eco importante encontra-se no trabalho de Anahid Kassabian, que conheceu Tagg no final da década de 1980. No seu livro *Hearing Films: tracking identification in Contemporary Hollywood Film Music* (2001), ela relacionou uma série de características dos resultados obtidos por Tagg e Clarida com algumas teorias feministas[9] baseadas em oposições, uma vez que os ouvintes de Tagg e Clarida propuseram associações através também de oposições binárias (como, por exemplo, mobilidade/cidade com homens e imobilidade/natureza com mulheres).

[8] "The Fallen Woman and the Virtuous Wife: musicals stereotypes in *The Informer, Gone with the Wind,* and *Laura*" in: *Film Reader* vol. 5, pp 76-82.

[9] Dentre os textos que Kassabian cita, estão: LAURETIS, Teresa de (1984). "Desire in Narrative" in: *Alice Doesn´t:* feminism, semiotics, cinema. Bloomington: Indiana University Press e KAPLAN, E. Ann (1978). *Woman in film noir.* London: British Film Institute.

Dialogando com os Estudos Culturais, Kassabian direciona sua reflexão para os processos de recepção dos filmes, sobretudo nos mecanismos de identificação e engajamento. Como outros autores, ela transita pela Teoria do Cinema e pela Musicologia, mas naturalmente agrega ao seu repertório os Estudos da Música Popular, uma vez que seu recorte contempla compilações de músicas populares em filmes comerciais das décadas de 1980 e 1990. Seu intuito é demonstrar que há algo a mais nesta opção por compilações do que apenas um fator de mercado.

Para a autora, o que gera consistência tanto na codificação quanto na decodificação das significações possíveis da música em filmes é o que ela chama de "competência", uma habilidade culturalmente adquirida, variável, que funciona entre "falantes de uma mesma linguagem", cuja consistência varia de acordo com o grau de "fluência" (Kassabian, 2001).

No entanto, Kassabian também aponta aspectos problemáticos nas abordagens de Tagg. Recentemente, em artigo-resposta para o *IASPM@ Journal* (vol. 3 N.2, 2013), sua crítica foi mais enfática. Esta edição trouxe um dossiê especial, dedicado a responder ao artigo que Tagg publicou no volume anterior[10] para comentar os 30 anos de existência da IASPM, associação criada para ser uma organização interdisciplinar, internacional e multiprofissional.

Em seguida, expôs que, em sua opinião, a IASPM falhou em inúmeros aspectos, dentre os quais, destacou o uso não crítico da terminologia convencional da musicologia para, segundo ele, inadequadamente denotar as práticas estruturais da Música Popular. Outro ponto criticado foi a falta de interesse da IASPM em um tema que considera urgente: a (por ele chamada) música invisível[11], uma música que *a priori* não se destaca enquanto elemento a ser contemplado e/ou consumido por si só. Trata-se da

[10] "Caught on the back foot: epistemic inertia and visible music" in: *IASPM@Journal* vol. 2, n.1, 2011.
[11] Termo original: invisible music.

música que circula junto com imagens, propagandas, situações específicas de consumo, que é pano de fundo em salas de espera, consultórios, lojas.

Em sua resposta[12], Kassabian criticou Tagg principalmente em quatro aspectos. Primeiramente, ela pontou que, embora Tagg defenda uma diversidade temática, ele próprio não costuma dialogar com as pesquisas de seus pares. O segundo aspecto, na opinião de Kassabian, decorre do primeiro, uma vez que identificou que na obra de Tagg há muita autocitação. Já o terceiro é um aspecto metodológico. Kassabian não acha pertinente excluir a importância de se pensar os *musemas* também em uma relação intrínseca, dentro de uma única obra (a ênfase de Tagg repousa na comparação entre *musemas* de diferentes obras, bem como nas associações *paramusicais* por eles suscitadas). Por fim, Kassabian destaca que o que Tagg chama de música invisível é praticamente a mesma coisa que ela chama de música onipresente[13], embora seus pontos de vista sejam diferentes. Para Tagg, a falta de interesse neste tipo de ocorrência musical deriva, em parte, de uma falta de atenção que é própria à recepção deste tipo de música. Kassabian, por outro lado, acha que o desinteresse relaciona-se com certo desconforto que ela sempre notou na IASPM em relação à música produzida deliberadamente para fins comerciais.

Para concluir, queremos destacar que - talvez - a principal ressonância das ideias de Tagg para os Estudos da Música de Cinema ainda esteja por vir: ele termina o artigo de 2011 lamentando a escassez de trabalhos sobre música/cinema/audiovisual no âmbito da IASPM afirmando que, principalmente em relação à 'música invisível', pesquisas com música e imagem em movimento podem ajudar a solucionar problemas

[12] "You Say Invisible, I Say Ubiquitous: A (Formally Former) Student's Response to Philip Tagg's 'Caught on the Back Foot: Epistemic Inertia and Visible Music'" in: *IASPM@journal*, vol.3 n.2, 2013, pp.86-95.
[13] Termo original: ubiquitous music.

epistemológicos centrais no campo de estudos da Música Popular. Quem sabe, a partir deste apelo, novas interfaces ocorram - inclusive em solo brasileiro.

Referências:

KALINAK, Kathryn. "The Fallen Woman and the Virtuous Wife: musicals stereotypes in *The Informer, Gone with the Wind,* and *Laura*" in: *Film Reader* vol. 5, 1982, pp. 76-82.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Films:* tracking identification in Contemporary Hollywood Film Music. New York, Routledge, 2001.

_____ "You Say Invisible, I Say Ubiquitous: A (Formally Former) Student's Response to Philip Tagg's 'Caught on the Back Foot: Epistemic Inertia and Visible Music'" in: *IASPM@journal (Journal of The International Association for the Study of Popular Music)*, vol.3 n.2, 2013, pp.86-95.

TAGG, Philip. *Kojak:* 50 Seconds of Television Music. New York: Mass Media Music Scholars' Press, 2000 [1ª Ed. 1979].

_____ "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice" in: *Popular Music*, Vol. 2, Theory and Method, Cambridge University Press, 1982, pp. 37-67.

_____ "Music analysis for 'non-musos': popular perception as a basis for understanding musical structure and signification" in: CONFERENCE ON POPULAR MUSIC ANALYSIS (invited paper). United Kingdom, University of Cardiff, November, 2001. Disponível em: http://www.tagg.org/xpdfs/CardiffLBH2.pdf

_____ & CLARIDA, Bob. *Ten Little Title Tunes*. New York/Montréal: Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

_____ "Caught on the back foot: epistemic inertia and visible music" in: *IASPM@Journal (Journal of The International Association for the Study of Popular Music)* vol. 2, n.1, 2011.

O Festival CINEfoot – Notas sobre o espectador do "Cinema de Futebol"[1]

The CINEfoot Festival - Notes about the audience of the "Football's Cinema"

Tetê Mattos (Mestre – Universidade Federal Fluminense)[2]

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático: Recepção Cinematográfica e Audiovisual: Abordagens Empíricas e Teóricas.

[2] É mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense, onde ministra disciplinas para a graduação em Produção Cultural. É documentarista e diretora do Araribóia Cine – Festival de Niterói.

Resumo:

O Cinefoot – Festival de Cinema de Futebol vem atraindo um público diferenciado e se legitima como importante veículo para a difusão de obras audiovisuais centradas no tema futebol. Observou-se a emergência de um público fortemente apaixonado pelo festival, e com forte identificação com as obras exibidas. Nesta comunicação apresentaremos os resultados de uma pesquisa de campo que analisa aspectos da prática espectatorial e a sua relação com o "cinema de futebol".

Palavras-chave:

Festivais de cinema, público de cinema, CINEfoot.

Abstract:

The Cinefoot - Soccer Film Festival has been attracting a different audience and legitimized as an important vehicle for the dissemination of audiovisual works centered on the football theme. We observed the emergence of a strongly passionate audience at the festival, and a strong identification with the works displayed. We intend in this paper to present the results of a field study that seeks to analyze aspects of spectatorial practice and its relationship with the "cinema of football."

Keywords:

Film festivals, film audience, cinema, CINEfoot.

Introdução

Nas últimas décadas observamos uma forte tendência de crescimento no número de festivais audiovisuais, tanto no Brasil, quanto no exterior. Uma das características observadas neste fenômeno internacional, diz respeito ao surgimento de inúmeros festivais com perfil segmentado, isto é, festivais que se situam na fronteira entre campos culturais distintos como o cinema e as questões de gênero, diversidade sexual, cinema e infância, cinema e "periferia", cinema e ambiente, cinema e acessibilidade, cinema e esporte, cinema e futebol, entre tantos outros.

Criado em 2010, o Cinefoot – Festival de Cinema de Futebol, que tem como objetivo exibir filmes centrados na temática do futebol, vem atraindo um público diferenciado e se legitimando como importante veículo para a difusão de obras audiovisuais de diversas nacionalidades, que abordam o esporte mais popular do Brasil, tratando de temas como os clubes de futebol, Copas do Mundo, jogadores, torcidas, partidas e campeonatos, superações, questões sociais, etc., em suas mais diversas formas narrativas.

A experiência de realização do festival Cinefoot passou a dar visibilidade a uma vasta produção audiovisual com temática do futebol, que até então encontrava praticamente alijada não só dos circuitos comerciais de exibição, como também do circuito independentes representado pelos festivais de cinema, cineclubes e algumas poucas salas de exibição não-comercial.

Ao mesmo tempo em que o festival contribuía para um despertar das obras audiovisuais - que aqui chamarei de "cinema de futebol" - e tornava-se o campo de encontro e de debate do tema cinema e futebol, observou-se a emergência de um público fortemente apaixonado pelo festival, e com forte identificação com as obras exibidas.

Os festivais de cinema e a nova lógica do consumo cultural

No século XXI estamos assistimos a uma série de transformações nas sociedades que irão impactar de forma vertiginosa na arte cinematográfica e revolucionar o cotidiano das massas, em especial no que diz respeito ao

consumo de filmes. Num contexto de globalização, de pós-modernidade, de desterritorialização, de efemeridade, de fragmentação, de fluxo intenso de informações, observamos que os novos meios de comunicação e tecnologias produzem novas possibilidades de comunicação e expressão cultural, e principalmente modificações nas maneiras de viver a vida e estar no mundo.

A pós-modernidade também inaugura uma nova lógica nas práticas culturais, nos processos sociais, na cultura do consumo, em especial no que tange às implicações sociais, nos estilos de vida, nas sociabilidades e identidades.

Em relação à arte cinematográfica, se anteriormente vivíamos o momento em que reinava de forma hegemônica a "grande tela" - tida não só como uma invenção técnica da grande arte, mas sim como o espaço mágico onde se projetavam os sonhos e os desejos das massas -, agora passamos a era de proliferação de telas, isto é, a passagem da única "tela" para o "tudo-tela", da "tela-espetáculo" para a "tela-comunicação". (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p.11) Para Gilles Lipovetsky e Jean Serroy a chamada quarta idade do cinema caracteriza-se pela era hipermoderna, onde o cinema obedece a mesma dinâmica do momento do hipercapitalismo, da hipermídia e do hiperconsumo globalizados. A expressão "tela global" é definida pelos autores:

> "Estamos no tempo da tela-mundo, do tudo-tela, contemporâneo das rede das redes, mas também das telas de vigilância, das telas de informação, das telas lúdicas, das telas de ambiente. A arte (arte digital), a música (videoclipe), o jogo (videogame), a publicidade, a conversação, a fotografia, o saber, nada mais escapa completamente às malhas digitais da nova ecranocracia. Na vida inteira, todas as nossas relações com o mundo e com os outros são cada vez mais mediatizadas por uma quantidade de interfaces nas quais as telas não cessam de convergir, de se comunicar, de se interconectar." (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p.23)

Os autores defendem a ideia de que, ao contrário do que se imaginava, o "tudo-tela" não decretou a morte do cinema. O que assistimos na cultura hipermoderna é a expansão do espírito cinema que se apoderou dos gostos e dos comportamentos cotidianos, e disseminou o "olhar-cinema", isto é, uma *cinemania* caracterizada pelo

"hiperconsumo móvel e pelo gosto cinevisual generalizado de imagens baixadas e difundidas na internet" (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p.26-27).

Para Henry Jenkins vivemos um momento de transição onde a convergência midiática está remodelando a relação entre os consumidores e os produtores de mídia (JENKINS, 2009, P.46). Os novos consumidores passam a ser os condutores dos processos de convergência, na medida em que se tornam mais ativos, mais conectados socialmente e de certa forma mais públicos. Ou seja, a "cultura da convergência" está mudando o modo de se encarar a produção de conteúdo em todo o mundo, de forma que a "experiência cinema" passa a exigir e a incentivar que os consumidores façam novas conexões em meio a conteúdos midiáticos dispersos.

Diante deste contexto, e tomando como exemplo o caso do CINEfoot, nos interessa investigar qual a repercussão que os festivais de cinema exercem no imaginário social das sociedades contemporâneas no momento em que a própria lógica do consumo de filmes se alterou. Em outras palavras, quais os efeitos que a multiplicidade de telas engendram no funcionamento dos festivais? Quais estratégias estes eventos adotam para dar sentido a sua existência na lógica da hipermodernidade e como se reinventam e se readaptam a pós-modernidade onde o consumo de filmes opera em uma nova lógica do consumo?

Se retomarmos a origem da palavra "festival", esta se assemelha a palavra "festa", cujo significado remete à ideia de celebração, de congraçamento, de entrelaçamento de pessoal. A palavra também pode remeter à inovação, novidade, invenção, transformação. Os festivais também exercem um poderoso papel de protagonismo nos processos de transformação simbólica das sociedades na medida em que são pela sua própria natureza, muito ritualizados, midiatizados e espetacularizados. Estas características podem ser preciosas chaves de inteligibilidade da potencialidade do segmento festivais de cinema na pós-modernidade.

No momento em que o consumo torna-se um processo coletivo e ativo, e que vivemos na era do hiperconsumo, nos perguntamos a partir de qual lógica o CINEfoot opera na aquisição, na fruição, na ressignificação das obras audiovisuais e na sua mediação social junto aos seus consumidores.

O CineFoot e as estratégias de consumo

Criado em 2010, o CINEfoot – Festival de Cinema de Futebol, surge num contexto em que observamos um fenômeno de segmentação dos festivais de cinema. No texto de apresentação do Catálogo do Festival, intitulado "Apresentação, ou melhor ... Preleção", o diretor Antonio Leal já nos apresenta pistas das estratégias adotadas ao afirmar: "É aí que reside o nosso objetivo: oferecer à sociedade um evento inédito, de excelência, capaz de unir a magia do futebol à emoção do cinema". O festival se configura como um local de troca e de interseção cultural entre dois campos: o do esporte/futebol, e o da arte/cinema. Como estratégia de mediação, observamos que o CINEfoot se utiliza de um discurso que passa pela construção de um imaginário pautado na relação do futebol como um dos pilares da nossa identidade cultural.

Retomando à análise do catálogo, observamos ainda a utilização de um vocabulário que remete ao campo específico do futebol: a substituição do termo "apresentação" por "preleção"[3], na ficha técnica a equipe do festival é creditada como uma equipe de futebol ("escalação de equipe"), que "entra em campo" para a organização do CINEfoot com um "esquema tático" de "defesa", "meio-campo", "ataque". Esta estratégia de discurso também pode ser observada nas campanhas de divulgação do festival: "Praticamos o futebol arte em todos os sentidos" e "Festival único – feito para espectadores e torcedores". Fica evidente que ao adotar este discurso o festival conta com o engajamento de comunidades de consumidores que, por sua vez, participam ativamente e compartilham códigos de pertencimento através de um consumo mais segmentado.

Ainda podemos destacar como ações de mediação, a adoção de estratégias que remetem a experiência fílmica semelhante à prática de assistir a uma partida de futebol. Há todo um aparato midiático produzido pelo CINEfoot – um hino, um escudo, uma bandeira, uma flâmula, uma taça – que possibilita ao espectador do cinema, um tipo de imersão cultural, semelhante ao estar numa partida de futebol.

[3] O termo "preleção" significa a conversa que o técnico tem com a sua equipe antes de entrar em campo para uma partida de futebol.

Figura 1 – Taça do CINEfoot. Foto: Clarissa Pivetta

Em muitas das sessões, os espectadores majoritariamente do sexo masculino, aparecem com bandeiras e vestidos com as camisas de seus clubes, gritam palavras de ordem e portam-se como se estivessem num estádio de futebol. A forma de prazer muitas vezes reside no afeto pelo futebol, na familiarização com as imagens, na rememoração de um passado - temas estes recorrentes em muitas das obras audiovisuais exibidas. O frequentador Maurício de Castro afirma: "

> Para mim, foi uma enorme satisfação, ver o cinema, lotado de torcedores caracterizados do Grêmio, como uma arquibancada do Olímpico ou agora ARENA, e até entoando inclusive cânticos do clube, foi uma demonstração inequívoca de que cinema e futebol precisam cada vez mais estar necessariamente entrelaçados, porque representam nossas paixões[4].

[4] Entrevista concedida à autora, em maio de 2013, durante o CINEfoot 2013.

Figura 2. Torcida gremista presente no CINEfoot 2013. Foto: Clarissa Pivetta

O sociólogo francês Michel Maffesoli, estudioso do imaginário e do cotidiano contemporâneos, ressalta a importância das mobilizações e engajamentos dos grupos sociais:

> Tudo serve para celebrar um estar junto cujo fundamento é menos a razão universal do que a emoção compartilhada, o sentimento de fazer parte. É assim que o corpo social se fragmenta em pequenos corpos tribais. Corpos que se teatralizam, que se tatuam, que se perfuram. As cabeleiras se eriçam ou se cobrem de xales, de quipás, de turbantes ou de outros acessórios, até mesmo de lenços de seda Hermès. Em suma, a monotonia cotidiana, a existência inflama-se com novas cores, traduzindo, assim, a fecunda multiplicidade dos filhos dos deuses. Porque é sabido que há muitas casas na morada do Pai! (MAFFESOLI, 2010, p.38)

De forma positiva, o autor vê nesta "experiência" de comunidade e de sentimento de pertencimento uma potencialidade que podemos de imediato relacionar às práticas do CINEfoot, que promove ações de sociabilidade a partir das ritualizações que remetem a experiência fílmica a uma prática semelhante a da arquibancada dos estádios de futebol: imensas bandeiras são acionadas na plateia do cinema, flâmulas são distribuídas ao público. Desta forma, a construção do público freqüentador do CineFoot se dá a partir dos laços de afeto e de sentimento que o festival estabelece.

Figura 3. Público participativo. Foto: Clarissa Pivetta

Figura 4. Público participativo. Foto: Clarissa Pivetta

O espectador Luiz Bastos, quando perguntado sobre o porquê da ida ao festival, afirma: "*Em primeiro lugar sou louco por futebol e é uma programação que me interessa muitíssimo. Simples assim isso não é Mastercard não tem preço ir assistir um festival direcionado a paixão brasileira e o melhor de tudo poder assistir ao CANAL100*"[5].

[5] Entrevista concedida à autora, em maio de 2013, durante o CINEfoot 2013.

Vemos assim um público engajado e comprometido emocionalmente onde as experiências de sociabilidade potencializam o festival como uma ligação com o mundo do futebol.

A experiência do CINEfoot demonstra como estes eventos desempenham importante papel de mediação e intercambio cultural entre as obras audiovisuais, os freqüentadores dos festivais e o público em geral de forma a promover um engajamento e um sentimento de pertencimento aos eventos. Observamos a emergência de um público fortemente apaixonado pelo festival, e com forte identificação com as obras exibidas. No momento em que o consumo torna-se um processo coletivo e ativo, a lógica adotada pelo CINEfoot demonstra uma poderosa ferramenta para a engrenagem do audiovisual.

Referências

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência:* A colisão entre os velhos e novos meios de comunicação. São Paulo: Aleph, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *Tela global*: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

MAFFESOLI, Michel. *Saturação*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

Um alguém apaixonado: o engajamento afetivo do espectador[1]

Like Someone in Love: affective engagement of the viewer

Thalita Cruz Bastos[2] (doutoranda – UFF)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Imagens e Afetos.

[2] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, Mestre em Comunicação pela UERJ, pesquisa produção de afeto no cinema contemporâneo através da estética realista.

Resumo:

Os novos realismos utilizam estratégias de engajamento do espectador que ultrapassam os limites da representação, são estratégias que trazem para dentro da obra elementos da realidade. Nossa proposta é analisar o filme "Um alguém apaixonado" (2012), de Abbas Kiarostami, focando naquilo que o filme desperta no espectador de engajamento sensório-sentimental, devido tanto a forma abstrata de tratar as relações entre as pessoas e quanto os afetos que as atravessam.

Palavras-chave:

Estética afetiva, engajamento, Kiarostami.

Abstract:

The new realisms use strategies of engaging the viewer that go beyond the limits of representation. They are strategies that bring into the work of art elements from reality. Our proposal is to analyse the film "Like Someone in Love" (2012), by Abbas Kiarostami, focusing on what the film arouses in the viewer as a sensory-emotional engagement, due to both the abstract form in which it address the relationship between people and the affect that cross them.

Keywords:

Affective aesthetics, engaging, Kiarostami.

"Um alguém apaixonado", de Abbas Kiarostami (2012) é o segundo filme do diretor filmado fora do Irã (o primeiro foi "Cópia Fiel", de 2010). Ele mostra um dia na vida de Akiko, uma jovem universitária vinda do interior do Japão, que ao chegar em Tóquio começa a se prostituir para sobreviver. O filme se passa entre uma noite de trabalho de Akiko e o dia seguinte. Nessa noite seu cliente é um importante professor universitário aposentado, Watanabe Takashi. Após o primeiro encontro, os dois estabelecem uma relação de cumplicidade. Akiko tem um namorado ciumento, Noriaki, que desconfia da jovem. O caminho dos três se cruza no decorrer deste dia e tal encontro irá provocar mudanças na vida de cada um.

O filme que se apresenta como um recorte de realidade, ele começa e termina sem muitas explicações. É seu caráter de instante pinçado do mundo que nos interessa analisar, tanto nas escolhas estéticas – câmera imóvel, planos-sequência - quanto na própria estrutura da narrativa. A câmera fixada longamente no mesmo plano, fazendo com que o espectador tenha que imaginar o extracampo; a relação constante entre primeiro plano e plano de fundo; a profundidade de campo contendo ações aparentemente dissociadas da narrativa. Enfim, todos esses elementos são característicos do fazer cinematográfico do diretor iraniano e propõem uma outra relação do espectador com a imagem. A sua combinação produz um filme que engaja afetivamente o espectador, não através apenas da identificação com os personagens que compõem a narrativa, mas pelas sensações e afetos que são construídos dentro da estrutura fílmica e que remetem a experiências no mundo vivido.

A produção cinematográfica de Abbas Kiarostami está relacionada a práticas que podemos chamar de novos realismos. Segundo Karl-Erik os novos realismos utilizam estratégias de engajamento do espectador que ultrapassam os limites da representação, são estratégias que trazem para dentro da obra elementos da realidade, seja através de experiências ou através de fatos documentais. Este ato de ir além dos limites da representação e promover um engajamento afetivo estabelece um outro tipo de relação entre espectador e obra.

O que observamos é essa relação com o espectador é estabelecida através de um elo sensorial, muito mais que um elo narrativo. A produção de afeto acontece, dentre outras composições, através de uma quebra de expectativa do espectador acerca dos desdobramentos da narrativa, visto que a mesma não segue os padrões repetidos intensamente pela cultura massiva. Nosso objetivo é compreender como esse tipo de produção, com um viés poético e diferenciado da narrativa convencional, promove engajamento, produzindo um conjunto de sensações que se tornam possíveis através da expressividade afetiva da obra.

"Um alguém apaixonado" e a estética afetiva

"Um alguém apaixonado" se passa no intervalo de aproximadamente 24 horas. Ao deixar sua amiga Nagisa no bar e a pedido de Hiroshi, seu gigolô, para atender um cliente contra sua vontade, Akiko conhece Takashi. O encontro dos dois coloca em movimento mudanças na vida de ambos. Apenas num momento mais avançado do filme descobrimos que Akiko é uma garota de programa e Takashi seu cliente. Noriaki, um jovem mecânico e namorado da moça desconfia que ela o engana, mas não sabe exatamente com o quê. Durante todo filme paira a tensão de que Noriaki poderá descobrir a qualquer momento a real situação de Akiko. O filme mostra o encontro dessas três pessoas e os desdobramentos na vida de cada uma delas neste curto período de uma noite e parte de um dia. O local onde se desenrola a narrativa – a cidade de Tóquio -, os planos e enquadramentos escolhidos, os objetos que marcam a possibilidade de uma alteração de percurso narrativo, o uso hiper-realista do som em momentos específicos do filme, todos esses elementos combinados colaboram para a produção de afeto.

A produção de afeto é consequência do que Karl-Erik (2004) chama de "estética afetiva", e está diretamente relacionada a um movimento contemporâneo de valorização do real. Tal movimento busca um efeito estético diferente do mimetismo presente no realismo histórico; da estética do choque presente no realismo traumático apresentado por Hal Foster; e diferente de um realismo extremo, no qual a produção do trauma, do choque sensível e

do grotesco expostos através da imagem seria a chave para atingir um realismo que produza um efeito no espectador. Esse novo tipo de realismo proposto por Karl-Erik está mais relacionado a um aspecto performático e transformador da expressão artística da obra literária, e que podemos estender à obra cinematográfica. A partir de uma "acentuação de suas qualidades materiais, afetivas e estético-expressivas"(p.226), ao invés de prezar por uma estética do efeito, o autor propõe uma estética do afeto. Nas palavras de Karl-Erik, "Se o realismo histórico é um realismo representativo, que vincula mimeses, a criação da imagem verossímil, ao efeito de chocante ou sublime da sua ruptura, o *realismo afetivo*, por sua vez, se vincula à criação de efeitos sensuais de realidade (...)". (p. 226).

Trata-se da vivência estética afetiva de um estado emocional, um impulso intelectual contemplativo e autônomo que não pode ser indicado conceitualmente e que envolve o sujeito de forma direta apresentando-se como um desafio sensível à ação existencial. A questão que se coloca nessa experiência não é "o que é isso?" diante da irrupção do novo na ruptura com a tradição, mas "como me situo em relação a isso? " diante do evento da obra visto como um estímulo que permite à pessoa entregar-se ao desconhecido, a um mundo assim descoberto de maneira nova. (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 227).

Podemos dizer que essa é a experiência do espectador de "Um alguém apaixonado", entrega a uma sequência de situações que estão sempre o questionando sobre suas percepções. A estética afetiva propõe uma relação mais próxima entre espectador e obra, uma abertura à experiência que permite mudanças e transformações que não acontecem pela chave da ruptura, mas por um outro tipo de relação com a obra cinematográfica. Quando Deleuze e Guattari (1992) afirmam que "a obra de arte é *um bloco de sensações, isto é, composto de perceptos e afectos*" (p.213), entendemos esse bloco de sensações como algo que tem autonomia do objeto, que é a causa de uma afecção, e do sujeito que sofre essa afecção. Os afetos são as intensidades que emergem da relação entre sujeito e obra, os perceptos são as relações que os sujeitos e as obras têm com os espaços. A sensação é reflexo da impressão que temos ao entrarmos em contato com uma obra de arte.

> Para Deleuze e Guattari, os afetos operam numa dinâmica de desejos dentro do agenciamento da obra ou do texto, como uma força expressiva que intervém performaticamente, manipulando sentidos e relações, informando e fabricando desejos, gerando intensidades e produzindo outros afetos. (SCHØLLHAMMER, 2012, 139-140).

No caso de "Um alguém apaixonado", percebemos claramente o agenciamento realizado pelo filme, as intensidades são geradas através das questões que afligem os personagens, o afeto que os personagens sentem uns pelos outros, a duração no tempo das situações que mostram a construção desses afetos bem como aquelas que os evidenciam. Ao final do filme percebemos a rede de afetos formada no interior da obra e que extravasa para fora da tela, para o espectador. Akiko ama sua avó e sofre por não poder estar junto dela, Takashi vê em Akiko algo além de uma jovem garota de programa, talvez a neta que está distante e passa a ter em Akiko alguém para dedicar o seu afeto. Noriaki ama Akiko mas não a compreende e acredita que é prendendo-a que irá resolver as brigas frequentes. A vizinha de Takashi que confessa estar apaixonada por ele por muitos anos, mesmo com a indiferença dele. E a própria Akiko que encontra em Takashi o apoio e o carinho que buscava na avó. E o espectador que se vê envolvido por todas essas histórias. O que engaja afetivamente o espectador é o conjunto das situações e encontros entre os persogens.

Um exemplo é a cena em que Akiko vê a avó ao longe, de dentro do táxi, enquanto a senhora está só. Akiko está sentada no banco de trás do táxi ouvindo as mensagens telefônicas deixadas por sua avó no seu celular. São 7 mensagens no total. Akiko tem uma feição serena, mas pelo jeito como olha pela janela percebemos um misto de tristeza e resignação. Pelas mensagens percebemos que sua avó descobriu que ela é garota de programa através de um panfleto colado no orelhão do qual telefona para a neta. A cidade de Tóquio aparece ao fundo da janela do táxi, mas também do ponto de vista da jovem, vemos a noite movimentada de Tóquio, muitos homens entrando e saindo de boates, uma cidade iluminada com muita luz neon e várias cores.

A última mensagem da avó diz que ela estará esperando pela neta debaixo da estátua que tem na praça em frente a estação antes de ir embora no trem das onze horas da noite. Akiko emocionada, pede ao taxista para passar

pela estação para que possa ver a avó, mesmo que de longe. Vemos a avó embaixo da estátua da praça, claramente deslocada na metrópole, esperando pela neta e olhando para todos os lados. Pelos olhos da personagem, de dentro do carro, vemos a senhora através do vidro, nem sempre tendo a visibilidade completa. Akiko pede para o taxista dar duas voltas na praça, seus olhos ficam turvos e as lágrimas começam a cair suavemente pelo seu rosto. Ela olha a avó de longe, sabendo que vê e não é vista. Ouvimos só o som interno do carro, fora isso o silêncio. Ao terminar a segunda volta o taxista segue o caminho.

No decorrer da cena há uma crescente sensação de impotência por parte de Akiko. Esta transparece pela estabilidade do plano da personagem dentro do táxi e do prolongamento no tempo das mensagens pela avó. São 7 mensagens recebidas que o diretor deixa que sejam ouvidas na ordem e no tempo em que levariam efetivamente para ser escutadas. As voltas que o motorista dá na praça prolongam o sofrimento da personagem e intensificam a resignação em fazer algo contrariada. As lágrimas irrompem a superfície da face de forma discreta, porque a dor é discreta, não pode ficar evidente. Ela precisa ser esquecida para que a personagem encare a sua realidade, o silêncio presente no interior do carro reforça o sentimento doloroso da personagem. No realismo afetivo procura-se criar um efeito de apego que recria uma determinada situação sensorial "real" dentro da obra. O movimento de recriar uma situação passível de acontecer, promove um engajamento que dilui a distância entre espectador e filme, e aproxima as sensações presentes nos personagens e na imagem das experiências do próprio espectador.

O engajamento afetivo promovido pela cena pode ser associado, segundo Elizabeth Jane Evans (2008), com a noção de "realismo emocional" de Ien Ang. Segundo Ang, no realismo emocional "o que é reconhecido como real não é o conhecimento do mundo, mas a experiência subjetiva do mundo: uma 'estrutura do sentimento'". Isso significa dizer que um filme consegue promover um engajamento no espectador na medida em que propõe uma imaginação descentralizada da figura do personagem, tal qual propõe Murray Smith e mais focada nas sensações e sentimentos produzidos pela situação apresentada na estrutura fílmica. O que torna o filme atrativo está relacionado

a uma chave sensorial, muito mais do que narrativa. O bloco de sensações produzido por ele entra em contato com o espectador, há produção de afetos nessa relação através de uma situação narrativa sobre a qual é difícil tecer expectativas, as sensações possíveis de ser produzidas são descobertas e sentidas aos poucos.

Na produção audiovisual contemporânea observamos o surgimento de novas formas de engajar afetivamente o espectador, podemos chamá-los de novos realismos. Esses agenciam elementos do campo estético e narrativo para produzir no espectador um engajamento na realidade. Os modos de produzir afeto dentro de uma obra audiovisual são múltiplos e estão relacionados tanto com as características da produção de um cineasta, mas também como as escolhas estéticas que são feitas e que direcionam o interesse do espectador pela obra para os aspectos sensoriais e afetivos que são estimulados no decorrer do filme. Resumidamente, "Um alguém apaixonado" de Abbas Kiarostami é composto por elementos que remetem a uma estética afetiva e que podem ser observados na análise aqui desenvolvida, mas também presente em outros elementos do filme que não couberam no espaço desta apresentação, e que serão melhor desenvolvidas em textos e estudos futuros.

Referências

DELEUZE, Gilles. GUATTARI "Percepto, Afecto e Conceito" in *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro, 34, 1992, 211/255

EVANS, Elizabeth Jane. Character, audience agency and transmedia drama. In: *Media, Culture & Society.* Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: SAGE Publications, Vol. 30(2), 2008. P. 197–213.

KIAROSTAMI, Abbas. *Like Someone in Love.* França/ Japão, 2012. 109 minutos.

SCHøLLHAMMER, Karl-Erik. Os novos realismos na arte e na cultura contemporâneas. In: PEREIRA, Miguel. GOMES, Renato Cordeiro. FIGUEIREDO, Vera Lúcia Foillan de. (Orgs.). *Comunicação, representação e práticas sociais.* Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: *Estudos de Literatura brasileira Contemporânea*. n.39, jan-jun, 2012. p.129 -148.

A imagem do paraibano no cinema[1]

The 'paraibano's image on cinema

Virgínia de Oliveira Silva[2] (Pós-Doutoranda – UFPB)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Sessão: GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS: HISTÓRIA, TEORIA E ANÁLISE DE FILMES.

[2] Pós-Doutoranda-Proped/Uerj. Docente na UFPB. Coordena o *Cinestésico*. Formada em Letras (UFRJ) e Comunicação (UFPB), Mestre e Doutora em Educação (UFRJ-Uff). Roteirista-Diretora. cinestesico@gmail.com

Resumo:

No cinema nacional, a temática paraibana pode vir representada na saga de personagens (protagonistas ou coadjuvantes), ou quando a PB é cenário da narrativa fílmica, ou ainda quando o substantivo "Paraíba" torna-se adjetivo pátrio a denominar as personagens. Analisamos "O homem que virou suco", de João B. de Andrade, por refletir a produção de identidade do paraibano e apresentar relevante e profunda contribuição crítica da construção identitária do nordestino em outras regiões do Brasil.

Palavras-chave:

Imagem do paraibano, Representação identitária.

Abstract:

The 'paraibana' thematic may be represented on Brazilian cinema through the saga of main or even secondary characters when Paraiba state becomes scenery of film or when the noun turns into adjective of origins in order to designate the characters. The analysis we propose is the film 'The Wrung-Out Man' by João B. de Andrade for its reflections on the identitary process of the 'paraibano' on its own environment and also shows the critical contribution of such process all over Brasil.

Keywords:

Paraibano's image, Identitarian representation.

I

Os audiovisuais exercem importante papel ao possibilitar a auto-reflexão crítica dos sujeitos, auto-constituindo-se intersubjetivamente como criadores de conhecimento no mundo social. Afirma Betton (1987) que *"o cinema permite que cada espectador conte-se a si próprio, veja-se viver, julgue-se. Revela-nos inúmeros desejos insuspeitos."*

O Homem Que Virou Suco (OHQVS), de João B. de Andrade, foi lançado em *1981*[3] no Brasil ditatorial, sofreu censuras (Andrade, 2005) e circulou pelos cineclubes. Analisaremos aqui a relevância de tal filme para a construção identitária do nordestino em outras regiões do país, pontuando tanto os conceitos de região, regionalismo e símbolo, e a noção de signo e estereotipia; quanto o processo de construção e algumas cenas pinçadas de *OHQVS*, em que se destacam padrões sedimentados no imaginário social sobre o nordestino brasileiro: cordelista, coronel, peão de obra, cangaceiro, analfabeto, preguiçoso, conformado, subalterno e machão.

Observamos que, ao conduzir sua narrativa pelo cotidiano de um paraibano, *OHQVS* acaba por transformar a saga pessoal do personagem em um mundo, a um só tempo, particular e universal. Analisando na ficção nacional as representações dos nordestinos e de sua cultura, Lobo (2004) afirma:

> (...) a partir da segunda metade dos anos 70, já será marcado pela predileção pelo gênero dramático e aqui, *salvo* exceções, os processos de estereotipagem se estruturam sob um vetor de negatividade, proporcionando leituras em direção à discriminação e ao preconceito (...). (LOBO, 2004, p.02.)

OHQVS nos parece uma das exceções que o autor admite existir, pois se utiliza da estereotipia para desconstruí-la, ao contar-nos a história do cordelista paraibano que, perseguido pela polícia por ser sósia de um assassino, perde sua identidade e sua condição de cidadão. Fugitivo, percebe que só lhe resta cumprir a sina de todo trabalhador braçal retirante: serviços subalternos e afetos à exploração; serviços domésticos e subempregos sujeitos à

[3] Relançado em 2007, com cópia restaurada.

violência e à humilhação constantes. Mas resiste e luta para preservar sua dignidade e identidade: ser *o que é e quem é*. Rebela-se diante do opressor, seja o capataz do patrão, a patroa-madame, o coronel ou o policial, e, esgotado, encara a alternativa possível: encontrar por si o assassino.

II

OHQVS possui a marca simbólica do duplo no fato do mesmo ator interpretar dois papéis fundamentais e distintos: o paraibano e o cearense. Isto parece simbólico e intencional, ao observamos a indistinção atribuída aos nordestinos pelas pessoas das outras regiões. Um nordestino no "Sul Maravilha" pode virar "Paraíba" ou "Baiano", independente do estado que nasceu. Essa indistinção é dialética: uma pessoa do SE pode virar "Carioca" ou "Paulista", na diferente região que esteja. Essa indistinção permanece nas representações de estrangeiros em ditos cotidianos: *"Tudo igual é um caminhão de japoneses"* ou *"Os africanos foram escravos"*, pois há diferenças entre nipônicos e nem todo país da África sofreu diáspora. Exemplo disso ocorre quando um operário pergunta se Deraldo é de PE ou CE, ele diz ser da PB, e o amigo: "*É tudo a mesma coisa*". Por outro lado, as pessoas próximas de Severino, mesmo sendo sósia de Deraldo, não o confundem com ele: o distinguem. Isto se repete na cena do hospital: em conversa breve, o poeta pergunta ao perneta se é de PE. A resposta é positiva. A distinção se dá pelo sotaque diverso do seu. Outra cena que destaca essa questão da indistinção e da distinção, mas de forma híbrida, é a da perseguição fracassada de Deraldo, promovida pela polícia à noite na favela onde mora: território invisibilizado, fruto da exploração, do processo desigual e excludente da produção e reprodução do capital. A polícia lança o holofote como um jato de visibilidade momentânea sobre os diferentes rostos nordestinos de diversas idades, habitantes de espaço periférico, sombrio e opaco, entrevendo suas máscaras, mas *nenhum* deles se parece com Deraldo.

No que tange à dicotomia entre trabalho braçal e intelectual, é emblemática a cena que nos apresenta Deraldo, ao descer a favela e ouvir da vizinha Maria: "Pensa que a vida é só cantar? A vida é dura, é garrar no batente."; Deraldo: "Dona Mariazinha... na sua concepção isso aqui não é emprego, não?"; Maria: "Isso é diversão,

Seu Deraldo." A desvalorização do trabalho artístico e a importância atribuída ao braçal, na cena em que Deraldo se dirige ao bar, a julgar pela alcunha, de um cearense, embora o paraibano lhe trate por *conterrâneo*: Ceará: "(...) vai pagar com poesia? (...) acha que eu pago a mercadoria aqui com quê?" Deraldo: "(...) Pega o seu pão, a sua manteiga e a sua média e vá pro inferno."; Ceará: "Vá trabalhar, vagabundo! Em vez de ficar (...) pensando em poesia!" Ceará o humilha, desconsidera o trabalho do poeta, compara-o a um vagabundo. *Trabalhador* só ele que conseguiu "*isso tudo*": o bar na favela.

Deraldo tenta vender nas ruas os seus cordéis: "*Olha aí, minha gente! Poema da Inflação! O homem que trocou duas pernas por um pão*!" Mas, por não possuir documentos, é impedido pelo fiscal que recolhe suas mercadorias e o adverte superior: "Isto aqui é São Paulo, não é NE. (...) Aqui todo mundo tem documentos." Dirige-se a hippies que vendem artesanato e exige que lhe mostrem os documentos e eles atendem: na cidade grande até *os alternativos* estão enquadrados. Deraldo retruca que é trabalhador e que documento nada prova. Assim, em relação à discriminação, a estereotipia de dado grupo social (o nordestino) refletirá o nível de aceitação ou rejeição deste grupo por outro (os paulistas/paulistanos). Para a materialização dos estereótipos, deve-se ter em conta os condicionamentos e o autoritarismo (RODRIGUES, 2002, p.209).

Mas essa caracterização pode ocorrer também entre grupos sociais aparentemente idênticos, p. e., entre o grupo social dos nordestinos pobres e o dos nordestinos ricos. Como na cena da festa, em que Deraldo recusa a interdição da patroa nordestina à sua vontade de dançar entre os jovens paulistas.

III

Penna (1992) destaca a recorrência da abordagem dual sobre o conceito de região: a empírica que ganha contornos de acordo com as características concretas de uma dada região (climáticas, latitude e longitude, solo, vegetação); e a analítica que toma corpo a partir dos desejos, objetivos e enfoques do pesquisador, e que, se radicalizada, o próprio conceito de região desapareceria. No campo simbólico de regionalismo, aponta a relevância da

experiência subjetiva de habitantes de dada região que se consideram pertencentes a um lugar não coincidentemente igual às divisões propostas por governos ou órgãos de pesquisas.

O discurso regionalista constituiu o NE baseado numa dualidade de significações. Ora o discurso de gênese da nação ganha força e cobra seus direitos: há potencial histórico, econômico, agrícola, comercial, cultural e geográfico, dentre outros, para se obter a atenção do Estado e benesses desenvolvimentistas, mas conservadoras. As elites nordestinas reclamam os subsídios em nome do "povo nordestino", mas só quem se beneficia são elas mesmas, uma vez que a modernização conservadora requerida não comprometeria seus mandatários: a concentração de riquezas e terras não seria ameaçada. Ora há o discurso em que a simbologia do nordestino se dá pela ideia do pobre-coitado, do atraso, do deficiente em todos os níveis. O que se propõe é a tutela mais uma vez da região ao Poder Estatal, ainda referindo-se aos anseios do *povo nordestino*, mas de novo é a elite nordestina quem articula esse outro discurso, sobretudo a representante política formal da região. O NE ora é superdimensionado, ora, subdimensionado.

Vemos a primeira tendência exemplificada na visita do Coronel paraibano à comadre em São Paulo. Oferece um jarro paraibano artesanal à afilhada (exemplo do potencial de produção manufaturada), que o desdenha. E, ao comentar que empregará pessoas mais capazes e de fora do NE em seus empreendimentos, exibe o preconceito e a mitificação em relação aos nordestinos como seres indolentes, mesmo que ele próprio seja um!

Exemplifica a segunda tendência e revela processos de fixação de discriminações, preconceitos e racismos através de estereótipos, a cena em que Deraldo ao buscar emprego no metrô é submetido à exibição de "*O herói ridículo*": Antônio Virgulino da Silva, machão, analfabeto, beberrão, cangaceiro. Em suas ilustrações e narração, nota-se a total adesão à ideia de um NE formado por pobres diabos, sem discernimento, ignorantes, iletrados, indolentes e ridículos. Após, cada vez mais, ser espremido pela estrutura opressora da sociedade capitalista, Deraldo e outros nordestinos presentes à exibição contrariam-se. Como Cuche (1999) alerta, não há uma identidade em si, nem mesmo unicamente para si: "A identidade sempre existe em relação a uma outra. Ou seja, alteridade e identidade são ligadas e estão sempre em uma relação dialética. A identificação acompanha a diferenciação". Ou, ainda, como na

afirmação de Rocha (1988, p.06): "O grupo do 'eu' faz (...) da sua visão a única possível ou (...) a melhor, a natural, a superior, a certa. O grupo do 'outro' fica, nessa lógica, como sendo engraçado, absurdo, anormal ou ininteligível."

Deraldo desafia o responsável pela exibição que lhe manda calar-se até o dia seguinte, quando debaterão o filme, pois, como alerta Rocha (1988, p.06), "Existe realmente, paralelo à violência que a atitude etnocêntrica encerra, o pressuposto de que o 'outro' deva ser alguma coisa que não desfrute da palavra para dizer algo de si mesmo." À noite, em sonhos, Deraldo transforma-se no Antônio Virgulino da Silva, pois:

> A experiência vivida, o real sentido, percebido ou compreendido, o mundo do real ou do imaginário, das teorias científicas ou dos mitos, enfim, da vigília ou do sonho, é mediado de homem a homem por entes concretos capazes de impressionar nossos sentidos: os signos. (EPSTEIN, 1986, p.21)

Outro exemplo do NE pobre-coitado está no plano-seqüência que apresenta o alojamento e os rostos dos nordestinos coisificados, enquanto a carta da despossuída noiva de seu amigo (que é assediada por um rico latifundiário no NE) é lida pelo poeta para todos: não há privacidade. Ele se oferece ao amigo para responder a carta e é cercado por pedidos de todos por serem também analfabetos!

No corredor do refeitório, o poeta se porta como um boi no matadouro, mas se revolta ao ver uma barata no prato e é despedido. Quem não se conforma à engrenagem massacrante da sociedade, não cabe dentre suas margens. No hospital, anima-se ao ouvir "*Asa Branca*" na festa da afetada mantenedora da instituição, que dança com os indigentes e os exibe como objetos aos repórteres que reconhecem Deraldo que foge. Tipos e caricaturas compõem personagens planas. Os tipos são peculiares sem atingir a deformação; as caricaturas (e estereótipos), essenciais à sátira dramatizada, levam ao extremo uma qualidade ou idéia única, criando uma distorção propositada. O estudo da estereotipia é importante, segundo Stam (1996), porque proporciona a revelação de "formas opressivas de preconceito", que poderiam passar por fenômeno casual e inóquo; chama a atenção para a "devastação psíquica" e a

interiorização desses estereótipos por grupos colocados em situação inferior a outros; e assinala a "funcionalidade social dos estereótipos", pois não são um "erro de recepção", e, sim, uma forma de "controle social".

Conclusão

Esse filme nos mostra que os estereótipos protegem os privilégios de certos indivíduos ou grupos sobre outros em dado momento e configuram-se como elementos plásticos na marcação de traços identitários. Vemos, assim, a importância da relação dialética nas lutas e embates travados no cotidiano entre patrão e empregado; rico e pobre; homem e mulher; nordestinos e sulistas... Deraldo é forte testemunho disto. Há ainda a reprodução da opressão dentro do seio do próprio grupo oprimido, ao introjetar os valores do opressor, levando o oprimido a oprimir o próximo: o mestre-de-obras ameaça os peões; o dono do bar ataca a vizinha...

Buscando a verdade, Deraldo conhece seu sósia, tão ou mais bagaço que ele, produto da mesma sociedade: o faxineiro cearense que para ser promovido denunciara grevistas, mas, ao descobrir que seria despedido, resolve matar o patrão americano. O poeta o encontra, lastimável e louco, em outra favela, desfechando golpes no ar com a peixeira: a arma do crime. O artista sintetiza em mais um cordel o que aprendeu: *O homem que virou suco*.

Referências

ANDRADE, J. B. de. *O homem que virou suco*. Coleção Aplauso. Série Cinema, SP: Imprensa Oficial do Estado de SP, 2005.

BETTON, G. *Estética do cinema***.** SP: Martins fontes, 1987.

CUCHE, D. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

EPSTEIN, I. *O signo.* SP: Ática, 1986.

LOBO, J. C. "Paraíbas e Baianos: Análise de representações de migrantes nordestinos em filmes de ficção ambientados nas metrópoles". In: IV Encontro de Núcleos de Pesquisa da INTERCOM http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/65520317450464252090460848297511147721.pdf Acesso: em 11 mai. 2013

PENNA, M. *O que faz ser nordestino:* identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina. SP: Cortez, 1992.

ROCHA, E. *O que é etnocentrismo.* SP: Brasiliense, 1988.

RODRIGUES, M. E. *Psicologia Social dos Estereótipos.* SP: EPU, 2002.

STAM, R. *Estereótipo, realismo e representação racial.* Campinas: Imagens, 1996.

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS

As marcas do hedonismo no cinema *noir* e *neonoir* [1]

The hedonism marks at noir and neonoir cinema

Alexandre Rossato Augusti[2] (Doutor – Universidade Federal do Pampa)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Gêneros audiovisuais e melodrama.

[2] Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professor adjunto do curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Universidade Federal do Pampa (Unipampa).

Resumo:

Elege-se o hedonismo para contextualizar o cinema *noir* em seu período clássico e contemporâneo, a fim de avaliá-lo como elemento essencial ao *noir* e considerar se as produções *neonoir* efetivamente poderiam compor uma continuidade do gênero clássico. Através de uma analogia entre os filmes *Gilda* (Charles Vidor, 1946) e *Estrada perdida* (*Lost highway* – David Lynch, 1997), considera-se a *femme fatale* a partir de uma lógica hedonista, sob a qual funcionam as narrativas do cinema *noir* e *neonoir*.

Palavras-chave:

cinema *noir*, cinema *neonoir*, hedonismo*, femme fatale*.

Abstract:

Hedonism is elected to contextualize the noir film in his classic and contemporary period, in order to evaluate it as essential to the noir element and consider whether the productions neonoir effectively could compose a continuation of the classic genre. Through an analogy between the film Gilda (Charles Vidor, 1946) and Lost Highway (David Lynch, 1997), considers the femme fatale from a hedonistic logic, under which the work narratives of film noir and neonoir.

Keywords:

noir cinema, neonoir cinema, hedonismo, femme fatale.

A proposta deste trabalho é apresentar um recorte de minha tese, intitulada *Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero*. O cinema *noir* é um gênero controverso, que comporta percepções diversas a respeito de sua constituição. Alguns autores e críticos sequer o consideram um gênero cinematográfico, enquanto outros até o reportam a uma dimensão superior a dos gêneros como habitualmente são compreendidos, dada a complexidade do *noir*. Dentre as contradições comuns a este debate, surge uma que diz respeito à continuidade ou não do gênero em questão a partir do encerramento de seu período clássico, normalmente compreendido entre 1941 e 1958, como defendem Carlos Heredero e Antônio Santamarina, em seu livro *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clássica* (1996), e Alain Silver e James Ursini, na obra *Film noir* (2004).

Partindo-se da ideia de que a sociedade contemporânea ocidental é acentuadamente orientada para o individualismo, elege-se o hedonismo como um dos elementos para avaliar o cinema *noir* em seu período clássico e contemporâneo, a fim de verificá-lo como elemento essencial ao gênero e considerar se as produções compreendidas como *neonoir* efetivamente poderiam compor uma continuidade do gênero clássico, também sob essa perspectiva.

Esse panorama contemporâneo de valorização hedonista, que pode ser percebido no mínimo em âmbito ocidental, ampara em muito as narrativas construídas na atualização do *noir*. E a identificação da *femme fatale* como essencial para a constituição do gênero possibilitou considerar o hedonismo como elemento para analisar a constituição do cinema *noir* tanto em seu período clássico quanto contemporâneo.

A sociedade líquida, proposta por Bauman (2001) para definir a sociedade contemporânea (dos filmes *neonoir*), é formada por relações (e, por consequência, aquelas representadas nesses filmes) sociais estabelecidas a partir da ideia de efemeridade, em que os laços não são seguros e escoam como os líquidos. Conforme o autor – ao se referir aos líquidos para explicar o porquê de se considerar a sociedade contemporânea como uma sociedade líquida, em que tudo escoa, flui sem apego, e que abandona a tradição – os líquidos são uma variedade dos fluidos, que não

mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos não fixam espaço nem prendem tempo e sua mobilidade pode ser associada à ideia de leveza.

Encontra-se correspondência a esta ideia em Giddens (1993), que cita determinados veículos de emancipação e garantia da autonomia individual e da liberdade de escolha: "o sexo de plástico", os "amores múltiplos" e "relações puras". O sexo resume hoje, de acordo com Bauman (2004), o "relacionamento puro" que, segundo Giddens, tornou-se o modelo ideal predominante da parceria humana. Surge, então, a expectativa de que o sexo seja autossustentável e autossuficiente para ser julgado unicamente pela satisfação que possa trazer por si mesmo.

Essas observações a respeito das novas orientações da sociedade ocorridas desde as últimas cinco ou seis décadas pretendem oferecer algum entendimento para que se observem algumas nuances ou mesmo diferenças marcantes que acompanham as fases compreendidas como *noir* e *neonoir*.

São evidentes as concessões perceptíveis e características da sociedade que ampara o chamado *neonoir*, tornando-se claramente mais intensas à medida que as décadas avançam, diferentes daquelas que davam o tom do filme *noir*, que embora até ousasse sua abordagem em uma determinada medida em relação à sociedade que o amparava, nem de longe assumia todas as possibilidades de repercussão hedonista possíveis após seu encerramento. Tanto imagens quanto diálogos, a partir do *neonoir*, encontraram cada vez mais flexibilidade. O *neonoir* permite os encontros sexuais de forma explícita, ao contrário do *noir* clássico, que muitas vezes apenas os sugeria.

No que tange à avaliação de um gênero, deve-se considerar que as diferentes produções apresentam valores diferentes. Com base nisso, Borde e Chaumeton (1958) avaliam o *noir* a partir da qualidade geral do gênero. Ainda assim, destacam que a qualidade de sua técnica é excelente, com bela fotografia sem ser presunçosa, direção incisiva e tempo nervoso que nunca cede.

Orientações metodológicas

As estratégias metodológicas para a condução de minha tese são propostas a partir da análise fílmica, objetivando oferecer maior atenção à narrativa e às personagens. As principais orientações são dos autores Jacques Aumont e Michel Marie (2004), no livro *A análise do filme*, e de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), em *Ensaio sobre a análise fílmica*. As tipologias traçadas para o desenvolvimento da tese são formadas, por um lado, pela *morte, a violência e o crime* e, por outro, pelo *hedonismo e a figura da femme fatale*. No que se refere a presente demonstração, detém-se à segunda tipologia para a condução dos objetivos do trabalho.

O *noir* comporta, enquanto gênero particular, características próprias no que diz respeito aos conteúdos que apresenta, como personagens ambíguas, intrigas, cenários com influência expressionista e todas suas situações particulares; e no que concerne às formas de expressão, como iluminação com contrastes, e música que desperta, sustenta ou realça o suspense, etc. São características que o isolam dentro de uma determinada perspectiva também estética e que representam pontos-chave para análise dos filmes que o compõem. Da mesma forma, o que comumente se compreende como *neonoir* também é composto por algumas especificidades no que se refere ao conteúdo e à expressão e às quais se deve atentar durante a análise. A respeito também dessas considerações, é oportuno evidenciar a relevância de se perceber que muitas vezes o cenário tem uma função até mais semântica do que estética, o que interessa também a essa proposta.

Pensando a narrativa como o lugar de encontro e da associação sutil conteúdo-expressão (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994), em que reúne o conteúdo – característico da história e da diegese – e a expressão ou materialidade do filme – como conjunto específico de imagens, palavras, ruídos e música, é que se propõe verificar alguns aspectos da narrativa que, dependendo de cada situação particular favoreceriam um ou outro uma certa interpretação. "É a narrativa que permite que a história tome forma, pois a história enquanto tal não existe. É uma espécie de magma amorfo. Contá-la com palavras, oralmente ou por escrito, já é colocá-la em narrativa." (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.

41). Para Aumont et al (1995), a narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Mas enquanto no romance esse enunciado é formado apenas na língua, no cinema ele compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que torna a organização da narrativa fílmica mais complexa.

Quanto aos instrumentos de análise orientados por Aumont e Marie (2004), citam-se aqueles de maior interesse, ou seja, de *descrição*: pode-se afirmar que os elementos principais para descrição são os de narração, realização ou determinadas características da imagem. A atenção a determinados planos, que ligados por uma unidade narrativa vão compor as sequências, pode se dar com a descrição do plano e/ou sequência – e para uma descrição mais geral, a cena, que recebe destaque na análise –, um resumo do conteúdo da imagem, seguido da reprodução do diálogo, por exemplo.

Considerações finais

Em meio à ambiguidade também característica do *noir*, surge uma bela mulher disposta a seduzir e enganar para triunfar socialmente. Suas vítimas, reféns da busca pelo prazer, representado pelo encontro com a *femme fatale*, são punidas por tal envolvimento. Há um redimensionamento da perspectiva hedonista, com a erotização presente nas narrativas do *noir* clássico assumindo frequência e intensidade superiores ao que se esperava do cinema na época.

Através de uma analogia entre os filmes *Gilda* (Charles Vidor, 1946) e *Estrada perdida* (*Lost highway* – David Lynch, 1997), considera-se a figura da *femme fatale* funcionando a partir de uma lógica hedonista, que apoia os parâmetros a partir dos quais funcionam as narrativas do cinema *noir* e *neonoir*. A *femme fatale,* que compõe o elemento mais subversivo do gênero e tem como objeto de seu menosprezo o patriarcado masculino, é considerada

sempre uma mulher sedutora e perigosa, ameaçadora do patriarcado masculino. No período clássico, entretanto, ela sofre materialmente por tentar se igualar ou mesmo sobrepor ao homem, permanecendo, apesar de tudo, como lembrança espectral e fugidia, conforme defende Slavoj Zizek, na obra *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno* (2009). Por outro lado, o mesmo autor propõe que, no período contemporâneo, essa mulher se caracteriza por uma agressividade sexual frontal, não só verbal como física. Esse tipo de personagem agora mercantiliza e manipula diretamente a si mesma, triunfando socialmente, porém renuncia a aura indestrutível.

A cena que representa o ponto alto de *Gilda* (interpretada por Rita Hayworth), quando a *femme fatale* aparece extremamente sensual num vestido preto e dança *Put the blame on mame* – incentivada por muitos homens excitados com sua performance – e começa um streptease, representa um marco do erotismo no cinema, calcado na figura de uma *femme fatale* muito ousada sexualmente, a ponto de provocar os homens para ajudá-la a abrir o zíper do vestido negro. Embora bêbada, ela reage às investidas de Johnny (Glenn Ford) para afastá-la do público do Cassino e quase completa a frase em que pretende informar que agora todos sabem quem ela é e que Johnny se casou com uma ... puta (ou vagabunda). Enfim, o contexto e a forma como foi impedida de completar a frase – ela leva um tapa de Johnny – permitem ao espectador perceber que viria uma definição do tipo, ainda que não seja dito o adjetivo.

Já em *Estrada perdida*, tem-se uma perspectiva atualizada das marcas que apresentam a mulher que trai ou que faz sexo com vários homens. Na cena em que Pete (Balthazar Getty) chega à casa de Andy (Michael Massee) para colocar em ação o plano de Alice (Patricia Arquette), depara-se com a projeção de um filme em que Alice aparece fazendo sexo por trás (que poderia ser anal) com um homem negro muito forte. Pelo sofá e chão, estão espalhadas as roupas de Alice, o que ainda remete a ideia de que ela está transando com Andy no presente momento. Tal referência é imediatamente confirmada, quando surge Andy, vestido apenas com uma jaqueta preta de couro e uma cueca ou sunga vermelha. A morte encontra o sexo nesse exato momento, quando Pete o acerta com um objeto na testa, supostamente o matando. Surge, então, Alice, de calcinhas e soutien, descendo as escadas. Todas as marcas

percebidas relacionam Alice ao sexo e à morte. É a evidência já clara do caminho encontrado por Pete ao se deixar envolver pela *femme fatale*.

A importância da beleza, que vem a serviço do amor e do sexo, assumindo papel incontestavelmente relevante para a abordagem hedonista do *noir* – principalmente ao funcionar para a *femme fatale* como uma de suas armas contra o patriarcado masculino –, sobrevive ilesa às décadas relativas às abordagens clássica e contemporânea do *noir*. Também é uma das responsáveis por projetar a mulher dentro do universo cinematográfico, sendo que a última encontra no *noir* uma valorização até então não existente em outro gênero.

O chamado cinema *neonoir* em menor ou maior grau traz reflexos do cinema *noir* clássico, mas o que parece mais interessante, a princípio, não é determinar em que medida tais reflexos outorgam a determinados filmes a condição de *neonoir* (inclusive por se tratar de um conceito fugidio), mas sim estabelecer pontos de ligação entre tais filmes e aqueles que provavelmente os influenciaram a fim de determinar com mais propriedade como se efetivam essas influências. É nesse sentido que o trabalho proposto procura evidenciar como as duas obras apontadas trabalham elementos relacionados ao hedonismo, a fim de verificar tais abordagens em épocas distintas e as possibilidades de relações entre elas, considerando-se tanto as similaridades quanto as diferenças expressas.

Defende-se, ainda, a ideia de que o *neonoir* corresponde a um rearranjo do *noir*, que significa justamente sua imersão em outras fronteiras, antes não tão contaminadas pelo *noir*, já que este tinha seu próprio território bem definido e as delimitações dos gêneros pareciam ser mais claras.

Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BAUMAN, Z. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BORDE, R.; CHAUMETON, E. *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1958.

GIDDENS, A. *Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. *El cine negro*: maduración y crisis de la escritura clásica. Barcelona: Paidós, 1996.

SILVER, A.; URSINI, J. *Film noir*. Lisboa: Taschen, 2004.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A.. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

ZIZEK, S. *Lacrimae rerum*: ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

O fantasma do feminismo na filmografia das cineastas portuguesas:

Um efeito da obra, não assumido como princípio[1]

The ghost of feminism in the filmography of the Portuguese female directors:

An effect of the work, not assumed as a principle

Ana Catarina Santos Pereira (Professora Assistente e Doutoranda – Universidade da Beira Interior)[2]

[1] Comunicação apresentada na mesa "Questões de género", no dia 9 de Outubro de 2013, às 14h30.

[2] Professora-Assistente convidada e doutoranda na Universidade da Beira Interior. Mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca, investigadora do centro LabCom e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

Resumo:

Na comunicação apresentada no XVII Encontro Socine centrámos a nossa atenção na possibilidade de existência de uma temática feminista nas longas-metragens de ficção realizadas por mulheres em Portugal. Em termos comportamentais, verificámos ainda que esta pode ser contraposta a uma certa rejeição do conceito por parte das próprias cineastas. Nesse sentido, questionámos: quando as obras de arte, de uma forma geral, e os filmes em particular, apresentam um vincado cariz filosófico e político que discute o lugar da mulher nas esferas pública e privada, será o mesmo abertamente assumido pelos seus criadores/criadoras?

Palavras-chave:

feminismos, realizadoras, o outro, identificação, política.

Abstract:

In the paper presented at the XVII Meeting of Socine, we have focused our attention on the possibility of a feminist general issue that would be common to the fiction feature films directed by women in Portugal. In behavioral terms, we have also argued that this can be countered to a certain rejection of the concept operated by the directors themselves. Accordingly, we have questioned: when art pieces, in general, and films in particular, reflect a pronounced philosophical and political nature, which discusses the place of women in the public and private spheres, it is openly taken by its own creators?

Keywords:

feminisms, women directors, the other, identification, politics.

Falar de cinema português no feminino é analisar uma breve mas interessante história das mulheres que inverteram os tradicionais papéis de "actriz filmada por um realizador", assumindo, elas próprias, o comando do olhar por detrás das câmaras. Desde o aparecimento do cinema até ao final da primeira década do século XX, 40 ficções de longa-metragem foram dirigidas por mulheres, em Portugal. A primeira delas, *Três dias sem Deus*, de Bárbara Virgínia, data de 1946, constituindo o primeiro e único filme realizado por uma mulher durante o período ditatorial do Estado Novo (1932-1974).

A segunda longa-metragem de ficção – *Trás-os-Montes* – data já de 1976 e é uma co-realização de Margarida Cordeiro e de António Reis. Para além destas, até ao final de 2009 seriam realizadas mais 38 longas-metragens. A primeira década forte, em termos de produção, seria a de 80, quando se destacam os nomes de Monique Rutler, Solveig Nordlund e Margarida Gil. Nos anos seguintes surgem ainda os primeiros trabalhos de Teresa Villaverde, sendo que, na primeira década de 2000, são realizadas 20 destas longas-metragens, quando se destacam os nomes de Catarina Ruivo, Cláudia Tomaz e Raquel Freire. Nesta perspectiva, a comunicação apresentada teve como propósito proceder à identificação de uma possível consciência feminista em algumas das realizadoras mencionadas, nomeadamente nos casos de cineastas que dirigiram obras de conteúdo vincadamente político e filosófico, como *Solo de violino* (Monique Rutler, 1992), *Noites* (Cláudia Tomaz, 2000) e *Aparelho voador a baixa altitude* (Solveig Nordlund, 2002).

Começando pela primeira referência, relembramos que Monique Rutler é realizadora das longas-metragens *Velhos são os trapos* (1981), *Jogo de mão* (1984) e *Solo de violino* (1992). Narrativamente, pode dizer-se que dois dos seus três filmes são centrados em mulheres de forte personalidade e nas dificuldades que as mesmas foram ultrapassando ao longo da vida, fruto da sua condição feminina. *Jogo de mão* – o seu filme com maior número de espectadores em sala (mais de 16.900) – narra uma série de histórias paralelas de mulheres traídas, ignoradas e/ou mal tratadas pelos seus companheiros e maridos. *Solo de violino*, por sua vez, é um filme de época, muito menos

visto (somou cerca de 2700 espectadores em sala, segundo dados do ICA), com esporádicas reposições em ciclos temáticos.

Neste último, a acção decorre no pós-Primeira Guerra Mundial (1918), tendo por contexto nacional o período crítico da Primeira República, num país pobre, maioritariamente analfabeto, de base familiar e patriarcal. Centrando-se na história verídica de Adelaide Coelho da Cunha, filha do fundador do *Diário de Notícias* e esposa do director daquele jornal, o filme revela o seu abandono da vida social lisboeta e a fuga com o amante, antigo motorista da família, 23 anos mais novo. O gesto conduziu-a a um internamento forçado num hospital psiquiátrico, sem qualquer respeito pelos princípios bioéticos que gerem a elaboração cuidada de um diagnóstico, e no qual participam Egas Moniz - único português a ser galardoado com o prémio Nobel da Medicina, em 1949, pelo desenvolvimento de uma operação ao cérebro designada lobotomia[3] -, Júlio de Matos - então director do Hospital Miguel Bombarda e um dos mais conceituados médicos da especialidade em Portugal[4] – e Sobral Cid - médico e professor de Psiquiatria da Universidade de Coimbra, que exerceu funções de governador civil do Distrito de Coimbra (1903-1904) e que foi Ministro da Instrução Pública em dois dos governos da Primeira República Portuguesa (1914)[5].

Numa entrevista concedida pessoalmente, confrontámos Monique Rutler com as possíveis adjectivações a este filme, às quais a realizadora responde: "Sou um pouco feminista, é verdade, mas não acho que os meus filmes sejam feministas. Essa palavra continua a ter uma conotação um bocado negativa, sobretudo para as mulheres da minha geração. Sempre gostei de apresentar e de discutir os meus filmes, mas não dessa forma." No início da década de 80, como faz questão de afirmar, Monique Rutler seria a única mulher em Portugal a filmar longas-metragens. Sobre a sua entrada num mundo de homens, recorda: "Os meus colegas começaram por me proteger um pouco. Tinham uma atitude meio paternalista para comigo, mas era um paternalismo bem-disposto. É claro que, a partir do

[3] Retirado de http://museuegasmoniz.cm-estarreja.pt/a 4 de Janeiro de 2012.
[4] Retirado de http://www.infopedia.pt/$julio-de-matos a 4 de Janeiro de 2012.
[5] Pereira, J.M. (1996). "O Professor Sobral Cid na história da psiquiatria portuguesa", in *Revista da Associação para o Estudo, Reflexão e Pesquisa em Psiquiatria e Saúde Mental*, 1, p. 8 e 9.

meu segundo filme, essa protecção acabou." Olhando para trás, a realizadora considera que a sociedade portuguesa terá evoluído pouco desde os anos 80 e 90, nos quais teve um maior volume de produção: "Os problemas sociais com os idosos e com as mulheres continuam os mesmos. E a verdade é que, lá fora, nós continuamos a não existir." No seu discurso e na sua obra são assim notórias marcas feministas, não assumidas enquanto tal.

Em concordância com a colega cineasta, Solveig Nordlund ensaia o mesmo tipo de contestações. A realizadora de uma das raras incursões do cinema português pela ficção científica (*Aparelho voador a baixa altitude* [2002][6], onde se produz a feminização do conto homónimo de J.G. Ballard colocando as mulheres como heroínas responsáveis pela compreensão e salvação de uma nova espécie de seres humanos) tão pouco se identifica com o conceito "feminista" como definidor da obra ou, inclusivamente, da sua identidade enquanto mulher e cineasta.

Cláudia Tomaz, por sua vez, viria manifestar uma posição semelhante. Em entrevista por nós realizada e publicada na revista Doc On-line, a realizadora de *Noites* deixa claro que não se identifica com o adjectivo "feminista", preferindo o "feminino" como reflexo do seu trabalho. Dada a potencial subjectividade daquele último, Cláudia Tomaz especifica: "A estética feminina, para mim, define-se por uma certa sensibilidade na forma como olhamos para as coisas – à sua volta e dentro delas. A indústria cinematográfica é muito dominada por homens, por ser um negócio regulado pelo poder. No meu caso, isso não se aplica. Para mim, fazer filmes é um processo de descoberta baseado em relações. Eu tento criar filmes a partir daquilo que observo e experiencio; por vezes nem sequer há uma história para nos guiar. (…) Para além disso, também acredito que a tecnologia digital tem sido a ferramenta-chave, permitindo criar novas visões alternativas que possam ser mais compatíveis com uma estética feminina. Desde que o

[6] Cf. Pereira, Ana Catarina Santos (2013). "J.G. Ballard e Solveig Nordlund: Hologramas de um futuro próximo em que tolerância e feminismo conduzem a uma mudança de paradigma". Em: *Persona*. Revista do Departamento de Teatro e Cinema - Escola Superior Artística do Porto. Portugal. Número 1. ERC: 126413.

equipamento e os meios se tornaram mais acessíveis, leves e pequenos, a relação com as pessoas que filmamos é mais directa. Talvez esta estética feminina vá de encontro a uma forma poética de cinema e de vivência em si."[7]

Procurando realizar um registo comparativo das obras em questão diríamos que, apesar de os filmes referidos apresentarem evidentes marcas feministas, o desconforto suscitado entre as realizadoras perante a designação não será menos óbvio. As suas reacções coincidem, deste modo, no sentido de não se afirmarem como realizadoras feministas e politicamente activas, mas antes femininas e representantes da sensibilidade arquetípica de um género: "Feminista não, eu sou é feminina!" A resposta plural permite-nos assim elaborar algumas conclusões, relativas sobretudo ao facto de, para estas mulheres, ser prejudicial que a sua arte seja encarada de determinado ponto de vista, invisibilizando ou reduzindo todos os outros traços. Gostaríamos, no entanto, de poder clarificar que o feminismo supõe uma tomada de consciência que "se incorpora" aos restantes valores da obra, preservando esta, no nosso entender, o seu estatuto polissémico e mais ou menos político.

Sobre este aspecto, Annette Kuhn questiona: será o feminismo de um texto ou objecto cultural reconhecível pelos atributos do autor/a, pelos atributos do próprio texto, ou pela forma como este é interpretado?[8]

A resposta à questão envolve a análise de dois aspectos teóricos essenciais:

- O primeiro é a própria intenção autoral, pressupondo a redutibilidade do texto às intenções conscientes dos seus autores e uma interpretação correspondente, na sua totalidade, à que o autor pretendeu que fosse gerada (a noção de "obra" do autor como um todo que se reinventa a cada filme).

- O segundo perspectiva uma relação entre feminismo e organização textual, recorrendo a uma linguagem aberta e desafiadora. Assim sendo, um texto assume características feministas no momento da leitura,

[7] Pereira, Ana Catarina Santos (2011). "A internet como forma alternativa de distribuição: uma entrevista com a realizadora portuguesa Cláudia Tomaz". Em: *Doc On-line: Revista digital de cinema documentário*. Universidade da Beira Interior (UBI): Portugal. ISSN: 1646-477X. Número 11 - Teoria do documentário - Dezembro de 2011, p. 239.

[8] Cf. Kuhn, A. (1982). *Women's pictures – feminism and cinema*. London: Verso.

pelo que a recepção passa a constituir um acto político em si mesmo, no qual o/a leitor/a tem o poder decisivo de fixar o significado final.

Dependendo dos contextos geográficos e socioculturais em que é proferida, a designação feminista poderá assim, como temos visto até aqui, suscitar inúmeros desconfortos ou aversões totalitárias, que se prendem com a visão surrealista de feminismo como antónimo de machismo. A mais premente ideia de que o feminismo já não fará qualquer sentido nas sociedades ocidentais ditas democráticas (onde os direitos de voto, de liberdade sexual e de acesso a um trabalho equitativamente pago - principais reivindicações das primeira e segunda vaga dos movimentos feministas - são lutas e conquistas tidas como terminadas) será outra das razões apontadas para esta rejeição. Um feminismo, ou um pós-feminismo, da terceira vaga viria, por sua vez, contestar a tentativa globalizante e etnocêntrica de se dirigir a todas as mulheres de uma forma igualitária.

Nesta perspectiva, recorde-se que Simone de Beauvoir, em Outubro de 1966, proferia uma conferência no Japão na qual reiterava a estrutura paradoxal deste pensamento: "Eu não falo apenas sobre mim: procuro falar sobre algo que se expande infinitamente para além da minha singularidade; procuro falar sobre tudo (o que é necessário) para conceber uma obra literária, sobre como é para mim criar um universal concreto, um universal singular."[9] Quase cinquenta anos mais tarde, na contemporaneidade, "universal concreto" e "universal singular" permanecem ainda como os grandes desafios do feminismo. Neste sentido, consideramos que a arte, enquanto modo de expressão individual dirigido a um número potencialmente infinito de consumidores, representa um dos meios para alcançar o objectivo.

[9] Schwarzer, A. (1972). "La femme révoltée". *Le Nouvel Observateur* (14 février). Em : Francis and Gonthier (org., 1979). *Les ecrits de Simone de Beauvoir*. Paris : Gallimard, ps. 450-451. No original : "Je ne parle pas seulement de moi: d'essaie de parler de quelque chose qui déborde infiniment ma singularité; j'essaie de parler de tout, donc de faire une oeuvre littéraire, puisqu'il s'agit pour moi de créer un universel concret, un universel singularisé."

Concluímos portanto que o projecto de um cinema de mulheres não se consubstancia, hoje, na perturbação ou destruição da visão centrada do homem, representando as suas lacunas ou repressões. O desafio presente traduz-se antes na efectivação de um olhar distinto, bem como na formulação das condições de representação desse mesmo olhar. Por outro lado, sublinha-se a necessidade premente de consciencialização (em termos políticos) e de abertura a um conceito que criticou tantos estereótipos e que viria a ser irremediavelmente conotado com inúmeros outros.

Referências bibliográficas:

Kuhn, A. (1982). *Women's pictures – feminism and cinema*. London: Verso.

Francis and Gonthier (org., 1979). *Les ecrits de Simone de Beauvoir*. Paris : Gallimard.

Pereira, A. C. (2011). "A internet como forma alternativa de distribuição: uma entrevista com a realizadora portuguesa Cláudia Tomaz". Em: *Doc On-line: Revista digital de cinema documentário*. Universidade da Beira Interior (UBI): Portugal. ISSN: 1646-477X. Número 11 - Teoria do documentário - Dezembro de 2011.

Pereira, A. C. (2013). "J.G. Ballard e Solveig Nordlund: Hologramas de um futuro próximo em que tolerância e feminismo conduzem a uma mudança de paradigma". Em: *Persona*. Revista do Departamento de Teatro e Cinema - Escola Superior Artística do Porto. Portugal. Número 1. ERC: 126413.

Pereira, J.M. (1996). "O Professor Sobral Cid na história da psiquiatria portuguesa", in *Revista da Associação para o Estudo, Reflexão e Pesquisa em Psiquiatria e Saúde Mental*, 1.

Literacia fílmica e a conservação das imagens[1]

Film literacy and the preservation of the images

Ana Paula Nunes[2] (doutoranda – Universidade Federal da Bahia)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E EDUCAÇÃO.

[2] Doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas - UFBA e mestre em Comunicação/ Cinema - UFF. Atualmente é professora do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB.

Resumo:

Em 1989, após duas décadas de trabalho em desenvolvimento curricular no Reino Unido, o *British Film Institute* propõe um documento intitulado *Curriculum Statements,* um modelo de *media literacy* que foi integrado aos planos curriculares em diversos países. Esta pesquisa visa descrever a metodologia do *BFI* para promover a literacia fílmica – uma forma de "conservação" das imagens cinematográficas em contextos de recepção pedagógica.

Palavras-chave:

British Film Institute, metodologia, literacia fílmica

Abstract:

In 1989, after two decades of work in curriculum development in the UK, the British Film Institute proposes a document entitled Curriculum Statements, a model of media literacy has been integrated into curricula in several countries. This research aims to describe the methodology of the BFI to promote film literacy - a form of "conservation" of the films in the context of pedagogical reception.

Keywords:

British Film Institute, methodology, film literacy

No terreno da educação básica, que desempenha o papel de selecionar os bens simbólicos que devemos preservar e reproduzir, os filmes estão cada vez mais presentes e cresce a demanda por uma intermediação entre o espectador e o filme, isto é, por materiais que auxiliem na melhor apreciação dos filmes e na discussão em sala de aula.

Neste sentido, defende-se neste artigo a importância do desenvolvimento da literacia fílmica, que se insere nos estudos e políticas públicas acerca da literacia mediática. Grosso modo, esta se refere a habilidades específicas que permitem a leitura (e a expressão) de diferentes linguagens, no caso, a linguagem audiovisual.

Em 2012, foi publicado o resultado de uma ampla pesquisa sobre a situação atual, especificamente, da *film literacy* na Europa[3]. Os agentes participantes da pesquisa, realizada pelo *British Film Institute (BFI)* com parceiros por toda União Européia, chegaram à seguinte definição para literacia fílmica:

> o nível de compreensão de um filme, a capacidade de ser consciente e curioso na escolha dos filmes; a competência para ver criticamente um filme e analisar seu conteúdo, cinematografia e aspectos técnicos; e a habilidade para manipular sua linguagem e recursos técnicos na produção criativa de imagens em movimento. (2013, p.3)

Este artigo descreve a metodologia do *BFI* para promover a literacia fílmica – uma forma de "conservação" das imagens cinematográficas em contextos de recepção pedagógica.

British Film Institute - apresentação

O BFI foi fundado em 1933 após a publicação de um relatório, "O Cinema na vida nacional", elaborado por um grupo de educadores do Instituto Britânico de Educação de Adultos que estavam preocupados tanto com o uso instrumental do cinema na educação, como com o desenvolvimento do gosto do público.

[3] Também chamada de *Screening literacy*. O estudo cobre as iniciativas da educação formal, informal e dos setores da indústria audiovisual atuantes na literacia fílmica, mas não inclui educação superior.

Com ênfase no desenvolvimento do gosto do público, o BFI cria a revista *Sight and Sound*, produz a partir de 1957 o *London Film Festival* e panfletos sobre a valorização do cinema. Ao longo dos anos, o Instituto gradativamente assumiu várias funções que em muitos países são responsabilidades de instituições separadas: arquivo nacional de cinema e tv; cinemateca nacional; biblioteca nacional de materiais sobre filme e tv, de fotografias e posters; administração de produção de filmes financiados pelo Estado, o financiamento para uma rede de cinema, o financiamento de acadêmicos no ensino superior, distribuição de filmes independentes do cinema mundial, uma editora acadêmica. De 1988 a 1999, também abrigou um Museu da Imagem em Movimento.

Bazalgette (2010, p.17) chama a atenção de que cada função expressa um *ethos* profissional diferente, e em muitos casos aborda diferentes tipos de público, pouco tendo em comum em termos de visão ou agenda. E, como uma família disfuncional, estiveram freqüentemente em conflito uma com a outra.

Como sempre, o Departamento de Educação é o primo pobre da família. Em 1971, seis membros do Departamento renunciaram em protesto contra uma tentativa dos Diretores da BFI parar o que foi visto como uma excessiva atenção à investigação e teoria, para retornar aos projetos com as escolas, como o curso de estudos de cinema que ocorreu no início dos anos 1970, em parceria com o *Inner London Education Authority* (ILEA).

Bazalgette (2010, p.17) relata que, em 1979, quando entrou no Instituto, foi designada para desenvolver materiais que seriam relevantes e acessíveis para professores de escola. Assim, desenvolveu suas próprias abordagens para o ensino de cinema com jovens alunos de escolas secundárias de Londres, usando pedaços de película de 16mm do arquivo do BFI. Ela tinha o apoio do Departamento de Educação do BFI para disseminar a educação cinematográfica, com o embasamento da teoria acadêmica, tinha acesso aos filmes, mas não tinha qualquer orientação em pedagogia.

Como se deve ensinar cinema aos alunos secundaristas? Quais os tipos de filmes que deveriam ver? Como fazer uma análise fílmica sem perder o mesmo fascínio que a pesquisadora e educadora possuía quando compreendia

algo da complexidade e riqueza da linguagem cinematográfica? E como convencer os professores sobre o valor deste estudo? Eram algumas das perguntas que Bazalguette se fazia.

Metodologia BFI

Até 1980, o ensino de cinema na escola dependia do uso de película em 16mm, projetor, tela, uma sala escura etc. Uma das inovações do BFI foi o uso de fotogramas na forma de slides, que eram vendidos aos professores, juntamente com conjuntos extensos e detalhados de notas, sugerindo questões e abordagens pedagógicas para o filme todo. O foco do estudo sobre cinema era, principalmente, os elementos visuais, na medida em que estes podem ser apreciados através do fotograma. A grande desvantagem desta abordagem é que os movimentos de câmera e os elementos de expressão fílmica que são criados no processo de edição - como duração, transições, justaposição, e todas as dimensões de som - não eram valorizados.

O campo teórico que sustentou este trabalho foi a Semiótica, como explorado por Guy Gauthier, no estudo "A Semiologia da Imagem", publicado pela BFI com um conjunto de slides. Bazalgette (2010, p.18) ressalta que esta abordagem elevou o interesse por imagens fotográficas em geral, pela história da cultura visual, e pelo papel dos meios de comunicação visual na manutenção de posições ideológicas particulares.

A chegada do vídeo cassete nas escolas possibilitou a discussão não apenas de filmes mas também da televisão. No final dos anos 1980, a câmera de vídeo permitiu que o desenvolvimento de atividades de produção criativa também fizessem parte do processo de aprendizado sobre a imagem em movimento. Posteriormente, a edição não-linear feita nos computadores pessoais e a internet transformaram completamente nossa relação com a informação e a mídia audiovisual.

Os termos "Educação para os media" e "estudos de mídia" começaram a ser muito mais usados do que "estudos de cinema". O estudo de filmes começou a ser associado à alta cultura e a tentativas de tirar os alunos do

domínio de Hollywood, apresentando-os ao cinema de arte europeu. Alguns professores de cinema tomaram esta linha, porém o BFI, em geral, segundo Bazalgette (2010, p.19), deu muito, se não mais, atenção para o cinema popular contemporâneo e a cultura televisiva.

Em 1986, o BFI criou um "Grupo de Trabalho primário", com a participação de Balzagette, consistindo de 20 professores e acadêmicos, cuja tarefa era tentar definir e descrever a educação para a mídia direcionada às crianças. O fruto deste trabalho foi o documento intitulado *Curriculum Statements,* um conjunto de seis áreas-chaves de conhecimento e compreensão que funcionaram como um modelo de *media literacy* que foi integrado aos planos curriculares em diversos países.

Tabela 1 – Áreas-chave da Educação para os Media

Vertentes	**Questão central**	**Aspectos a considerar**
Instituições	Quem comunica e por que?	Profissionais e organizações que produzem os textos mediáticos; propriedade e controle; quadro econômico e social em que se inserem; diferentes formas organizativas; diferentes papéis no processo de produção.
Categorias	De que tipo de "texto" se trata?	Distinguir os diferentes meios de comunicação e as respectivas especificidades; formas e gêneros de "textos" (telenovelas, informação, filmes, espectáculo, publicidade etc); relação entre a categorização e compreensão; e análise comparativa dos media no seu conjunto.
Tecnologias	Como é produzido?	Tipos de tecnologias e respectiva incidência na construção de significados; relação entre tecnologias, capital e propriedade; virtualidades artísticas do uso das tecnologias.
Linguagens	Como sabemos o que significa?	Modos convencionais de produção de sentido; códigos utilizados; partes de que se compõe um "texto" (sequência, estrutura).

Representações	Como é retratado determinado assunto?	Relação entre os conteúdos dos media (ex.: problemas, valores, status social e estilos de vida valorizados) e o que se passa na vida real; estereótipos e as suas consequências; ficção e realidade: realidades nunca ou pouco representadas ou abordadas.
Audiências	Quem recebe o texto e que tipo de significado lhe atribui?	Disparidades no acesso aos media; experiências de leitor, telespectador etc; gostos e preferências (de programas, gêneros, pessoas…); diferenças e pontos comuns; influências do consumo dos media; tipo de interações com os conteúdos; tipos de utilização de cada meio de comunicação; relação entre o uso dos media e o conjunto de práticas sociais.

Fonte: BAZALGUETTE, 1989 apud PINTO, 2011, p. 31-32

David Buckingham, outro ex-integrante do BFI, chama a atenção para "o fato de não se tratar de uma lista de conteúdos para simplesmente dar aos alunos ou para ser abordada de forma isolada. As áreas não estão organizadas hierarquicamente, devem antes ser vistas como interdependentes" (PINTO, 2011, p. 32).

Segundo Bazalgette (2010, p.19-20), os anos 1990 foram de pouco destaque, pois o governo conservador voltou sua atenção para cultura e educação, estabelecendo uma agenda centralizadora e autoritária, continuada pelo governo de Blair, a partir de 1997. O poder das autoridades locais, a inspecção e os próprios professores para iniciar e promover a mudança curricular foram drasticamente reduzidos: os professores se acostumaram a um "box" da cultura com metas e testes centralmente determinados.

O ano 2013 foi um marco ainda difícil de se avaliar, pois depois de 26 anos de trabalho, o *Film Education*[4] encerrou suas atividades porque o governo decidiu unificar a orientação para literacia fílmica sob a responsabilidade

[4] Em 1985, o *Film Education* começou a produção e distribuição de recursos pedagógicos gratuitos para escolas e a executar eventos para crianças em idade escolar, como festivais. Trabalhou com uma agenda diferente do BFI: a promoção apenas de filmes (não de televisão), concentrando-se nos filmes *mainstream*, e incentivando o uso do filme como suporte a outras disciplinas do currículo, em vez de um objeto de estudo em si.

do BFI. A Loteria Nacional financiou com £ 26 milhões um único programa de educação com financiamento público, combinando a exibição, o ensino e a produção de filmes.

Considerações finais

Neste brevíssimo relato sobre a maior referência em *media literacy*, *BFI* - uma instituição do campo cinematográfico, que dentre suas várias funções, desenvolve desde o final dos anos 1990, uma série de cursos e materiais pedagógicos para a mídia-educação, pode-se perceber a complexidade do campo de estudos da literacia fílmica. No artigo de Bazalgette (2010) fica clara a constante necessidade de negociação e re-negociação do papel da instituição que prima pela literacia audiovisual, e não apenas fílmica.

Bazalgette (2010, p.19) declara que não tinham a intenção de criar um modelo dominante com as seis áreas-chaves, mas apenas apontar caminhos para as questões investigativas sobre os textos da mídia. Porém, a estratégia mais tarde foi imposta, de cima para baixo, como uma política que tirou a criatividade dos professores e insistiu no ensino mecânico, com algumas exceções.

No caso específico da literacia fílmica, há pouquíssimas referências além do relatório *Screening literacy* (2012). Não se trata de uma mudança na educação apenas como uma forma de ajudar a elevar o nível de leitura e escrita, como um meio de proteger as crianças dos conteúdos nocivos dos meios, ou simplesmente como uma oportunidade de usar tecnologias.

Em *Screening literacy* (2012), a maioria dos representantes, dos 29 países participantes, apontaram o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e das habilidades para a realização como a maior prioridade no currículo formal. Assim como a compreensão do filme como uma forma de arte, a visão crítica e outras categorias, referindo-se à compreensão e à análise crítica dos filmes. Por fim, selecionadas pela metade dos entrevistados,

aproximadamente, há as categorias relacionadas à educação social e cívica, ampliação da visão, compreensão da herança cinematográfica nacional e européia, e acesso ao cinema mundial, garantindo a "sobrevivência das imagens".

Referências

SAUMONT, J. *A análise do filme*. Portugal: Texto e Grafia, 2010.

BAZALGETTE, C. "Analogue sunset. The educational role of the British Film Institute, 1979-2007". *Comunicar*, Huelva (Espanha), n. 35, v. XVIII, 2010.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRITISH FILM INSTITUTE. *Screening literacy*. London: University of London; Film Education Company, 2012.

BUCKINGHAM, D. "Digital media literacies: rethinking media education in the age of the Internet". *Research in comparative and international education*, v. 2, n. 1, 2007.

ODIN, R. "A questão do público: uma abordagem semiopragmática". In: RAMOS, F. (org). *Teoria contemporânea de cinema. vol. II.* São Paulo: Senac, 2005.

PINTO, M. (coord.) et al. *Educação para os media em Portugal: experiências, actores e contextos.* Portugal: ERC, 2011.

REIA-BAPTISTA, V. "Pedagogia da comunicação, cinema e ensino: dimensões pedagógicas do cinema". *Educación y medios de comunicación en el contexto Iberoamericano,* Universidade Internacional de Andalucia, La Rabida, 1995.

SIQUEIRA, A. "Educação para a mídia: da inoculação à preparação"**.** *Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 29, n. 105, set./dez. 2008.

Andy Warhol: dos retratos cinemáticos aos testes de câmera[1]

Andy Warhol: from cinematic portraits to screen tests

Annateresa Fabris (Professora Titular – Universidade de São Paulo)[2]

[1]Trabalho apresentado no XVII Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão Interrogando a imagem no cinema.
[2]Autora de *O desafio do olhar*: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas (v. 1, 2011; v. 2, 2013).

Resumo:

A questão temporal é um elemento determinante dos retratos feitos por Warhol em cabines automáticas e dos testes de câmera, caracterizados pela busca de uma visão antirrealista e por um processo de abstração.

Palavras-chave:

retrato, Warhol, abstração.

Abstract:

The time dimension is a main feature of the portraits Warhol made in photoboots as well as of the Screen Tests. Both of them show the signs of an antirealistic vision and of an abstraction process.

Keywords:

portrait, Warhol, abstraction.

No ensaio "A volta aparente da representação: estruturas ambíguas na primeira obra de Warhol", Michael Lüthy (1996, p. 182) afirma que é necessário analisar a produção do artista em termos globais, a fim de captar uma intencionalidade subjacente a todos os trabalhos. Propõe, pois, que seus quadros e filmes sejam vistos como "expressão de um mesmo procedimento artístico", numa abordagem diferente da ensaiada pela bibliografia especializada, a qual, "consciente ou inconscientemente", descarta esse tipo de análise. A proposta de uma abordagem múltipla da obra de Warhol parte do pressuposto de que há semelhanças conceituais entre os dois meios de expressão. Além disso, o desenho formal das películas, que põem em xeque as convenções narrativas do cinema, tem um paralelo nas serigrafias, as quais vão de encontro aos parâmetros da pintura abstrata com sua retomada da figuração.

As reflexões do historiador alemão, embora pertinentes, necessitam de algumas considerações suplementares, já que, entre a data do ensaio (e mesmo antes dele) e os dias de hoje, houve várias tentativas de pensar a obra de Warhol, senão como um todo, pelo menos como um conjunto problemático. É o que demonstra o ensaio "Acerca do rosto", de Nicholas Baume, no qual os retratos da década de 1960 são situados no mesmo contexto dos *Testes de câmera*. Baume (1999, p. 88) faz essa aproximação a partir de um estudo de Callie Angell, no qual havia sido proposto um paralelo entre os *Testes de câmera* e os retratos feitos com imagens de cabines fotográficas automáticas.

Mary Lea Bandy (2005, s.p.), por sua vez, ao analisar "a pose fixa", a "quietude particular" e o "movimento reduzido à velocidade de dezesseis quadros por segundo" dos testes, formula uma pergunta: trata-se de "filmes em câmara lenta ou fotografias que se movem lentamente"? Outra pergunta segue-se a esta: uma vez que os quadros de Elvis e Marilyn são "cópias seriadas de uma mesma imagem", tendo a aparência de tiras de filmes, os testes seriam "versões filmadas das pinturas"?

Não se pode esquecer que, na década de 1960, John Coplans (s.d., p. 51) já havia proposto um paralelo entre as serigrafias e o cinema do artista norte-americano, a partir da problemática da imagem serial e de seu sentido temporal. O método de impressão adotado, alicerçado na aparente variação da luz nas imagens moduladas ou seriais, traria em si uma dimensão temporal próxima da cinematográfica, introduzindo em sua obra "aspectos de inovação formal", que a tornavam única.

Esses poucos exemplos ajudam a demonstrar que Lüthy não é uma voz isolada no propósito de estabelecer um nexo entre os vários vetores da obra de Warhol, cuja aproximação da realização cinematográfica se inicia em 1963. A relação estreita entre a ideia de retrato e cinema na produção do artista é confirmada por algumas películas de 1964 (*Henry Geldzahler*, *Eat*, *Blow job* e *Mario Banana*), nas quais este demonstra interesse em destacar algumas características específicas dos sujeitos, permitindo estabelecer um nexo entre a concepção tradicional de retrato e as performances de seus atores diante da câmera.

Se forem levadas em conta as várias sugestões presentes na bibliografia especializada, sobretudo as relativas às ideias de serialização, sequência e duração, torna-se mais do que evidente a existência de um *continuum* entre os dois principais vetores da obra warholiana. Uma vez que, neste momento, seria impossível abarcar o conjunto da produção plástica do artista, será estabelecido um paralelo entre as fotografias feitas em cabines automáticas e as serigrafias derivadas delas e os testes de câmera, pois esses dois tipos de produção guardam algumas semelhanças entre si.

A ideia de explorar as imagens produzidas por cabines automáticas, nas quais Warhol acaba testando as convenções do retrato, remonta ao começo da década de 1960. A sugestão parece ter partido de Ruth Ansel, diretora de arte da revista *Harper's Bazaar*, mas a ela podem ser acrescentadas duas outras hipóteses. É possível, como aponta Ludger Derenthal (1996, p. 35) que Warhol tenha encontrado inspiração num retrato automático de Max Ernst (1929), que integrava sua coleção. Nele, o artista alemão assumia oito poses diferentes, brincando com as convenções do

gênero. As cabines automáticas, por outro lado, podem ter fornecido a Warhol um motivo para sublinhar sua visão mecânica do processo de criação, permitindo-lhe manter um distanciamento duchampiano em relação à feitura da obra, além de destacar uma das características centrais da cultura contemporânea: a produção em massa de imagens tecnológicas, que contestavam as concepções tradicionais de arte.

Os retratos produzidos pelas cabines automáticas respondem de perto à busca de impessoalidade apregoada por Warhol, ao mesmo tempo em que lhe permitem testar os diferentes modelos de retrato fotográfico, o ritual da pose e o conceito de identidade. Como lembra Christian Phéline (1985, p. 138-139), o sujeito que posa numa cabine automática é, a um só tempo, objeto, operador e diretor da tomada, sem que isso signifique que ele possa lançar mão de artifícios de idealização ou conseguir um tratamento psicológico do próprio rosto.

Warhol não é seduzido apenas por uma imagem altamente funcional e artisticamente pobre, em consequência do automatismo do procedimento, mas também e, talvez sobretudo, pela possibilidade de obter uma visão dinâmica do modelo, o qual tem condições de encenar uma performance progressiva em virtude do princípio cinemático inerente às tiras das cabines automáticas. O artista submete-se e submete pessoas de seu círculo de amizades ao olhar das cabines automáticas, do qual resultam encenações, não raro jocosas, que dão a impressão de obedecer a um roteiro previamente estabelecido. Os modelos respondem a ele de maneira própria, construindo um personagem, que é também resultado das indicações fornecidas pelo artista, cujo papel se desdobra no de agente catalisador da encenação.

Para driblar as limitações do processo, Warhol elabora uma estratégia suplementar: a transformação de alguns dos retratos automáticos em ponto de partida para uma operação artística, em que a ênfase na autoconstrução do modelo pelo mecanismo da pose é paralela à concepção de sua *persona* como pura superfície. Fascinado pelo dinheiro e pela fama, o artista tem alguns modelos emblemáticos na *socialite* Edith Scull, na escritora Judith Green e na colecionadora Holly Solomon. Primeiro retrato de encomenda, *Edith Scull trinta e seis vezes* (1963), é resultado da

escolha de vinte e cinco fotografias entre as mais de cem realizadas pelo modelo numa cabine automática de Times Square. A adoção de um princípio cinemático não significa que Warhol pretenda construir uma narrativa sequencial com as diferentes exposições de Scull. Ao contrário, as imagens cortadas, ampliadas e inseridas numa grade estabelecem uma tensão sutil entre original e reprodução, diferença e não diferença; a repetição não garante nem espelhamentos nem a possibilidade de existência de dois painéis idênticos na composição (LÜTHI, 1996, p. 184; FABRIS, 2004, p. 77).

O caráter cinemático das tiras das cabines automáticas cede lugar a um aparente paradoxo nos *Testes de câmera*, cuja produção tem início em 1964, prosseguindo até novembro de 1966. Os 472 testes filmados por Warhol caracterizam-se por um padrão praticamente único de tomada. Os retratados são filmados em preto e branco, quase sempre em primeiros planos frontais. O fundo pode ser preto, branco ou ainda uma parede de tijolos. Uma luz, ora mais suave, ora mais dura, inunda o rosto dos modelos, escolhidos entre membros e visitantes da *Factory* e representantes da cena artístico-cultural nova-iorquina. Filmados à velocidade de vinte e quatro quadros por segundo, os testes são exibidos no mesmo padrão temporal dos filmes silenciosos. A projeção em dezesseis quadros por segundo tem como resultado um ritmo lento, quase parado, que subverte a percepção temporal corrente, confrontando o observador com imagens, não raro, estáticas.

Essa percepção temporal deslocada é curiosamente provocada não por fisionomias paradas, mas por expressões faciais variadas, que denotam diferentes possibilidades de interação dos modelos com a câmera fixa usada nas filmagens e com o próprio artista. Orientados a permanecerem o mais imóveis possível, os retratados respondem de maneira própria ao ritual da pose, que dura, em média, três ou quatro minutos. Susan Sontag coloca e tira os óculos, sorri timidamente e faz careta. Dennis Hopper, cabisbaixo e ensimesmado, cantarola algo inaudível, em virtude da ausência de banda sonora. Baby Jane Holzer masca chiclete, numa sequência marcadamente erótica. Edie

Sedgwick tenta permanecer imóvel, mas não deixa de piscar, fechar rapidamente os olhos, entreabrir os lábios. Salvador Dalí, cujo retrato será exibido, frequentemente, em posição invertida, olha imperturbável para a câmera.

Se bem que muitas das imagens aparentem um aspecto tosco e um tanto "sujo" – como atesta o retrato de Hopper, em que uma listra preta se espraia da testa para o queixo –, é possível subscrever a afirmação de Baume (1999, p. 90), o qual detecta no conjunto um processo de simplificação gráfica e de abstração do rosto, graças ao emprego de diversos padrões compositivos, que vão da eliminação de detalhes e da criação de silhuetas à sugestão de sombras vigorosas.

Denominados, a princípio, "retratos filmados" ou "fotografias", os testes recebem o título com o qual são hoje conhecidos em 1966. Apesar do nome escolhido, o conjunto não é visto por Warhol como um modo de testar atores para suas produções cinematográficas, caracterizadas pelo desprezo consciente de todas as convenções do cinema narrativo, como atestam a preferência por sequências longas, planos e enquadramentos, muitas vezes, fixos, uso amadorístico da câmera, tratamento rudimentar do som, diálogos destituídos de nexos lógicos.

O que são, afinal, os *Testes de câmera*? "Livro de visitas filmado" da *Factory*, de acordo com Callie Angell (1996, p. 179), o conjunto é também definido por esta como um "retrato do próprio artista", de suas relações sociais e profissionais, de sua "gama de interesses", de sua percepção da beleza e do talento, de sua "apreciação da inteligência", de sua "fascinação" pela personalidade e pelo rosto humano (apud ARAÚJO, 2009, p. 19). Estas observações permitem relativizar as afirmações de alguns críticos, para os quais o artista se limitava a posicionar a câmera Bolex, não tendo nenhuma participação nas tomadas. É verdade que, em alguns momentos, Warhol se ausentava do cômodo em que estava ocorrendo a filmagem, fazendo da câmera um substituto de sua presença, mas há evidências de que ele adotava também o comportamento oposto. É o que demonstra um documentário realizado pela BBC em 1964, que permite acompanhar a filmagem do teste de Sontag: o artista conversa com ela, além de sugerir que não se movimente muito.

Quer estivesse presente, quer utilizasse o aparelho como um substituto, Warhol faz dos *Testes de câmera* uma modalidade de comunicação com seus modelos, permitindo afastar a ideia de que estes poderiam ser considerados uma "revisão modernista" dos cartões de visita oitocentistas (ARAÚJO, 2009, p. 22). Ao contrário do empreendimento de Disderi, autor de uma série de estereótipos sociais que se sobrepõem ao indivíduo, enfatizando o personagem em detrimento da pessoa, Warhol consegue que seus modelos produzam "documentos alegóricos" sobre o significado da pose, dando a ver o "dilema existencial" com o qual se depara todo retratado, cindido entre a representação e a submissão à própria imagem. (ANGELL, apud ARAÚJO, 2009, p. 24).

Filmes quase parados ou fotografias em movimento, os *Testes de câmera* ocupam um lugar próprio no âmbito da atividade de Warhol como retratista. Se atestam um grande fascínio pelos aparatos tecnológicos e por sua possibilidade de mecanização do processo de criação, demonstram também que, do mesmo modo que nas fotografias automáticas, o artista não deixa de levar em conta o mecanismo performativo que rege todo retrato: a produção de uma imagem de si condizente com o suposto olhar de um observador. Apesar de sua natureza estritamente mecânica, o conjunto apresenta características próprias no âmbito da concepção de retrato de Warhol. O uso de fortes contrastes luminosos, de sombras profundas e a projeção num ritmo prolongado transpõem seus resultados para o âmbito de uma visão não realista, em que os modelos se configuram como abstrações, estilizações, sem deixar de evidenciar, ao mesmo tempo, uma possibilidade de autorrepresentação e autoinvenção, que abre uma cunha no controle absoluto do artista, o qual, por sua vez, não se submete de todo aos ditames do olhar mecânico e reprodutor da câmera.

Referências bibliográficas

ANGELL, Callie. "Andy Warhol, filmmaker". In: *Andy Warhol – 1956-86*: mirror of his time. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum; Tokio: Asaki Shinbun, 1996, p. 176-187.

ARAÚJO, Luís Augusto Fonseca de. *Recortes sobre o vazio*: considerações sobre a imagem em movimento nas artes plásticas. São Paulo: ECA/USP, 2009.

BANDY, Mary Lea. "Andy Warhol: motion pictures". In: *Andy Warhol*: motion pictures. Trad. Graham Howell. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005, s.p.

BAUME, Nicholas. "About face". In: *About face*: Andy Warhol portraits. Hartford: Wadsworth Atheneum; Pittsburgh: Andy Warhol Museum, 1999, p. 86-98.

COPLANS, John. *Andy Warhol*. London: Weinfeld and Nicolson, s.d.

DERENTHAL, Ludger. "Andy Warhol, photographic tradition and zeitgeist". In: *Andy Warhol photography*. Thalwil/New York: Edition Stemmle, 1999, p. 33-39.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

LÜTHY, Michael. "El retorno aparente de la representación: estructuras ambíguas en la obra temprana de Warhol". In: *Andy Warhol*: 1960-1986. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1996, p. 181-187.

PHÉLINE, Christian. *L'image accusatrice*. Laplume: AAPC, 1985.

Hillbilly: a Persistência de uma Imagem no Cinema Norte-Americano [1]

Hillbilly: the Persistence of an Image in American Cinema

Antonio Marcos Aleixo[2] (Doutor – sem vínculo)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Questões de Representação.

[2] Doutor em "Estudos Linguísticos e Literários em Inglês", pela FFLCH-USP.

Resumo:

O *hillbilly* é um ícone da cultura de massas nos EUA. A partir da análise de quatro filmes produzidos em diferentes momentos históricos, discutimos como esse tipo social tem sido representado no cinema norte-americano.

Palavras-chave:

Hillbilly; representação; EUA.

Abstract:

The hillbilly is a mass cultural icon in the USA. By analysing four films produced at different historical moments, we discuss how this social type has been represented in American cinema.

Keywords:

Hillbilly; representation; USA.

Correspondendo, numa tradução aproximada, ao nosso "caipira", o termo "hillbilly" é uma expressão contraditória, que Anthony Harkins, em seu livro *Hillbilly:* a cultural history of an American icon, definiu como um ícone da cultura de massas nos EUA. No presente ensaio, discutimos a caracterização de *hillbillies* em quatro filmes produzidos nos EUA entre os anos 1940 e 1970, buscando formular algumas hipóteses sobre o modo como o cinema norte-americano tem representado o encontro deste tipo social com as populações urbanas.

Lançado em 1940, *Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford) retrata a saga da família Joad, migrando de sua propriedade rural em Oklahoma na direção da Califórnia, vista como terra prometida. O andamento do enredo se dá ao longo de duas linhas: uma descendente, descrevendo o esboroamento da família, conforme esta vai perdendo seus membros ao longo do caminho, e outra ascendente, sugerida na formação de laços de solidariedade com outros migrantes e na promessa do surgimento de um sujeito histórico, contida no discurso final em que a Mãe (Jane Darwell) afirma: "nós somos o povo".

No figurino (o famoso macacão jeans), nos modos simples e no sotaque sulino, os Joad são caracterizados como *hillbillies* protagonistas de uma narrativa heróica e portadores de um anseio de constituição de um nacional-popular. O olhar que os constrói guarda uma distância respeitosa em relação à sua situação de penúria; a pobreza e as humilhações sofridas ao longo do caminho são pintadas com cuidado para não ferir a dignidade das personagens. Insistentemente, Tom Joad (Henry Fonda) é lembrado de sua situação de ex-detento em liberdade condicional e, por conta disso, tem de fazer concessões humilhantes; no entanto, o personagem nunca perde a mais heróica das virtudes: a coragem. O cuidado que o ponto de vista narrativo tem ao caracterizar as personagens pode ser apreciado com maior riqueza de detalhes na representação da Mãe. Interpretada por uma atriz alta, gorda e de modos invariavelmente simpáticos, a "Ma Joad" de John Ford é, ao mesmo tempo, a imagem de um amor materno inesgotável e de uma resistência inabalável.

O olhar simpático que emerge da representação da vida comunitária na sequência do acampamento governamental sugere que a adesão emocional do ponto de vista narrativo à situação do migrante é mediada por um alinhamento com as políticas de assistência social do *New Deal*. Em outras sequências, tais como a da lanchonete na beira da estrada, em que uma cadeia de solidariedade é formada pela concatenação de ações individuais desinteressadas, essa adesão se mostra menos partidarizada e mais próxima da expressão de um altruísmo em relação ao caipira. Da síntese de representações, entretanto, emerge um ponto de vista que não apenas se apieda com a miséria do migrante, mas que o elege como uma alternativa de constituição de um "nacional-popular" para os politicamente conturbados anos 1930 e 1940.

Em *Um Rosto na Multidão* (*A Face in the Crowd*, Elia Kazan, 1957), este modo de ver e de representar o *hillbilly* sofre uma reviravolta. Com roteiro de Budd Schulberg, adaptado de um conto de sua autoria, intitulado "Your Arkansas Traveller", *Um Rosto na Multidão* avalia a trajetória de ascensão econômica percorrida por um caipira de Arkansas na afluente sociedade norte-americana dos anos 1950. Interpretado por Andy Griffith, Larry Lonesome Rhodes, cujo nome, "Estradas Solitárias", poetiza o empreendedorismo individual do trabalhador branco oriundo da zona rural, é mais um *hillbilly* protagonista de uma narrativa de migração. Inicialmente encarcerado por vadiagem, Rhodes é catapultado do interior de Arkansas para um programa de rádio, a partir do qual ele tem a chance de encantar o público com seu humor popular e seu talento para a música. Em seguida, o personagem é transformado na atração caipira de um canal de TV em Memphis, Tennessee, estado onde está localizada Nashville, cidade que, à época, se consolidava como capital mundial da música *country*. Após atrair a atenção do mercado publicitário nova-iorquino, Rhodes se torna o "host" de um programa de auditório patrocinado por um remédio fortificante sem nenhum efeito concreto. A transformação de um *hillbilly* no animador de auditório mais valioso do mercado televisivo chama a atenção de políticos profissionais, e o ex-detento é contratado como "instrutor de mídia" de um candidato à presidência. Surpreso com a própria capacidade de manipular intenções de voto, Rhodes começa a perder-se em

delírios de onipotência, sendo progressivamente abandonado por seus antigos apoiadores até terminar na solidão de seu apartamento de cobertura, chorando o protagonismo perdido, em uma espécie de regressão narcísica.

O ponto de vista adotado na representação deste *hillbilly* parece ser o do intelectual urbano, ocupado em defender antigas hierarquias culturais das pretensões dos trabalhadores que incharam as cidades norte-americanas a partir da Grande Migração dos anos 1930. A identificação do posicionamento ideológico deste olhar é facilitada na medida em que o filme o reproduz na diegese por meio do escritor Mell Miller (uma alusão a Arthur Miller, desafeto de Kazan?). Interpretado por Walter Matthau, Miller é um egresso da Universidade Vanderbilt, em Nashville, inicialmente empregado na equipe de produção de Lonesome Rhodes em Memphis e, posteriormente, seu rival pelo amor da radialista que o lançou. Distanciado da espinha dorsal do enredo, esse intelectual sulino funciona como um "comentador épico" das ações de Rhodes a partir de intervenções pontuais, em que vai colhendo informações sobre o "*hillbilly* em ascensão". No final do filme, Miller resume estas informações em uma espécie de "moral da história", após tê-las reunido em um livro intitulado "Demagogue in Denim", quer dizer, "Demagogo de jeans", repetindo, assim, por meio da escrita, no nível da diegese, a mesma associação entre política oportunista e os signos identitários do *hillbilly* que Kazan produzira com seu filme.

Portanto, entre *Vinhas da Ira* e *Um Rosto na Multidão*, é possível notar que a representação mantém o *hillbilly* como protagonista das ações, mas o submete a tratamentos diversos. Enquanto em *Vinhas da Ira*, há um esforço por guardar certa impessoalidade do foco narrativo, aproximando-o das personagens apenas o suficiente para dar conta de sua situação social, a câmera de Elia Kazan produz um ataque frontal ao protagonista, expondo suas fraquezas em *close-ups* invasivos (boca em risada falsa, pés grosseiramente descansados sobre a mesa, axilas suadas, etc.) e nas duras críticas de Miller.

Uma hipótese para esta mudança de tratamento é a complicação da relação hierárquica entre a intelectualidade de esquerda, da qual Kazan fazia parte, e a classe trabalhadora branca oriunda da zona rural, conforme esta última se integrava à sociedade de consumo. Se, nos anos 1930, John Steinbeck (autor do romance *Vinhas da Ira*) e John Ford podiam ver-se como guias intelectuais dos migrantes em busca de integração, no final da década de 1950, com sua posição questionada por fatores tais como a polêmica em torno do macartismo, intelectuais como Elia Kazan e Budd Schulberg, entrincheirados em Hollywood, enxergavam uma ameaça em tais pretensões, agora reivindicadas também pelos negócios de música *country*, que, justamente naquela década, haviam-se unificado em uma indústria cultural que reclamava para si o posto de legítima representante do *hillbilly*. É possível que, por trás dos ataques feitos à cultura *hillbilly* em *Um Rosto na Multidão*, houvesse um medo de que este tipo social, uma vez desembaraçado da orientação da intelectualidade de esquerda, viesse a transferir para a esfera política o protagonismo que conquistara na esfera do consumo, engrossando a base eleitoral de um certo tipo de conservadorismo que as décadas de *New Deal* haviam conseguido manter mais ou menos sob controle. Embora não se possa confirmar se foi este medo que orientou o modo como o filme representou o *hillbilly*, o fato é que o cenário político que a ascensão de Lonesome Rhodes antecipou veio a se confirmar, dez anos mais tarde, na eleição de Nixon.

Amargo Pesadelo (*Deliverance*), o próximo filme nesta pequena história cinematográfica do *hillbilly*, parece ter sido produzido justamente sob o efeito da decepção da intelectualidade de esquerda diante da eleição de Nixon. Lançado em 1972, com direção de John Boorman, a partir de um roteiro adaptado do romance homônimo de James Dickey, *Amargo Pesadelo* localiza seus *hillbillies*, claramente caracterizados (sotaque, figurino, modos), em um ambiente típico: as montanhas incivilizadas da Geórgia. Do ponto de vista do arranjo narrativo, houve uma mudança de função do *hillbilly* em relação aos dois filmes anteriores: deslocado da posição de condutor das ações que compõem o enredo, ele agora é o antagonista que impõe dificuldades a quatro moradores de Atlanta, na descida de um rio, em uma aventura de fim de semana.

O romance tem um foco narrativo em primeira pessoa, o que o roteiro, escrito pelo próprio James Dickey, procurou preservar, com a sugestão de uma narrativa onírica. Tal sugestão vem nas últimas cenas do filme: Ed (John Voight), o personagem que, no romance, é também o narrador, acorda agitadamente, sugerindo que todas as cenas que vimos até aquele ponto talvez tenham sido produzidas por seu inconsciente, aprisionado em um terrível pesadelo. A possibilidade de uma leitura psicanalítica da matéria narrada dá um significado novo ao *hillbilly*: este agora não é apenas o antagonista da narrativa, mas também um Outro fantasiado, uma projeção onírica da situação do narrador (homem, branco, sulino). Nesta leitura, a tessitura onírica deve ser interpretada como a condensação de duas angústias, uma objetiva (o medo de perder status social para os novos trabalhadores caipiras) e outra subjetiva (a angústia de castração), ambas deslocadas em imagens dos perigos representados pela deficiência mental, pela perda da virilidade e pela aniquilação absoluta do *ego* na morte violenta.

Quem são os *hillbillies* que povoam o sonho de Ed? O velho no posto de gasolina vivendo em condições subumanas, o menino albino, figuração de uma brancura estremada e doentia, e os trabalhadores ilegais, produzindo uísque falsificado no meio da floresta, mais tarde transformados em estupradores de um dos amigos de Ed e em ameaça imaginada à vida dos quatro viajantes. Dadas a eleição e a reeleição de Nixon, a partir de uma ruptura da aliança de décadas entre a classe trabalhadora sulina e o Partido Democrata, e diante de uma ameaça real ao modo de vida nas cidades industriais do Norte, conforme o Grande Capital redescobria ambientes mais propícios a investimentos, leia-se "menos sindicalizados", ao Sul, surgem indagações: seria a representação do *hillbilly* como um antagonista absoluto e ameaça à sobrevivência do narrador de *Amargo Pesadelo* um reflexo das apreensões da classe média que ele tipifica? Seria possível ler o medo de perda da potência no palco da cena fantasiada como uma distorção onírica do medo de perda do *status* social e político para uma camada da classe trabalhadora transformada na "maioria silenciosa" de Nixon? Quaisquer que sejam as respostas, há alguns traços objetivos que a análise fílmica revela: em *Um Rosto na Multidão*, embora o *hillbilly* já não conquistasse a simpatia do ponto de vista narrativo, ele

ainda tinha uma fisionomia representável; em *Amargo Pesadelo*, a própria representação tornou-se insuportável para o ponto de vista narrativo, e o *hillbilly* foi lançado para o campo oposto de uma negatividade fantasiada e indecifrável.

Esta pequena história cinematográfica do *hillbilly* estaria incompleta sem uma breve discussão de *Nashville*, de Robert Altman. Lançado em 1975, o filme retoma o tema da cultura *hillbilly*, mas em vez de esforçar-se por representá-lo, faz da própria noção de representação um objeto de crítica. No filme de Altman, o *hillbilly* deixou de existir como uma figura identificável na tessitura da vida cotidiana, diluindo-se na massa de consumidores de imagens na capital da *country music*. Em uma formulação "debordiana", o filme sugere que a "experiência *hillbilly*" deixou de ser vivida diretamente para ser vivida como espetáculo, como representação (DEBORD, 1997, p. 13). O filme mapeia este processo de "espetacularização" por meio de um foco narrativo que se divide em vinte e quatro personagens, sublinhando seus esforços para compor imagens que as insiram ou as conservem em um sistema econômico resistente às suas ações. No filme, o *hillbilly* é uma ficção e um negócio: Haven Hamilton (Henry Gibson), cantor de sucesso na cidade, conserva seu valor de mercado alimentando uma imagem pública de *cowboy*; diante do espelho, Sueleen Gay (Gwen Welles), a amadora sem nenhuma chance de absorção nos círculos mais "respeitáveis" da produção musical, tenta representar-se como "diva *country*", experimentando figurinos improvisados; no discurso que compõe a paisagem sonora da maioria dos quadros do filme, a voz do candidato à presidência fala aos corações dos visitantes de Nashville, oferecendo-se como representação política para uma massa de consumidores já acostumada a ver sua vida transformada em representação cultural. Em outras palavras, no filme de Altman, falar caipira, vestir-se de caipira e agir como caipira, compõem uma estratégia de propaganda, que pode ajudar a vender discos e a ganhar eleições.

Concluindo, dos quatro filmes que discuti, acredito que *Nashville* é aquele que produziu uma formulação mais esclarecedora dos processos de representação do trabalhador oriundo da zona rural, sugerindo uma homologia

de procedimentos entre a indústria de música *country* e a Nova Direita, as duas instâncias, cultural e política, que a partir de então se anunciariam como legítimas representantes do *hillbilly*.

Referências

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HARKINS, Anthony. *Hillbilly*: a cultural history of an American icon. New York: Oxford University Press, 2004.

Glauber Rocha e a recepção crítica francesa de cinema nos anos 1960[1]

Glauber Rocha and the French critical reception of cinema in the 1960s

Arlindo Rebechi Junior [2] (Doutor – Unesp-Bauru)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Crítica I.

[2] Doutor em Letras pela USP. Atualmente, é docente da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, atuando em sua Pós-Graduação em Comunicação.

Resumo:

Nos anos 1960, o cineasta Glauber Rocha, por ocasião principalmente do lançamento na França de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, foi motivo de uma intensa e extensa recepção crítica nas revistas francesas de cinema. Com pesquisa documental e bibliográfica em três acervos parisienses, buscou-se neste trabalho inventariar as críticas publicadas e analisar o processo de sociabilidade em torno dessa relação entre o cineasta brasileiro e a crítica francesa de cinema do período.

Palavras-chave:

Glauber Rocha (1939-1981), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Terra em Transe (1967), recepção crítica.

Abstract:

In the 1960s, the filmmaker Glauber Rocha, especially on the occasion of the launch in France of *Black God, White Devil* and *Entranced Earth*, was a period of intense and extensive critical reception in French film magazines. With documentary and bibliographic research in Paris, it was possible to make an inventory of published critiques and analyze the process of sociability between the Brazilian filmmaker and film critics of the French.

Keywords:

Glauber Rocha (1939-1981), Black God, White Devil (1964), Entranced Earth (1967), critical reception.

Questões de fundo

Primeiro, há algumas evidências que necessitam ser levadas em conta. Nos anos 1960, Glauber, talvez como nenhum outro artista brasileiro, tenha movimentado um debate tão grande no circuito internacional. Somado aos seus filmes, reconhecidamente, de grande impacto para o público europeu, o personagem Glauber soube, como nenhum outro artista brasileiro do período, transpor e fazer circular sua voz e suas ideias entre os artistas e intelectuais mais importantes nos anos 1960, na Europa. Especificamente, na França, Glauber ganhou uma ampla recepção crítica e seus filmes puderam notabilizar fama e prestígio: vários críticos de revistas especializadas – a se destacar *Cahiers du Cinéma* e *Positif* – transformaram-se em defensores do cineasta brasileiro e os seus veículos em porta-vozes das ideias vindas do hemisfério Sul.

Tal evidência e estado de preocupações, amparada por certa insatisfação nossa diante da leitura escrupulosa da fortuna crítica (FIGUEIRÔA, 2004; VALENTINETTI, 2002; VENTURA, 2000; GOMES, 1997) do cineasta brasileiro, sugeria uma lacuna a ser preenchida em um campo pouco explorado por pesquisadores brasileiros e estrangeiros de linhagens e perspectivas distintas.

Ainda que alguns estudos de caráter mais biográfico ou de análise da crítica cinematográfica do período já apontassem elementos para uma parcial compreensão dessa importante atuação em nível internacional do cineasta brasileiro, uma caracterização e uma análise mais justa do processo de sociabilidade, pelo qual Glauber Rocha e sua obra estiveram ligados no exterior, só poderia se dar por uma investigação baseada em fontes documentais.

Foi isso, entre outras coisas, que me motivou a realizar esse levantamento de revistas francesas, em Paris. A partir de pesquisas prévias realizadas em São Paulo, já vislumbrava que seria necessário um recorte bastante específico, porém que ainda evidenciasse uma dimensão significativa da relação entre a crítica francesa e Glauber Rocha. Nossa motivação, pois, foi traduzida pela seguinte questão: quais apontamentos poderiam ser extraídos do

conjunto material das críticas francesas nos anos 1960, quando os dois filmes de Glauber Rocha – *Deus e Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* – são lançados no circuito europeu de cinéfilos?

Traçado esse propósito, ligado ao inventário da fortuna crítica francesa em torno desses dois filmes, três caminhos, preliminarmente, apontavam como linhas de força na minha leitura. São assim enumerados:

(1) o papel desempenhado por um periódico como *Cahiers du Cinéma* em sua leitura de Glauber como um legítimo representante da política de autores;

(2) a relação, no caso da realizada pela revista *Positif*, para alçar Glauber como o principal apoiador latino-americano de um cinema de ação política;

(3) a reação exploratória de uma nova cinematografia, a brasileira, como exemplo modelar de um cinema moderno de poucos recursos e de muita inovação em termos de linguagem.

Dimensões do trabalho desenvolvido

Ao tratar de Glauber, começo por um caso bastante ilustrativo. Refiro-me a uma carta recebida de Gustavo Dahl, escrita em Paris no ano de 1963:

> O artigo de Marcorelles nos Cahiers é muito bom para nós, só fala da turma, Glauber, Paulo, Joaquim, Leon, e diz que em princípio, ou melhor, em potência, nós somos os primeiros cineastas do mundo. Tudo isso me convence cada vez mais que só cinema novo tem elementos para penetrar na Europa. Seria o caso de nos organizarmos e começar a mandar por conta própria, ou através do Itamaraty, filmes para todos os festivais, grandes, mas sobretudo os pequenos, que estão fora das órbitas oficiais, e depois tentar vendê-los em bloco ou em separado, alguns para países comunistas, outros para os países capitalistas, fazer em Paris uma central cinema novo, abrir uma frente mundial. (ROCHA, 1997, p.188)

Embora não com um escritório formalizado e com um espaço físico plenamente delimitado, talvez como desejassem esses jovens realizadores, Paris, simbolicamente, tornaria um espaço de difusão de todo o Cinema Novo.

O cineasta baiano, de certo modo, fez um grande esforço de criar laços e de manter relações com críticos franceses, tais como Michel Ciment, Sylvie Pierre e Louis Marcorelles, estando sempre disposto a uma entrevista, a escrever um texto ou a fornecer elementos para uma dessas muitas críticas publicadas. Do lado dos críticos franceses, talvez também se possa afirmar que havia da parte deles um grande interesse em manter essas relações. Cada um deles tinha um interesse específico, a depender sua linha de análise e o tipo de veículo que colaboravam.

É preciso, nesse momento, ressaltar a forma como já é possível detectar o discurso de Glauber Rocha nos periódicos franceses. Deve-se registrar que talvez se possa dizer que o nosso levantamento guarda ainda possibilidades para se dimensionar o próprio percurso de atuação do cineasta brasileiro nesses respectivos veículos franceses, detectando suas falas e a disseminação do seu discurso sob três formas distintas: pela suas declarações contempladas dentro das matérias e críticas dos analistas franceses; pelas suas declarações em entrevistas exclusivas; e ainda pelos seus textos de difusão e de manifesto das ideias políticas em torno do Cinema Novo.

Diante das evidências notadas, não é exagero dizer que as portas para o cinema brasileiro na França se abriram com a abundância de festivais a partir dos anos 1960 (RUEDA, 2004). Eram pelos festivais de cinema que os críticos das revistas francesas de cinema conheciam as primeiras obras do Cinema Novo. Veja-se o caso de Deus e o Diabo na Terra do Sol e Terra em Transe; parte do material levantado por nossa pesquisa esteve diretamente ligado às coberturas realizadas pelas revistas especializadas em cinema dos festivais. Notou-se que o resultado de difusão desses dois filmes de Glauber Rocha nos festivais poder-se-ia dar de dois modos distintos nas respectivas revistas abordadas: (1) havia uma cobertura in loco da crítica francesa nos diferentes festivais e eventualmente realizava-se uma recepção no calor da hora de cada um dos filmes de Glauber; eram na maior parte das vezes críticas curtas que só

anteviam certa originalidade dos filmes; a cobertura de Positif no Festival del Cinema di Porretta Terme e de Cannes são registros desse tipo de recepção; (2) diante de eventuais dificuldades dos filmes de Glauber entrarem em um circuito parisiense logo após o seu lançamento, os festivais, fossem eles na França ou fora dela, representavam o lugar adequado para que críticos pudessem ter acesso às obras, o que quase sempre resultavam, posteriormente, em textos críticos de maior fôlego publicados nas suas respectivas revistas. Sem contar que eram os espaços dos festivais, onde Glauber circulava amplamente, que surgiam as oportunidades de entrevistas e de alianças para a publicação de textos de autoria do próprio cineasta.

Por exemplo, o crítico Paul-Louis Thirard, em sua cobertura do Festival del Cinema di Porretta Terme para a revista *Positif*, em 1964, elege um lugar central entre os filmes brasileiros para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Junto a ele, encontra-se também o filme de Cacá Diegues Ganga Zumba (1963). Seu propósito é mostrar ao leitor francês uma linha que os ligam, tanto tematicamente como na própria forma de linguagem. Trata-se, como vai dizer o crítico, de uma representação de uma forma de violência (THIRARD, 1964) singular e sem precedentes na história mundial do cinema moderno.

Se em Positif o destaque dado ao filme de Glauber sempre vem demonstrar a ordem de sua força muito mais política[3], em Cahiers a abordagem dos textos publicados pelo periódico sugere também outros impulsos, ainda que em ambos os casos o aspecto comum que os uniam, se assim se pode dizer, é que os dois periódicos contemplavam em suas análises cinematografias que tinham como premissa tanto o uso inovador da linguagem do cinema moderno– não, necessariamente, industrial – como uma reflexão de diferentes formas e modelos da própria sociedade de onde emergiam.

[3] Convém ainda registrar, para o caso de *Positif*, que estava alinhada a um tipo de pensamento político em que buscava fazer as defesas de certa estética libertária do terceiro mundo; o periódico de diferentes formas e com diferentes críticos procurava naquele momento fazer o balanço não só da cinematografia nova brasileira, mas de também as de outras partes do mundo.

Veja-se, por exemplo, em *Cahiers du Cinéma*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* vem à baila, pela primeira vez, salvo engano, por conta de um artigo do crítico Louis Marcorelles. Refiro-me ao texto intitulado "Le 'cinema novo' brésilien", de março de 1965, publicado na edição número 164. O texto de meia página apenas faz um breve, mas preciso, balanço sobre o cinema brasileiro do momento. Glauber já é visto pelo crítico francês como o polarizador do movimento, além de ser o cineasta brasileiro mais representativo na ocasião para o público francês conhecer. Naquele momento, seu papel desempenhado como crítico junto ao público francês é um tanto didático. Visou esclarecer um tipo de narrativa e o tipo de abordagem de um modelo histórico distinto dos que, até então, o público cinéfilo francês tinha proximidade.

Sintonizado a um discurso de menos contundência política, *Cahiers* viu em Glauber um cineasta original e de grande repertório de utilização da linguagem cinematográfica. Se os filmes de Glauber, inevitavelmente, representavam uma alegoria política, sua linguagem autoral o salvava, para esses críticos, de um impulso mais panfletário e de menor interesse.

Novos problemas de investigação

No fundo essa pesquisa, bastante parcial, como se pode notar, começa a se direcionar para outros horizontes. Há, realmente, muitas razões ainda para se pesquisar a relação de Glauber com os franceses. Enumeram-se os seguintes problemas de investigação como maneira de aqui se concluir:

(1) ao próprio modo como várias frações da intelectualidade de esquerda europeia ou mesmo aqueles que não eram de esquerda, como alguns críticos franceses, tiveram grande aceitação e receptividade com os movimentos dos novos cinemas. Tudo isso contribuiu para uma maior inserção dos filmes de Glauber e de outros cineastas de mesma geração em festivais e mostras, além, é claro, de sua difusão cada vez mais constante nas páginas dos veículos

cinéfilos e na programação das cinematecas e dos cineclubes. Enfim, havia entre cinéfilos daquela época uma admiração muito contundente para com um tipo de cinema brasileiro, o Cinema Novo. Grande parte desse envolvimento se deve ao trabalho miúdo de bastidor desenvolvido da aliança entre críticos estrangeiros e os cineastas brasileiros.

(2) é necessário ainda, por parte dos pesquisadores de Glauber Rocha, constituir um mapeamento que cruze os aspectos biográficos e os aspectos de inserção de suas obras na dinâmica do campo cultural francês nos anos 1960. Cruzar os elementos de sua correspondência – entendida como um modo de diálogo aberto epistolar entre duas culturas e dois interlocutores – com o que, à mesma época, se publicou pode ser um caminho de dimensionar tais dados dessa forma de sociabilidade.

(3) dentro do campo da crítica cultural e cinematográfica francesa é um caso à parte as revistas de cineclubes e associações e a atuação desses mesmos cineclubes. Embora tenhamos já levantado e coletado um material bastante rico desse tipo de crítica feita por essas associações, nossa pesquisa, em termos interpretativos, apenas tangenciou esse potencial objeto de pesquisa. Mostra-se necessário ao pesquisador uma maior investigação das formas como Glauber atuou junto aos respectivos agenciadores dessas programações. É preciso ainda, num trabalho talvez de História Cultural, que pesquisadores esclareçam a atuação conjunta do Cinema Novo e as formas de atuação nesses nichos específicos de cinéfilos. Deve-se indicar que há evidencias muito sólidas de dizer que isso ocorreu não só na França, mas também na Itália.

(4) uma síntese histórica do Cinema Novo, ainda, a meu ver, não construída de maneira satisfatória, pode ser essencial para o entendimento mais verticalizado de questões como: a atuação do Itamaraty entre esses jovens cineastas brasileiros, conforme já levantei em nota de pé de página; as constantes viagens aos festivais e as

estratégias deliberadas de cada cineasta em defender não só o seu filme, mas o de outros companheiros de movimento.

Referências Bibliográficas

AGNES, Guy; HENNEBELLE, Guy. *Les revues de cinéma dans le monde*. Paris: Télérama, 1993.

CAHIERS DU CINÉMA. França, 1965-1969.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo*: a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

IMAGE ET SON: la revue du cinéma. França, 1964-1970.

JEUNE CINÉMA. França, 1966-1971.

POSITIF. França, 1964-1970.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo.* Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RUEDA, Amanda. "Films latino-américains, festivals français". *Caravelle*, Toulouse, n. 83, p. 87-104, dez. 2004.

THIRARD, Paul-Louis. "Poretta Terme 1964". *Positif*, n. 64-65, p. 124, out. 1964.

VALENTINETTI, Claudio. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, 2002.

VENTURA, Tereza. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

A imagem do feminino em Frida Kahlo[1]

The image of female in Frida Kahlo

Aurélia Regina de Souza Honorato[2] (Mestre - UNISUL/UNESC)

Edla Maria Silveira Luz[3] (Mestre - UNISUL)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Comunicações Individuais: Questões de Gênero.

[2] Graduada em Educação Artística (1985) e mestre em Educação (2007) - UNESC. Cursa doutorado em Ciências da Linguagem (UNISUL). Atua nos seguintes temas: ensino da arte, estética, teorias da imagem.

[3] Graduada em Enfermagem e Obstetrícia (1997). Mestre em Saúde Coletiva (2005) e doutoranda em Ciências da Linguagem (UNISUL). Atua nos seguintes temas: estética, partos, reality show, cinema.

Resumo:

Este texto objetiva refletir sobre a imagem. Para isso traz o filme Frida, dirigido por Julie Taymor, como exercício do olhar buscando avançar os limites da iconologia para alcançar a imagem na contemporaneidade. A partir da escolha de uma cena do filme o texto objetiva também pensar a mobilização que a arte promove como afeto. A produção artística de Frida Kahlo provoca inquietações que mobilizam o pensamento e as ações de homens e mulheres promovendo modos de vida.

Palavras-chave:

arte, imagem, afeto, Frida.

Abstract:

This text reflects on the image. For it brings the movie Frida, directed by Julie Taymor, as an exercise of looking forward seeking the limits of iconology to achieve the image in contemporary society. From the choice of a scene from the text also aims to mobilize think that art promotes as affection. The artistic production of Frida Kahlo creating concerns that mobilize the thinking and actions of men and women promoting lifestyles.

Keywords:

art, image, affection, Frida.

Frida Kahlo – a cena, a imagem

O filme Frida, uma produção americana de 2002, destaca em seu roteiro diferentes momentos de perda e superação da personagem Frida em relação aos problemas de saúde que enfrentou durante a sua vida. Aborda com ênfase o relacionamento de Frida Kahlo com Diego Rivera, artista muralista, militante do partido comunista, preocupado com as questões sociais de seu país, o México. E é através das "dores do corpo" que lhe tocam a alma, que Frida faz de sua história de dor uma transformação pela arte. Como é baseado na biografia da artista escrita por Hayden Herrera[4] traz vários episódios da vida dela focando no seu casamento com Diego e com as inúmeras situações de infidelidade causadas tanto por Diego quanto por Frida.

A cena escolhida para o exercício do olhar acontece depois de um flagrante de traição que Frida presencia entre Diego e sua irmã Cristina. O filme apresenta neste momento um misto de película e tela, a tela intitulada Autorretrato com o cabelo cortado datada de 1940, uma mistura de imagens que acabam por deixar o espectador atônito com o que ele vê e com aquilo que o olha. A reação de Frida após o fato se materializa no corte de cabelo que ela, ao mesmo tempo em que bebe sua dor na garrafa de aguardente, picota com a tesoura seus longos cabelos negros que eram adorados por Diego.

Uma Frida, duas Fridas, três Fridas, esta é a imagem que vemos. Cores frias, num enquadramento que se aproxima do plano médio. Câmera fixa. Frida, diante de um espelho, que se olha no quadro que está ao lado, que a olha enquanto ela está refletida no espelho. Os olhares parecem se buscar. A câmera se afasta um pouco, a Frida que está diante do espelho sai da cena, assim como seu reflexo do espelho, enquanto que a Frida do quadro se move numa inspiração profunda e se deixa esgotar.

De que forma a imagem na cena do filme pode me mobilizar? De que forma a imagem de Frida diante de sua própria imagem pode me fazer construir, me fazer recriar modos de vida? A imagem do filme com seus aspectos

[4] HERRERA, Hayden. Frida: una biografía de Frida Kahlo. México: Editorial Diana, 1984.

de reflexo, de ilusão, de duplos podem abrir espaços de criação de vida, multiplicidades de ações. O que vejo, o que me olha na imagem se constitui em um vazio, em um entre que nos permite perceber o espaço crítico da imagem. É a partir destas indagações, desta experiência, que me voltei para a história da arte e para o caminho que a imagem vem traçando nela.

A chamada 'virada lingüística', que caracterizaria o destaque dado no final dos anos 50, dentro do campo das humanidades, ao estudo dos modelos de textualidade e discursos, estaria dando lugar, segundo Martin Jay (2004), a uma 'virada visual' que sugere o abandono da ênfase no pictórico buscando compreensões do visual e da visualização, apresentando a 'experiência visual' como um novo modelo na contemporaneidade. Desta forma percebemos a história da arte deslocar-se para os estudos da cultura visual. Buscamos na sequência do texto trazer a possibilidade da imagem como virada visual, onde ela, a imagem, tem seu lugar na visão de quem a vê a partir da perspectiva do afeto.

A imagem tem sido objeto de estudo de diversos pensadores da arte e da história. No século XX, mais especificamente, nos estudos da iconologia de Erwin Panofsky, realizados na década de 30, que apresentam uma abordagem para a imagem que coloca sua visibilidade como objeto específico frente ao sujeito observador.

Panofsky foi um estudioso da história da arte no século XX e criou um sistema de análise da imagem que influenciou e ainda influencia muitos pesquisadores da área da arte e da linguagem. Seu sistema de interpretação de imagens parte da iconografia e se estabelece na iconologia. Para Panofsky (1979, p.47) a iconografia "é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma", onde tema ou mensagem é o significado percebido pelo espectador. Este significado pode ser fatual, que "é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço" (p. 48), ou pode ser expressional, que "difere do fatual por ser apreendido não por simples identificação, mas por "empatia"[5]. Para compreendê-lo eu

[5] Grifo do autor

preciso uma certa sensibilidade" (p.48). Ambos os significados são classificados por Panofsky como primários ou naturais e configuram o mundo dos motivos artísticos, que, se enumerados, constituem uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte. A partir do momento em que se passa a interpretar a imagem, relacionando-a com objetos ou fatos culturais, com assuntos e conceitos já se está reconhecendo nela outro tipo de significado, o que Panofsky chama de secundário ou convencional, que, segundo o autor, difere do primário por ser inteligível ao invés de sensível. Aos motivos que possuem significado secundário Panofsky chama de imagens e à combinação de imagens chama de estórias e alegorias. "A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por iconografia" (p.51). A análise da obra por meio do significado secundário é classificada por Panofsky como análise iconográfica.

Existe um terceiro nível de significado, ao qual Panofsky denomina intrínseco ou conteúdo. Este é apreendido pela determinação de princípios implícitos que indicam a "atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa, ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra" (p.52). Estes princípios se manifestam também por meio dos significados primários (análise pré-iconográfica) e dos secundários (análise iconográfica), que nos dão uma interpretação da obra de arte a partir das qualidades e propriedades a ela inerentes, mas quando se procura compreendê-la como um documento da personalidade do artista, "tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas" (p.53). Para Panofsky, esta compreensão é a descoberta e interpretação de valores simbólicos, que por sua vez é o objeto da iconologia em oposição à iconografia.

No texto "Ao passo ligeiro da serva – saber das imagens, saber excêntrico"[6] George Didi-Huberman lança um olhar sobre a imagem que problematiza os estudos de Panofsky no sentido de pensar as imagens para além da

[6] Disponível em http://cargocollective.com/ymago/Didi-Huberman-Txt-3

iconologia tratando-as como objetos problemáticos para a historicidade em geral, sem limitá-las a interpretações simbólicas ou sígnicas.

Assim como na obra "O que vemos, o que nos olha" de 1998, Didi-Huberman lança um novo modo de ver a história da arte e consequentemente a imagem fazendo mais uma vez crítica à iconologia que tem como ponto de vista a leitura conteudística da obra de arte. Parte em seus estudos da alteração da relação sujeito-objeto. O sujeito, além de ver, diante da imagem, os meios oriundos do método de Panofsky, que para ele são insuficientes para dar conta de apreender seus diferentes sentidos, necessita pensar a relação que estabelece com a imagem. Não é apenas o olhar a imagem, mas também perceber de que forma ela o olha. Ele propõe que a escrita da história da arte tenha como base uma montagem historiográfica como imagem dialética, conceito este cunhado por Walter Benjamin (2006) que o compreende como um ponto de confluência de teorias da história, do conhecimento e da imagem.

Conforme Benjamin a imagem dialética mostra o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação e segundo Didi-Huberman ela é exatamente aquilo que produz a história. É como se o homem moderno, devido ao incessante fluxo de sensações a que está sujeito, se mantivesse em um estado de suspensão como se num salto de diferentes temporalidades nas quais a imagem dialética é o ponto de convergência entre o anacronismo da imagem e a historicidade da qual ela emerge. A abertura da montagem de tempos anacrônicos possibilitaria a reflexão sobre as bases da consideração do olhar do historiador da arte sobre a imagem, que é diferente do olhar objetivo privilegiado pela iconologia, mas sem cair em um relativismo fenomenológico.

O historiador então deixaria de ser o erudito que analisa a imagem relacionado-a com os fatos e acontecimentos da época, com as normas de estilo, buscando traçar uma evolução ao longo do tempo, para então conseguir compreender a dimensão simbólica da imagem. E passaria a se ver como um sujeito, portador de uma memória, diante da imagem e das diversas temporalidades que nela coexistem.

O paradoxo da imagem para Didi-Huberman (1998) é operado pela chave do olhar na relação com o outro, manifesto por duas posturas dicotômicas de um sujeito cindido diante da imagem: o homem da crença e o homem da tautologia. É possível depreender da obra de Didi-Huberman que a categoria do visível trata daquilo que no método panofskyano é objeto na leitura pré-iconográfica.

No capítulo "O evitamento do vazio: crença ou tautologia", do livro "O que vemos, o que nos olha", Didi-Huberman (1998) traz para exercitar o olhar o exemplo da cripta para pensarmos as questões de volume e vazio e coloca dois casos de posicionamento diante da imagem: o primeiro caso seria o de mantermo-nos atentos ao que é visto acreditando que nada mais há. Nada mais nos olha. Esta atitude é tratada pelo autor como de horror tanto pelo cheio, como pelo vazio. Uma atitude que consiste em fazer da experiência do ver um "exercício da tautologia: uma verdade rasa" (p.39). O segundo caso consiste na atitude de produzir uma espécie de ficção onde volume e vazio teriam outra forma de organização, onde corpo e morte estariam vivendo em outro lugar, num sonho. Esta segunda atitude faz da experiência do ver "um exercício da crença: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea, mas autoritária" (p.41).

O que Didi-Huberman nos põe a pensar com estas experiências é que as imagens são ambivalentes e nos inquietam e que o ato de ver sempre nos abrirá um vazio. Coccia (2010) em sua teoria da imagem não fala do vazio, mas sim de um espaço intermediário, de um meio como necessidade do sensível para produzir percepção. Este meio, apontado por Coccia, mantém a capacidade de poder gerar imagens. É um lugar, o lugar do sensível "não coincide nem com o espaço dos objetos - o mundo físico – nem com o espaço dos sujeitos cognoscentes" (p.30). Estas colocações mostram, que mesmo utilizando palavras diferentes Didi-Huberman acompanha Coccia na perspectiva da medialidade. Para eles só conseguimos ver quando assumimos a inelutável cisão do ver. Esta cisão é que abre o vazio, é que se configura no meio.

Neste vazio e neste meio é que o sensível encontra lugar para a percepção. Este lugar, na perspectiva do afeto é lugar do movimento. Deleuze (1983) apresenta a ideia de afeto a partir de Espinosa, onde afeto – do latim affectio – é uma forma de pensamento vinculada ao nada, a algo não representativo. Deleuze exemplifica isso com o verbo 'querer', o que queremos sobrecai em alguma coisa, entretanto, o fato isolado de querer não se coloca como ideia, mas, sim, como afeto. Sendo assim, o afeto implica em uma ideia, contudo, são modos diferentes de pensamento. Ele define, a partir de Espinosa, o afeto como: "a variação contínua da força de existir na medida em que essa variação é determinada pelas idéias que se tem." (1983, p.16) Considerando essa variação como uma sucessão de ideias que se afirmam em nós. O afeto é um outro tipo de informação – não apenas intelectual, nem apenas corporal – que move e instiga a perceber ou a pensar tudo de maneira diferente. Ele funciona como um impulso para o pensamento que, de modo reflexivo, promove um novo olhar, um novo ouvir, um novo sentir sobre as coisas do mundo.

Fiz questão de trazer estas possibilidades aqui, a despeito de suas limitações e de sua contextualização histórica, a fim de aguçar e explicitar minha crítica a toda e qualquer proposta de encarceramento da imagem. Penso que qualquer teoria que busque sistematizar, criar etapas tem como base aquilo que as pessoas têm de igual, e o que me interessa é justamente, a diferença, a singularidade. Quando se tem um modo de olhar a imagem se está se recriando como vida, e a arte agencia as formas de vida já existentes. A virada visual, a virada em si é isso, é quando a arte promove, mobiliza modos de vida. E esta mobilização é o afeto.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006

COCCIA, Emanuele. *A Vida Sensível*. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*: Imagem-Movimento. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____, Gilles. *O ato de criação*. Trad. José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, Caderno Mais! 27 de junho de 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 1998.

FRIDA. Direção de Julie Taymor, Produção de Sarah Green, Salma Hayek, Jay Polstein, Roteirista: Diane Lake e outros. Com Salma Hayek e Alfred Molina. Local: Estados Unidos, Miramax Filmes, 29 de agosto de 2002. 123min.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Mudanças de rota: quando o diretor vira personagem de um documentário[1]

Changes of route: When the director turns to be a character himself

Bertrand lira[2] (Doutor _ Universidade Federal da Paraíba/UFPB/João Pessoa)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Reflexões teóricas sobre o documentário.

[2] Doutor em Ciências Sociais pela UFRN, é documentarista e professor efetivo do Departamento de Comunicação em Mídia Digitais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/UFPB.

Resumo:

Nosso propósito é discutir as mudanças de percurso, especificamente no modo de representação originalmente adotado no processo de realização de um documentário, analisando dois casos em que o diretor passa de observador a personagem, numa abordagem nitidamente performática, e em alguns momentos também reflexiva, como podemos identificar no curta-metragem *Oferenda (*Ana Bárbara Ramos, 2011) e no longa-metragem *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).

Palavras-chave:

documentário; performance; representação; subjetividade.

Abstract:

Abstract: Our purpose is to discuss changes of route, in what concerns ways of representation, originally adopted in the process of making a documentary, taking into account two cases in which the director turns to be the character himself rather than the observer, in a clearly performing approach, and in some moments even reflexive, as one can identify in the short film *Offering* (Ana Bárbara Ramos, 2011) and in the feature film *Santiago* (João Moreira Salles, 2007)

Keywords:

documentary, performance, representation, subjectivity.

Introdução

No processo de realização da maioria dos documentários, o diretor sempre deve contar com a imprevisibilidade no corpo a corpo com o real, no entanto, planeja suas filmagens sem desejar mudanças bruscas de rumo no que concerne ao tema e às estratégias de abordagem empregadas. Os manuais de roteiro de documentário estão começando a surgir, timidamente, é certo, mas são categóricos em apresentar modelos para a escrita de propostas, argumento e tratamento de um projeto de filme, onde possamos "visualizar" a ordem das sequências e seu tratamento visual e sonoro (PUCCINI, 2009, RABIGER, 2011). O realizador deve pensar no controle da obra em seus múltiplos aspectos e etapas. No entanto, tais manuais estão sempre enfatizando a tensão do embate com o real e suas eventualidades. O que acontece, então, quando há uma mudança radical nas formas de abordagem em pleno processo de realização?

Cotejamos aqui dois documentários: *Oferenda (*Ana Bárbara Ramos, 2011), uma produção paraibana de aproximadamente 17 minutos de duração, e *Santiago – Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007), 79min, Rio de Janeiro. Em ambos, seus diretores passaram de observador a personagem durante o processo de realização, mudando a estratégia de abordagem original _ em *Oferenda*, observativa, em *Santiago* participativa, segundo a classificação proposta por Nichols (2005), para um modo de representação predominantemente performático.

Esses documentários se tangenciam em dois momentos: ambos tinham propostas diferentes de representação e foram igualmente interrompidos durante o processo e retomados tempos depois com a decisão de incorporar as próprias vivências dos diretores como problemática de suas obras. João Moreira Salles inicia seu filme em 1992 sobre Santiago, o ex-mordomo de sua família, interrompe as filmagens e volta a trabalhar o material bruto

em 2005, desta vez como personagem do filme, refletindo sobre o quê e o como havia filmado, a relação de poder entre diretor e personagem e sobre o próprio fazer documentário.

Ana Bárbara Ramos, por sua vez, tinha o propósito de documentar o universo das religiões afro-brasileiras: "A ideia era fazer um filme sobre Iemanjá, as cores azul e branco, o universo do candomblé e da umbanda, mas para não ficar muito genérico, escolhi um personagem e a partir dele iniciar a história." (RAMOS, 2013). Nos festejos de Iemanjá de 2008, a diretora dá início às gravações no terreiro de um mestre-de-obras (e pai-de-santo) que havia contratado para um serviço temporário na reforma de sua casa. Interrompe o trabalho e só retoma as gravações no ano seguinte, na mesma data (08 de dezembro), agora como personagem também do seu próprio documentário. Essa reviravolta não estava nos planos dos diretores na primeira fase das filmagens.

O modo de representação nomeado performático por Nichols (2005), para Ramos (2008) "ética modesta", enfatiza, em forma de diário e tom autobiográfico, a subjetividade e a dimensão afetiva do realizador nas suas asserções sobre o real, mais do que em qualquer outro modo de abordagem. Assim, vamos tentar identificar essa estética/ética performática nos documentários *Oferenda* e *Santiago* relacionando seus fundamentos com outro modo de abordagem do real, o documentário reflexivo, pela proximidade dessas estratégias. A ética reflexiva lida com a veracidade da própria representação, expondo ao espectador métodos e escolhas empregados no trato com o real. Esses dois modos de abordagem, presentes nos filmes supra-citados e objetos de nossa reflexão, serão discutidos à luz das teorias documentárias contemporâneas.

O curta-metragem *Oferenda*, ao contrário do longa *Santiago*, não dá nenhum indício da guinada que sofrerá no seu decorrer. Até os seus primeiros onze minutos, o que assistimos é um documentário que mostra de forma distanciada seu personagem, o mestre-de-obras Vando, identificado com uma legenda em sua primeira aparição bem no início do filme. Nas demais cenas, o personagem se mistura com outros personagens no ritual de obrigação no próprio terreiro que antecede a ida do grupo ao mar para fazer oferendas a Iemanjá. Até aí, Vando é o único

personagem identificado. A câmera registra tudo em recuo, num modo tipicamente observativo, não há diálogos e nem depoimentos. A única voz que se ouve é a de uma mulher, em *off*, conclamando o grupo a uma oração antes do ritual, depois no ônibus anunciando a chegada à praia e, finalmente, uma voz *over* dos alto-falantes, a do locutor da festa.

A mudança na forma de tratamento do real neste filme se dá depois de onze minutos, quando a imagem de dois devotos levando um barquinho com flores e oferendas para o mar "salta" para a mesma imagem, agora na tela de dois monitores de uma ilha de edição, onde a diretora (ainda não identificada) e o editor do documentário trabalham. A legenda informa "Ano da Graça de 2010, 08 de dezembro – Parayba/PB". Há um corte para a imagem de um drive que expulsa um disco e, em seguida, para uma mão feminina que escreve "Oferenda" diretamente na mídia. Na cena seguinte, a diretora-personagem é identificada com a legenda "Ana" em superposição. A câmera agora acompanha a personagem à praia de Tambaú, na cidade de João Pessoa, onde a festa de celebração à Iemanjá acontece.

Sobre as imagens de Ana seguindo seu trajeto, uma voz *over* narra: "Eu conheci Vando em 2009 quando ele fazia reforma da minha casa como mestre-de-obras. Depois de algumas conversas, ele me contou que era pai de santo e aí descobrimos uma predileção em comum por Iemanjá." De uma estratégia de abordagem até então observativa, o filme passa a um tratamento pessoal com identificação precisa do narrador que fala em primeira pessoa. É o modo de abordagem que Nichols denomina de performático. "O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas. (...) Um tom autobiográfico compõe esses filmes, que têm semelhança com a forma de diário do modo participativo (2005, p. 169-70).

Distanciando do que é regra no documentário, gênero marcado pela égide da objetividade, o subgênero performático ressalta questões da ordem da subjetividade envolvidas em toda forma de representação do real, questão cara às ciências sociais, em particular à antropologia visual. A narrativa em *Oferenda* é em primeira pessoa e

se refere à fala (discurso) e voz da personagem Ana. Em *Santiago*, a voz que narra também se pronuncia em primeira pessoa, mas não é a voz de Salles, o diretor, como supostamente se mostra no texto, mas a do seu irmão Fernando. Segundo Salles, essa opção acrescenta mais uma "camada de ilusão" e de "ambigüidade" à narrativa. No entanto, Salles assegura que Fernando pode se apropriar do que é dito já que ambos têm uma "memória comum".[3]

A ética performática no documentário marca a escolha pessoal de um diretor que, como observa Gauthier (2011, p. 236), "liberto das "limitações narrativas clássicas ("contar uma história"), como em certas formas de cinema experimental (...)" É o que aproxima essa forma de abordagem do chamado "ensaio documental", livre para divagações, elocubrações e devaneios, enfatizando a presença de uma "voz" explícita e carregada de subjetividade, expondo sua visão de mundo, às vezes de sua própria experiência de vida. É o que atestamos em *Oferenda* e *Santiago*.

O que esses documentários têm em comum, além de serem narrados em primeira pessoa, é o fato de, originalmente, não terem sido concebidos com esse propósito. *Santiago* foi iniciado em 1992 e só retomado 13 anos depois. O projeto primeiro de Salles era abordar Santiago, ex-mordomo de sua casa, um personagem "exótico", segundo o diretor, e, por extensão, falar também de sua família. Nas imagens filmadas nesse primeiro momento, percebemos uma interação entre personagem e diretor que o interpela e o dirige. Resultaria certamente num documentário com uma abordagem fortemente participativa (interativa) se não tivesse havido uma mudança de rota 13 anos depois.

Em *Oferenda*, dos 17 minutos do documentário, onze minutos iniciais são caracterizados por um modo observativo de abordagem, com uma câmera em recuo sem demonstrar uma intervenção mais explícita do diretor e equipe nas cenas filmadas (a preparação, o ritual, o trajeto de ônibus à praia e a oferenda). No segundo momento, a diretora se apresenta enquanto personagem, guinando o documentário para um modo performático (e reflexivo ao mesmo tempo, já que expõe sua construção). *Santiago*, por sua vez, parte de uma abordagem interativa,

[3] Depoimento na Faixa comentada do DVD *Santiago*, Videofilmes, 2008.

originalmente, para um modo de representação performático com uma narração que coloca o diretor em cena. Ramos (2008) reúne na mesma classificação os modos interativo (participativo em Nichols) e reflexivo que o autor denomina de "ética interativa/reflexiva" pela proximidade entre esses dois modos, pois, à medida que o sujeito-da-câmera intervém no mundo representado a construção da enunciação se revela e o processo de realização do documentário termina integrado ao discurso.

No modo performático, segundo Nichols (2005, p. 170), "os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários." A ênfase nessa estratégia de abordagem é a expressão do realizador que se torna protagonista da narrativa ou, no mínimo, um dos seus personagens como em *Oferenda*.

Ana Bárbara Ramos vira personagem de seu curta-metragem um ano depois ao retomar as filmagens. João M. Salles, 13 anos depois. Mudanças de rota para adequar suas obras a necessidades expressivas prementes dos seus autores. Em *Oferenda*, como vimos, a mudança na estratégia de abordagem não estava no projeto inicial do filme. Na retomada do filme, em 2009, Ana Bárbara vira personagem e é quem vai fazer sua oferenda. Num jogo metalinguístico, a diretora oferece à Iemanjá uma cópia do DVD "Oferenda" que vimos na cena anterior na ilha de edição.

O filme de Salles tem início com três *travellings* em direção a três fotografias diferentes: "Há três anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim..." narra Salles (na voz do irmão Fernando). Aqui encontramos as marcas de enunciação em primeira pessoa do narrador que não vemos, mas identificamos como o regente de tudo o que passamos a ver e ouvir em *Santiago*. Como observam Gaudreault e Jost (2009, p. 59), em relação aos relatos de ficção, "toda história tem um pouco de discurso. Podemos localizá-lo, entretanto, como uma espécie de "quisto", pois a língua possui marcas, indicadores que remetem diretamente ao comentador, isto é, àquele que profere o discurso: essas marcas são os *dêiticos*." Buscando o equivalente num enunciado cinematográfico, os

primeiros teóricos do cinema, segundo os autores, se apressaram a identificar sinais no tratamento diferenciado das imagens (enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera, uso de objetivas etc.).

Na narrativa verbal que comenta as imagens, Salles faz uma reflexão sobre o que se pretendeu de início e o que o filme veio a ser depois. Além de repensar sua relação com o personagem. Aqui se misturam os modos reflexivos e performáticos de forma tão imbricada que dificulta a distinção dos dois. Falas como "Aqui eu apareço ao lado de Santiago" ou "Aqui interrompo Santiago", ou ainda "Minha memória de Santiago se confunde com a casa da Gávea", refletem sobre o processo de feitura do documentário, mas também expressam sentimentos e ideias do realizador sobre o personagem Santiago, sobre o próprio Salles e sua família.

Se tivesse ficado na proposta inicial do filme de 1992, talvez *Santiago* tivesse entrado na categoria de filmes "cujos realizadores veem no outro apenas a matéria-prima, o insumo fundamental para sua obra." (FREIRE, 2012, p. 66). Ao optar por uma longa pausa e retomar o filme na década seguinte, Salles pôde rever uma relação marcada pelo distanciamento e diferenças de classe e reconhecer e discutir abertamente a relação de poder (cineasta e personagem/patrão e empregado) expressa nas imagens e falas captadas treze anos antes.

Breve conclusão

Santiago e *Oferenda* se enquadram na categoria de documentários onde o diretor figura como personagem e tema de seu próprio relato. Nessa estratégia de abordagem do real, há espaço para o relato íntimo e confessional ao modo de um diário. Os temas sociais mais abrangentes são tratados a partir da experiência pessoal do realizador que as explicita em seu relato. A "voz" do realizador não está apenas na articulação que ele faz do material bruto, ela se coloca abertamente como ouvimos ao longo do relato de Salles, ou da breve explicação de Ana Bárbara Ramos no seu *Oferenda*: "O meu encantamento com o ritual foi tão grande que no meio do processo do filme mudei de planos. Ao invés de um filme, resolvi fazer uma oferenda. Com isso, espero me juntar, enfim, a todos aqueles que pedem bênção

e proteção à Iemanjá." Ana entra no mar e entrega o DVD, sua oferenda, a um barqueiro e se retira do quadro. O barco parte lentamente para alto-mar.

Referências

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2012.

GAUDREAULT, André e JOST, François (2009). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universitária de Brasília.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PUCCINI, Sérgio (2009). *Roteiro de documentário: da pré-produção a pós-produção***.** Campinas, SP: Papirus.

RABIGER, Michael. *Direção de Documentário*. Ed: Campus e Focal Press, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: editora Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, Ana Bárbara. Contato e informações. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <bertrandslira@hotmail.com> em: 06 outubro 2013.

A sobrevivência das imagens da intimidade[1]

The survival of images of intimacy

Candida Maria Monteiro (Doutoranda em Design – PUC-Rio) [2]

[1] Artigo apresentado no XVII Encontro da Socine na mesa Revirando arquivos, dia 9/10/13.

[2] Professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio, doutoranda em design (PUC-Rio), dedica-se ao estudo das imagens, estéticas e narrativas autobiográficas, articulando os campos da comunicação e do design. Complementou suas pesquisas na Universidade Autônoma de Barcelona (2011/12) como bolsista da CAPES.

Resumo:

O artigo discute uma particularidade estética do filme doméstico que vem ganhando espaço nas obras experimentais e ensaísticas no âmbito do documentário contemporâneo. A ressignificação das imagens do passado da vida privada é, sobretudo, a estética do "mal feito" (Roger Odin). A "precariedade" permite tanto aos familiares reconstruírem seu passado, como aos realizadores subverterem as narrativas clássicas.

Palavras- chave:

Documentário, imagens domésticas, reciclagem, estética, vanguarda.

Abstract:

The article goes through an aesthetic particularity of domestic films which has been opening new fields in recent experiments and essays on contemporary documentaries. The introduction of a new understanding of images of the past of private lives, and, more than that, the so-called aesthetics of the "poorly done" (Roger Odin). The "limitations" allows family members to redesign their past, as much as movie-makers to subvert classic standards of narrative.

Keywords:

Documentary, domestic images, recycling, aesthetics, avant-garde.

> *Os gregos contam que Teseu recebeu de presente de Ariadne um fio. Com esse fio Teseu se orientou no labirinto, encontrou o Minotauro e o matou. Dos rastros que Teseu deixou ao vagar pelo labirinto, o mito não fala.* Carlo Ginzburg, 2007

1. Fotos e filmes de família trazem de volta entes queridos que já não estão entre nós. Filmes domésticos ressuscitam festas e encontros familiares, brincadeiras das crianças e o vestuário das pessoas, mas acima de tudo, retoma o modo como as famílias seguem as regras sociais de seu tempo histórico. Além da memória afetiva, as imagens da vida privada revelam hábitos e costumes de uma época.

2. "Os filmes domésticos são mentiras. [...] são falsas representações idealizadas da família. Postais de caras sorridentes para a posteridade. São espelhos. São janelas. Cápsula do tempo." Essas ideias foram lançadas pelo realizador americano Alan Berliner em uma conferência na New York University, em 7 de maio de 2004. (CUEVAS, 2010)

3. As palavras de Berliner são justificáveis porque da mesma forma que a fotografia de família, os filmes domésticos também escondem os conflitos.

4. Roger Odin estabeleceu um conjunto de figuras estilísticas recorrente nos registros familiares que podem nos ajudar a compreender melhor suas particularidades.

4.1. Filme aberto > Estado de incompletude permanente. Não tem um texto, mas fragmentos.

4.2. Narrativa dispersa > FF não conta uma história, e sim justapõe trechos desconexos.

4.3. Temporalidade indeterminada > Ao contrário das fotos de família que são organizadas em álbuns, com referências de datas e locais, no FF a temporalidade é determinada pela própria imagem, as roupas dos personagens, a luz do dia ou da noite.

4.4 Paradoxal relação com o espaço > As referências espaciais estão em segundo plano, onde podemos ver monumentos históricos, paisagens turísticas, são cenas que dizem: " passamos por aqui".

4.5. Fotografia animada > A passagem da foto para o vídeo ou filme se dá somente no suporte, a prática permanece praticamente a mesma; grupos de familiares posando diante de um monumento, por exemplo, é uma cena clássica

4.6. Olhar para a câmera > No FF, a regra básica do cinema é quebrada: "olhar a câmara é denunciar a filmagem e comprometer a crença na existência do mundo representado."

4.7. Saltos > No FF não há preocupação de tornar uma sequência de planos coerentes. Todas as regras que dão harmonia ao movimento são violadas, inclusive as mais básicas, como as tomadas de campo e contra-campo.

4.8. Interferência da percepção > Encontramos inúmeros trechos que dificultam a percepção da narrativa, tais como cenas fora de foco, tremidas, imagens soltas, tela escura, entre outras falhas técnicas que tornam o FF muitas vezes incompreensível.

5. É possível resumir a estilística doméstica como a estética do "mal feito". Esta característica é o traço marcante que reúne os aspectos apresentados. Em suma são filmes de produção precária.

6. A sobrevivência das imagens de arquivos particulares se deve a esta característica no mínimo curiosa. Os filmes tremidos, sem continuidade, foco enquadramentos inusitados e narrativa fragmentada. Além desses defeitos, os FF também não passam pela organização e discurso da montagem. Tal "precariedade" poderia diminuir o valor das produções domésticas, porém, é exatamente por serem "mal feitos" que esses registros se tornam potentes e sobrevivem.

7. Vejamos porquê:

Em relação aos efeitos do filme doméstico no seio da família, Odin argumenta que quanto menos coerentes, maior será sua contribuição para o exercício da memória coletiva. Nesse sentido, se o filme é menos elaborado, menor o risco de entrar em conflito com a memória daqueles que participaram dele.

8. Os filmes passam a exercer, portanto, a mesma função de uma foto no resgate da memória do grupo, constituindo-se como ponto de partida da narrativa familiar. Desta forma, percebemos que os filmes menos estruturados também são os mais ricos para os familiares, pois permitem que trabalhem juntos a reconstituição da história do grupo, fortalecendo a coesão e identidade do núcleo.

9. A partir dos rastros oferecidas pelo filme doméstico, cada personagem pode refletir sobre sua própria vida em particular e em relação ao papel que desempenha no grupo.

No momento em que as lembranças são compartilhadas a partir da projeção, cada membro acrescenta uma parte da história; visões particulares sobre as mesmas situações vividas em conjunto. Assim, partindo-se da memória individual é possível chegar à coletiva, reforçando a identidade do grupo. Do particular para o geral, este é o percurso da memória que vem à tona com o filme de família: uma experiência na qual cada participante tem a oportunidade de intercambiar histórias comuns a todos e com as quais todos se reconhecem.

10. Seria enfadonho para o espectador que não está envolvido pelos laços familiares assistir a um filme doméstico. Seu público é especificamente aquele que também protagoniza a história; que tem um conhecimento prévio do universo retratado e que durante a exibição pode completar as lacunas da narrativa. Assim, como argumenta Odin, quanto menos coerente, maior será a contribuição do material doméstico para o exercício da memória coletiva.

11. O filme de família exerce a função de uma cadeia de indícios, que segundo Odin, a cada nova projeção são revelados novos elementos da memória do grupo.

Destacamos cinco funções importantes das imagens da vida privada, atribuídas por James M.Moran:

1. representar o cotidiano;

2. construir um espaço fronteiriço, onde se pode explorar e negociar a própria identidade, em termos pessoais e comunitários;

3.oferecer uma articulação material de continuidade geracional;

4. construir uma imagem da casa que nos situa no mundo;

5. oferecer um formato narrativo para comunicar histórias familiares e pessoais, que cubram o ciclo vital através de acontecimentos rituais.

12. Assim apontar uma espécie de "recriação mítica do passado vivido". Uma construção ficcional que permite ao filme doméstico desempenhar um papel social, que compartilha com a fotografia, mas que assume a sua maneira: a função de garantir a instituição familiar.

13. As sessões do filme de família costumam reunir duas ou mais gerações, ocorrendo o que Marianne Hirsch denominou de *postmemoria*, aquela que toma a experiência da geração anterior que foi protagonista de acontecimentos históricos em sua época. A *postmemoria* pode ser promovida tanto com a fotografia quanto pelo o filme de família que, em última instância, recupera as imagens que sobraram de pessoas que já se foram. Eis a fonte da *postmemoria*; sobras e fragmentos visuais do antepassado. (HIRSCH apud CUEVAS, 2010, p143)

14. Mas o FF é interessante também do ponto de vista do pesquisador. Os "defeitos" e as "mentiras" representadas nessas imagens podem revelar muito do que apenas as boas imagens. É possível encontrar nas imagens erráticas, no enquadramento ou no corte das silhuetas um sentido para a crônica familiar. Mesmo considerando que a estética doméstica é pautada por uma visualidade estabelecida pela cultura da mídia, onde a televisão se destaca como formadora de um padrão estético a ser seguido, é pertinente ficar atento aos erros, pois eles denunciam o que está por traz das imagens não programadas.

15. O filme de família vem ganhando destaque na atualidade também como documento histórico, seguindo o viés da micro-história, gênero que surge na Itália com autores como Carlo Ginzburg e Giovanni Levi.

Trata-se de mudar o olhar, voltando o foco da observação para o cotidiano, para as singularidades, assim, figuras anônimas tornam-se protagonistas. Na escala de observação reduzida são contempladas as histórias da vida privada

que passam desapercebidas, mas que são fundamentais, segundo os historiadores italianos, para a compreensão do contexto histórico mais amplo. A análise da micro-história é guiada pelo levantamento exaustivo das fontes, demonstrando uma preocupação de diferenciar sua narrativa da literária.

16. Com uma inserção no experimentalismo, os filmes realizados por cineastas como Jonas Mekas, Robert Frank, Chris Marker - uma geração que surge a partir do movimento que se convencionou chamar de *New American Cinema,* pós Cinema Direto e *vérité*, vão encontrar na estética "mal acabada" do filme de família uma forma de marcar posição contrária ao documentário clássico.

17. Nesta esteira, o documentarista americano Alan Berliner realiza seu primeiro longa-metragem, *The family álbum* (1986), todo feito com sobras de fotogramas filmados por mais de 75 famílias anônimas durante os anos 1920 e 1950. O material foi arrecadado numa noite em Nova York quando o cineasta passou em frente a um centro de exibição onde havia um cartaz oferecendo os filmes antigos. Berliner levou 10 anos para concluir *The family album*, documentário na perspectiva do cinema experimental. A reciclagem das imagens da vida privada recorre a *collage* cinematográfica, técnica relacionada ao procedimento da montagem que será responsável pela estruturação das imagens de arquivo.

18. Este cinema de compilação ou *found footage* vai se interessar por sobras e restos de fotogramas, filmes esquecidos, tais como educativos, publicitários, noticiários e séries de TV. (MONTEIRO in ALCEU, 2012 p 90).

19. Ao reciclar as imagens de arquivo, Berliner ultrapassa as fronteiras do filme doméstico, colocando luz sobre a vida íntima das famílias americanas, trazendo para a tela a intimidade de uma sociedade que construiu o sonho americano

de igualdade de oportunidades e liberdade. Aqui a montagem é fundamental na configuração do documentário, pois nenhum fotograma foi filmado, ou seja, *The family album* é totalmente confeccionado com material de arquivo na ilha de edição. Há nessa reciclagem das imagens do passado uma ideia de transgressão da organização familiar. Ao imprimir uma crítica ao modo de vida das famílias americanas, Berliner dá novos significados àquelas imagens, permitindo uma reflexão sobre o sonho do passado e a realidade do presente. Desta forma, o filme doméstico ganha cada vez mais espaço nas diversas modalidades que o documentário contemporâneo vem assumindo, desde a vertente histórica ao cinema experimental.

20. Além de Berliner, autores como Andrés Di Tela, Sophie Calle, Albertina Carri, Alain Cavalier, Raymond Depardon, Stephen Dwoskin, Naomi Kawase, Johan van der Keuken, Ross McElwee, Robert Frank e Jonas Mekas exploram a reciclagem das imagens domésticas. Entre os brasileiros, podemos citar João Salles, Sandra Kogut, Flávia Castro, Eryk Rocha, Marina Person, Kiko Goifman, Maria Clara Escobar e Lucia Murat.

21. Assim, a precariedade do filme de família vai garantir a ressignificação das imagens em três âmbitos: no seio da própria família, ao permitir a recriação mítica do passado vivido; no campo da pesquisa, ao oferecer um material que reflete a complexidade da cultura e da vida social por trás de representações idealizadas; e na produção documental de uma *avant-garde,* constituída por realizadores experimentais em busca de novas linguagens, temáticas e formas estéticas representativas a partir dos anos 1960.

22. Concluindo, as imagens da vida privada sobrevivem com força e significação. Não somente porque realizam uma arqueologia da intimidade familiar, mas sobretudo, por serem fonte geradora de um conhecimento que se abre para um manancial de sentidos da contemporaneidade.

Referências bibliográficas

MONTEIRO, Candida Maria. *Filmes domésticos e os fios da identidade. Observações sobre o cinema de Alan Berliner.* Alceu. PUC-Rio, RJ, volume 13 – nº 25, julho-dezembro 2012, p 88 -95.

CUEVAS, Efrén. *Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfiva.* In: TOREIRO, Casimiro e CERDÁN, Josetxo. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.

ODIN, Roger. *El cine doméstico en la instituición familiar.* In: CUEVAS, Efrén. *La casa abierta.* Mardid: Ocho y Medio, Libros de Cine, 2010.

ORTEGA, María Luisa. *Las modulaciones del yo en el documental contempoáreno.* In: GUTIÉRREZ, Gregório Martín. *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 2008.

Arquitetura, arqueologia e memória no cinema de Jia Zhang-ke[1]

Architecture, Archeology and Memory in the Cinema of Jia Zhang-ke

Cecília Antakly de Mello[2] (Doutora – Unifesp)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão de Comunicação Individual "Espaço e Memória".

[2] Cecília Antakly de Mello é Jovem Pesquisadora FAPESP no Departamento de História da Arte, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, UNIFESP Campus Guarulhos.

Resumo:

Esta comunicação é dedicada a um estudo da relação intermidiática entre cinema e arquitetura em *Xiao Wu* (1997), do diretor chinês Jia Zhang-ke. Trata-se de analisar de que modo o filme, que reflete de diferentes maneiras as intensas transformações da China contemporânea, incorpora estruturas arquitetônicas como veículos da passagem do tempo, em uma exploração arqueológica da arte cinematográfica.

Palavras-chave:

Cinema Chinês; Intermidialidade; Memória.

Abstract:

This paper analyses the intermedial relationship between cinema and architecture in *Xiao Wu* (1997), by Chinese director Jia Zhang-ke. My intention is to look at how the film, which reflects in different ways the intense transformations going on in contemporary China, incorporates architectural structures as vehicles of the passage of time, in an archeological exploration of the cinematographic art.

Keywords:

Chinese Cinema; Intermediality; Memory.

Esta comunicação[3] procura investigar de que modo o cinema do diretor chinês Jia Zhang-ke incorpora estruturas arquitetônicas como veículos da passagem do tempo e como recipientes de memórias individuais e coletivas. Como irei argumentar a partir da análise de seu primeiro longa-metragem *Xiao Wu* (1997), esta relação intermidiática entre o cinema e arquitetura é central à obra do diretor, e aponta não somente para sua relação com as intensas transformações da China contemporânea como também para o passado e a História de seu país.

A exemplo da arquitetura vernacular de residências (*siheyuan*) típica do norte da China e da cidade natal do diretor, Fenyang, locação de *Xiao Wu*, as construções atravessadas pelo cinema de Jia apontam por um lado para diferentes camadas temporais e históricas de um real instável. Por outro lado, os muros dessas construções parecem conter marcas da memória subjetiva de seus habitantes. Essas inscrições, que encontram um contraponto no ideograma 'chai' (demolir), inscrito à tinta nos vários prédios de Fenyang, levam a uma reflexão acerca do valor mnemônico e afetivo do traço indéxico no cinema (ROSEN, 2001; WOLLEN, 1969), cuja política temporal está imbricada à materialidade do cinema e à sua capacidade de articulação do eterno e do efêmero.

Da Geografia à Geologia do Cinema

A relação entre cinema e arquitetura na obra de Jia Zhang-ke tende em um primeiro momento a suscitar questões relacionadas à geografia da China atual, palco de intensas transformações desde a implementação por Deng Xiaoping, a partir de dezembro de 1978, das metas econômicas idealizadas por Zhou Enlai na década de 1960 conhecidas como as Quatro Modernizações, que marcam o início da era das reformas no país e sua abertura para a economia de mercado. Talvez mais do que qualquer outro diretor de sua geração, Jia Zhang-ke vem observando essas transformações desde meados dos anos 1990, deslocando-se da capital Beijing à sua província natal Shanxi, das Três

[3] De modo a cumprir com a restrição de tamanho requerida pela Socine esse texto é uma versão reduzida da comunicação apresentada no XVII Encontro Socine, e não contém a parte dedicada à análise do filme *O mundo* (*Shi Jie*, Jia Zhang-ke, 2003).

Gargantas à Guangzhou, de Suzhou a Shanghai. A atualidade de sua reflexão sobre o processo de globalização da China contemporânea, contudo, não encerra o alcance dessa obra cinematográfica tão carregada de significados. Pois além de sua cartografia cinematográfica parecem sempre haver outras camadas ou outras temporalidades que insistem em emergir e interromper um presente marcado pela velocidade das mudanças. Assim é que para partir em busca dessas outras camadas faz-se necessário, nos termos de Dudley Andrew, um ir "além e abaixo" das geografias ou cartografias traçadas no solo da China contemporânea, em uma exploração geológica ou arqueológica do cinema de Jia Zhang-ke.

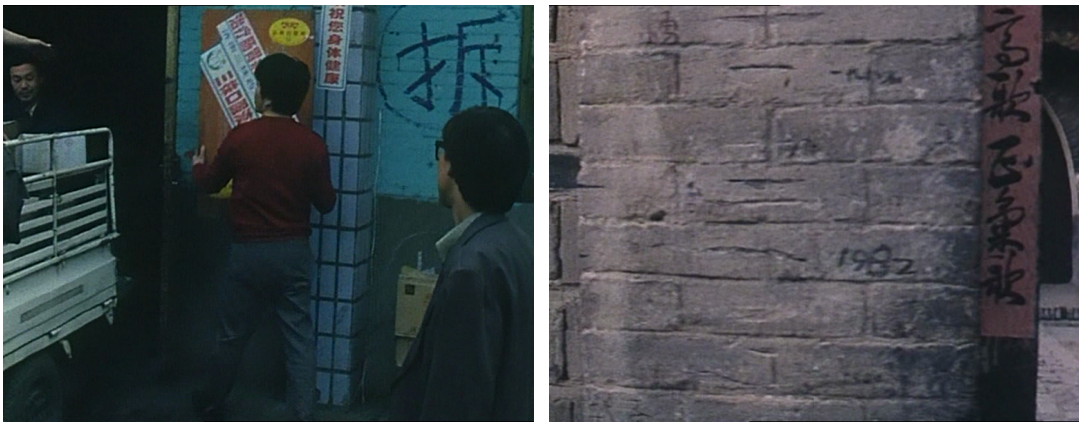
Essa busca por outras camadas temporais e espaciais que se escondem por detrás da globalização chinesa está diretamente relacionada à crise e à consequente busca pela memória tão centrais à produção artística e cultural da China contemporânea. Como observa Jean Ma, "essa obsessão pela memória em si aponta paradoxalmente para uma sensação de perda profunda ao se contemplar um passado sempre prestes a se esvanecer" (MA, 2010, p. 11). Caberia aqui a pergunta sobre a natureza dessa memória, que poderia significar tanto um substituto da história quanto um tropo da subjetividade. Mas talvez a relação entre cinema e arquitetura possa elucidar a questão, visto que é através da intermidialidade que o cinema de Jia Zhang-ke consegue transformar a busca pela memória na conjunção entre história e subjetividade, entre o coletivo e o individual, reunindo em um só tempo presente, passado e futuro.

Tocando o Passado com os Dedos: *Xiao Wu* e *O som ao redor*

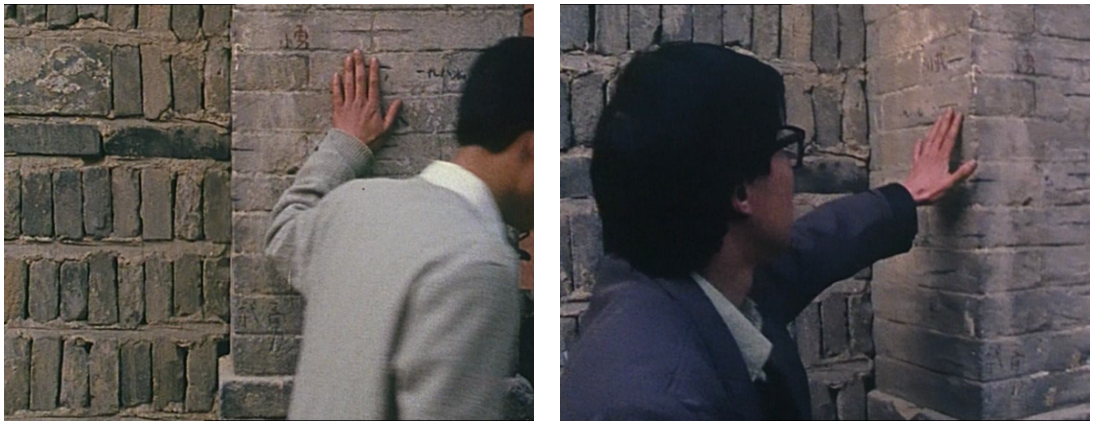
Xiao Wu recebe o nome de seu personagem principal, Xiao Wu, vivido com maestria por Wang Hongwei. Realizado em 16 mm e de forma semi-clandestina em Fenyang, província de Shanxi, o filme nasce do desejo de filmar o espaço urbano e suas transformações, que impressionaram o diretor chinês ao retornar à sua cidade natal após um longo período de ausência. Inteiramente filmado em locação, é possível observar em *Xiao Wu* um espaço

desorganizado, movimentado, atravessado constantemente por um tráfego intenso de carros, ônibus, bicicletas, motocicletas e pedestres. A câmera reproduz essa intensidade ao mover-se de modo ágil, montada em veículos ou na mão, produzindo imagens dinâmicas e tremidas. Entre as construções atravessadas pela câmera está os muros da casa de Xiao Yong, ex-colega ladrão e amigo de Xiao Wu. Ao retornar a Fenyang, Xiao Wu descobre que Xiao Yong, agora um empresário de sucesso no ramo dos cigarros (mas provavelmente ainda na criminalidade), irá se casar em grande estilo, um evento que atrai até mesmo a atenção da televisão local. Mas para sua decepção Xiao Wu percebe que não será convidado para a festança, constatando a falência da antiga amizade. A traição sofrida será o primeiro golpe que Xiao Wu sofrerá no filme, e esse rompimento encontra um paralelo na própria instabilidade espacial da cidade, em pleno processo de transformação. Assim, o retorno à cidade natal, que deveria significar um reencontro com o familiar, transforma-se em uma gradual perda de referência. Um aviso de evicção aos 11 minutos do filme, por exemplo, revela que a loja de seu primo será demolida, assim como as outras lojas do mesmo quarteirão. O caractere chinês 拆 (chai) – que significa "demolição" – está gravado em muros e prédios da cidade, onde também é possível observar novas construções em andamento.

Mas se o caractere "chai" aparece gravado nos muros de Fenyang como índice e símbolo da destruição espacial, a memória da antiga amizade entre os dois batedores de carteiras aparece também inscrita nos próprios muros de tijolos da casa de Xiao Yong, apontando para a permanência de um passado que insiste em emergir. Essas marcas aparecem pela primeira vez em uma cena na qual Xiao Yong fala ao telefone do lado de fora de sua casa. No fim da conversa ele para e observa alguns traços inscritos no muro, que vem a ser as marcas indéxicas da sua altura e da altura de Xiao Wu ao longo dos anos. Por um breve momento ele toca o muro e sai de quadro. Um pouco mais tarde Xiao Wu, a caminho da casa do ex-amigo, passa pelo mesmo local e nota as mesmas marcas, detendo-se e tocando o muro em um gesto paralelo.



Efemeridade (拆 - chai) e permanência nos muros de Fenyang



Xiao Yong e Xiao Wu tocam o passado em *Xiao Wu* (1997)

Em *The Analysis of Mind*, Bertrand Russell descreve como a memória de um evento passado está na realidade contida, ou tem uma relação causal, com o presente:

> Tudo que constitui uma crença-memória está acontecendo *agora*, não no tempo passado ao qual a crença parece se referir... Logo as ocorrências que são *chamadas* de conhecimento do passado são logicamente independentes do passado; elas são plenamente analisáveis através de conteúdos presentes, que podem, teoricamente, ser apenas o que são, mesmo que nenhum passado tenha existido. (1924, p. 159-160)

A memória vista como contida no presente, independente até mesmo da existência de um passado, emerge em *Xiao Wu* na forma do traço indéxico – já que caracterizado pelo liame existencial entre o objeto (os dois amigos) e a representação (o traço que marca a altura) deixado nos muros da residência de Xiao Yong.

O entendimento da memória como um evento que pertence ao espaço e ao presente e não ao tempo e ao passado pode ser estendido, como aponta Giuliana Bruno, para abarcar sua relação com a arquitetura:

> Lembremos que a arte da memória era uma questão de mapear um espaço e era tradicionalmente uma questão de arquitetura. No primeiro século d.C. …(Marco Fábio) Quitiliano formulou seu entendimento arquitetural do funcionamento da memória, que se tornou um marco cultural. Para se lembrar de diferentes partes de um discurso, a pessoa deveria imaginar um prédio e implantar o discurso no lugar e em uma determinada sequência: ou seja, a pessoa caminharia através do prédio e preencheria cada espaço com uma imagem. Aí seria possível re-atravessar mentalmente esse prédio, movendo-se em torno e através do espaço, revisitando todos os quartos decorados de imagens. Concebidas desta maneira, memórias são imagens em movimento." (2007, p. 20)

Logo, a diferença entre a arte da memória de Quintiliano e, por exemplo, o Bloco de Cera de Platão ou Bloco Mágico de Freud é que o tipo de escrita interna relacionada à atividade mnemônica é arquitetural, ou seja, lugares são usados como cera, com camadas e traços escritos e sobescritos, em uma espécie de palimpsesto mnemônico. A experiência espacial da memória, portanto, aproxima-se da viagem espacial promovida pelo cinema, e em *Xiao Wu* é exatamente o atravessar de um edifício arquitetônico repleto de traços mnemônicos que traz à tona uma memória subjetiva nos antigos amigos.

Mas é possível ir além para sugerir que a própria película 16 mm funciona aqui como um bloco de cera moderno, atravessando espaços e formando imagens indéxicas a partir da reação fotoquímica provocada pela incidência da luz através da lente da câmera. Assim, a indexicalidade contida nas marcas do muro, carregadas de memória, relaciona-se com a indexicalidade, ou ontologia, para voltarmos a Bazin, da imagem cinematográfica,

carregada de marcas da idade e igualmente produtora de memórias. A passagem do tempo aparece então não apenas no calcar dos tijolos do muro mas também na superfície do celuloide.

As diferentes camadas temporais presentes na cidade de Fenyang, e tão evidentes nas duas cenas descritas, ganham ainda mais relevância a partir do gesto de Xiao Yong e Xiao Wu. Pois além de observar os traços no muro ambos tocam as marcas antes de seguir adiante, algo que os une mais uma vez no presente e que parece corporificar essa memória, torná-la presente, espacial, ao alcance das mãos. Um gesto similar ocorre em outro filme que também enxerga e escuta um presente encharcado de passado, tecendo uma sofisticada superposição de temporalidades que convida a meu ver um exercício similar de investigação "arqueológica". Em *O som ao redor* (Kléber Mendonça Filho, 2013), João leva sua namorada Sofia para visitar a casa onde ela morara por alguns anos, prestes a ser demolida para a construção de mais um prédio. Lá chegando, Sofia atravessa alguns cômodos e encontra finalmente seu quarto antigo. Ela olha para cima e vê no teto as estrelinhas 'star fix' que brilham no escuro, por ela coladas há tantos anos. Mais uma vez a memória se torna presente e espacial/arquitetural, e Sofia, repetindo o gesto dos amigos em *Xiao Wu*, pede para que João a levante para que ela possa tocar essa memória inscrita, colada, presa ao teto da casa.

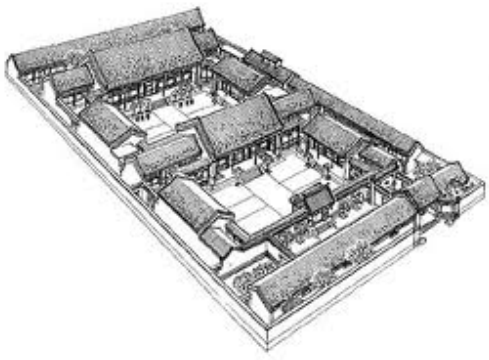
Tocando o passado em *O som ao redor* (2013)

Memória, Arquitetura e História

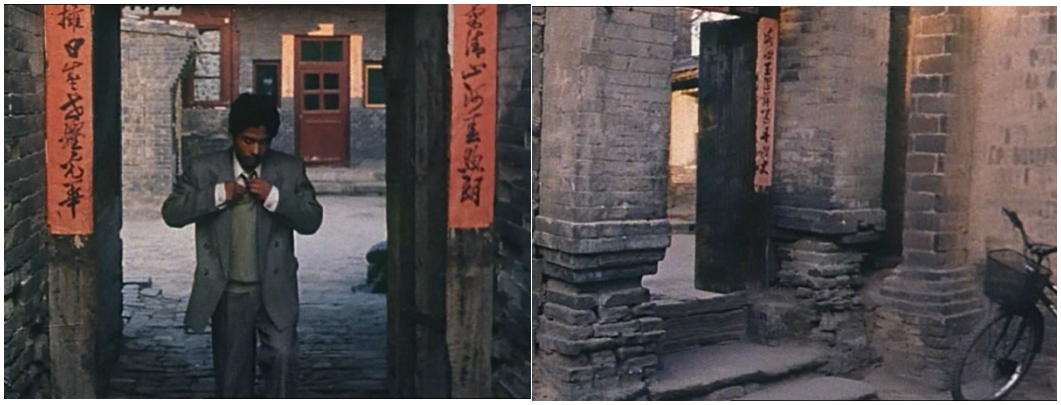
Até aqui falei das relações entre a arquitetura, o cinema e a memória como fenômeno espacial e presente, mas restrita à subjetividade dos personagens. No entanto, esse irromper de outras camadas temporais através de instâncias de intermidialidade, que complicam um entendimento do cinema de Jia Zhang-ke como uma reflexão

itinerante ou cartográfica sobre o processo de globalização na China contemporânea, extrapolam os limites da subjetividade para abarcar toda uma memória coletiva e todo um passado – e aqui bem ao modo chinês, que ainda parece duvidar de abordagens fincadas exclusivamente na primeira pessoa.

De início, as inscrições observadas em *Xiao Wu* estão presentes em espaços públicos, ou seja, nos muros dos prédios e casas. Mas além da questão do espaço público há a presença de formas arquiteturais tipicamente chinesas, que se impõem na cena descrita e que não podem nem devem ser esquecidas. Pois o muro observado em *Xiao Wu* não se trata de qualquer muro da cidade, mas sim os da casa em estilo tradicional *siheyuan*, que por mais de 2000 anos dominou a arquitetura vernacular chinesa, e que ainda hoje permanecem de pé em Beijing e outras cidades principalmente no norte do país. Porém, essas estruturas arquitetônicas, percorridas como um labirinto por Jia Zhang-ke em *Xiao Wu*, encontram-se hoje ameaçadas de total desaparecimento devido às transformações urbanas no país, já que ocupam muito espaço se comparadas aos prédios de vários andares. Fenyang, a cidade de Jia Zhang-ke, já teve boa parte de seus *siheyuan* destruída, assim como toda a sua antiga muralha. Assim é que não por acaso o diretor localizou espacialmente a memória da antiga amizade em um *siheyuan*, unindo o individual e o coletivo, a casa e a cidade, o passado e o presente em um mesmo traço indéxico, marcado no muro e na própria película. Aqui reside, a meu ver, a força política de um cinema marcado pela conjunção de diferentes formas de arte, capazes de engendrar a co-presença de temporalidades heterogêneas.



Os tradicionais 四合院 – sìhéyuàn chineses



Arquitetura vernacular chinesa tradicional em *Xiao Wu* (1997)

Referências

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Les Éditions du Cerf, 2002.

BRUNO, Giuliana. *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts.* Cambridge, Mass and London: The MIT Press, 2007.

MA Jean. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

ROSEN, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

RUSSELL, Bertrand. *The Analysis of Mind*. London: George Allen & Unwin, 1924.

WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema.* London: BFI, 1969.

Dispositivo, Arquivo e Crítica Social em *Doméstica*[1]

Dispositif, Archive and Social Criticism in *Doméstica*

Cláudio Roberto de Araújo Bezerra[2] (Doutor – UNICAP)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: REVIRANDO OS ARQUIVOS II.

[2] Doutor em Multimeios pela UNICAMP e mestre em Comunicação pela UFPE. Jornalista, documentarista e professor de televisão, cinema e vídeo da Universidade Católica de Pernambuco.

Resumo:

A partir de *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro pretende-se discutir o uso do dispositivo de filmagem como estratégia para capturar, de modo aparentemente despretensioso, o sentido oculto de um fenômeno social brasileiro.

Palavras-chave:

Documentário, dispositivo, crítica social.

Abstract:

This article discusses the use of the recording dispositif in the documentary *Doméstica*, by Brazilian filmmaker Gabriel Mascaro, as a strategy to capture, in a seemingly unassuming way, the hidden meaning of a Brazilian social phenomenon.

Keywords:

Documentary, dispositif, social criticism.

O documentário *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, pode ser filiado à categoria dos filmes de *ensaio*, ou seja, que procuram fazer afirmações de modo oblíquo, um tanto incerto, por fragmentos e aproximações. A meu ver, Mascaro faz uso inovador do *dispositivo* como método para capturar não só o contingente do momento da filmagem, mas também, e, sobretudo, um traço sociocultural arcaico presente ainda hoje na sociedade brasileira, diante do qual o realizador assume uma posição crítica através da *montagem*.

Mesmo não sendo uma novidade, pois algumas experiências do cinema direto, nos anos de 1960, já produziam acontecimentos específicos para a realização de um documentário, o uso de dispositivos de filmagem tornou-se uma prática recorrente e uma das principais características do documentário contemporâneo. Parcela considerável da produção brasileira recente pode ser considerada *filme-dispositivo*, seja de documentaristas veteranos, como Eduardo Coutinho e João Salles, ou da nova geração, a exemplo dos pernambucanos Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso.

Não há um modo global de operação dos dispositivos documentais. Eles são criados e empregados de modo diverso a cada filme em função de necessidades e/ou concepções artísticas dos realizadores. Como observa Consuelo Lins (2007, p.47), em Coutinho, por exemplo, o *dispositivo* é relacional, "uma máquina que provoca e permite filmar encontros". Já em João Salles, Sandra Kogut e Kiko Goifman é uma dimensão temporal, enquanto que nos documentários experimentais de Cao Guimarães o *dispositivo* tem um caráter mais de um jogo lúdico e poético.

Mas ainda que sejam diversos, em termos conceituais é possível apontar algumas características do que vem a ser o *dispositivo*, assim como alguns efeitos de sentido comumente associados a esse tipo de filme. De modo geral, pode-se dizer que a noção de *dispositivo* envolve um procedimento *indutor*, no sentido de estimular ou provocar o surgimento de situações, imagens, comportamentos, falas, sensações e percepções inexistentes antes da ativação

dele. A força de um *dispositivo* está, portanto, no aleatório e contingente, naquilo que é imponderável e surge somente a partir de sua ativação.

Como não reproduzem uma realidade social existente, um dos efeitos de sentido comumente associado aos documentários que operam a partir de um *dispositivo* é o da impossibilidade de revelar algo para além da subjetividade das pessoas envolvidas em uma situação específica. "O acontecimento produzido via dispositivo não explica o passado – nem das pessoas, nem dos personagens, nem dos lugares – nem dá pistas para o futuro", a afirmação de Migliorin (2005, p.146), em artigo sobre *Rua de Mão Dupla*, de Cao Guimarães, aponta a situação provisória – do presente – da filmagem como característica dos documentários feitos através de dispositivos.

No entanto, em *Doméstica*, Mascaro mostra que o *dispositivo* pode ser usado também para a *crítica social*, ou seja, como uma estratégia deliberada para capturar o sentido oculto de fenômenos sociais brasileiros que se arrastam por séculos. Mais do que revelar as subjetividades de patrões e empregados, o *dispositivo* de entregar a câmera para sete jovens de diferentes regiões brasileiras filmarem durante uma semana a empregada da casa deles, expõe o quanto somos ainda uma sociedade autoritária, preconceituosa e atravessada por um ranço escravocrata. Em outras palavras, no documentário de Mascaro o *dispositivo* é uma maquinaria que, tal como um espelho, reflete e refrata um traço cultural arcaico do Brasil moderno.

Doméstica aponta que, se o *filme-dispositivo* privilegia como estratégia metodológica e narrativa o momento da filmagem, a montagem continua sendo primordial para a construção do sentido do documentário e da visão do documentarista acerca do material bruto e do tema abordado. É, portanto, no modo como Mascaro seleciona e combina imagens, situações, silêncios, depoimentos, diálogos, música, arquivos etc. que a *crítica social* é construída em *Doméstica*.

A montagem estrutura o filme a partir de três eixos complementares. O primeiro é de *apresentação e caracterização do fenômeno social* do emprego doméstico no Brasil. O documentário mostra como as relações entre

patroas e empregadas são atravessadas por afetos (a empregada é vista como se fosse mais um membro da família) e contradições (excesso de trabalho, autoritarismo, servidão etc.). O segundo é o de *disseminação do fenômeno na sociedade*, ou seja, como o fenômeno complexo das relações entre patroas e empregadas é reproduzido, com seus afetos e suas tensões, em todas as classes sociais, do rico ao pobre. O terceiro eixo da montagem situa a *origem do fenômeno social* abordado. As contraditórias relações entre patroas e empregadas são apresentadas como um traço arcaico, escravagista, que se mantém no Brasil moderno.

O documentário apresenta a seguinte curva narrativa: começa mostrando a empregada da casa de uma família rica, depois passa para outras empregadas de classe média e chega à empregada de uma família pobre, cuja patroa também é empregada doméstica. Em seguida, retoma para um empregado de uma família de classe média baixa e encerra com uma empregada da classe média alta, cuja patroa foi amiga de infância dela.

As personagens

Doméstica apresenta seis empregadas e um empregado doméstico. A montagem opta por mostrar um de cada vez. A primeira empregada chama-se Vanuza. Ela trabalha na casa de uma família rica. Além de passar ferro, estender e guardar as roupas, Vanuza é motorista da casa. Há 17 anos é empregada da mesma família. Começou a trabalhar aos 11 anos, como babá. A segunda empregada é uma negra chamada Dilma. É curioso que sua aparição comece com cenas de detalhe de mãos trabalhando. Antes de aparecer o rosto dela, suas mãos tiram panelas do armário, cortam cebola, manipulam comidas no fogão. Depois, Dilma é mostrada limpando o chão da casa, o box do banheiro e arrumando a cama de casal. Uma carga e tanto de trabalho!

Em seguida, Dilma conta sua difícil história de vida, sentada no sofá da sala. O depoimento é cortado por uma cerimônia de *Shabat*, celebração do dia de descanso dos judeus. Dilma aparece sentada à mesa, na cadeira ao lado do patrão que, após fazer uma oração serve o pão feito pela empregada. A cena seguinte volta para Dilma

sentada no sofá. Questionada por Jennifer, filha da patroa, ela diz que gostou de participar da cerimônia, pois havia até sonhado com a cena, e declara que antes considerava todos os judeus ruins, porque já trabalhou com outras famílias de origem judaica e foi "muito judiada".

A terceira empregada é a baiana Maria das Graças. É perceptível pelo tamanho e decoração do apartamento que a negra e gorda Gracinha, como é chamada, trabalha para uma família de classe média baixa. A cozinha é bem pequena para o seu corpão. Gracinha diz que há 13 anos trabalha na casa, mais tempo do que viveu com a mãe, pois saiu de casa aos 11 anos. No quarto minúsculo, onde dorme na parte de baixo de um beliche, relata emocionada que no início do ano, quando a patroa ficou doente, passou três meses sem ir à sua casa. Nesse período, o único filho que tinha foi assassinado. Em seguida, mostra o colchão ortopédico e o ventilador que ganhou da patroa: "é por isso que eu me sinto em casa", arremata alegre.

A quarta empregada chama-se Helena, cujo apelido é Lena. Ela trabalha para uma família de classe média. A entrada de Lena é precedida da seguinte declaração da filha da patroa: "Ela é como se fosse minha irmã mais velha, sabe? Eu conto meus segredos, minhas rezinhas, minhas aventuras amorosas... ela sabe de tudo!". O curioso é que Lena não fala para a câmera. Somente a patroa e a filha falam. A patroa Lúcia explica que a empregada é filha de trabalhadores da fazenda de seus pais. Mais adiante, a patroa comenta o nascimento da filha de Lena, que também mora na casa. De olhos marejados, diz que ficou com a sensação de ter outro filho: "Quando eu me dou para uma pessoa, eu me dou por inteira". Enxugando as lágrimas, afirma que vai sentir muito quando a empregada quiser sair da casa dela.

A quinta empregada é Flávia, que trabalha para uma família pobre e tem como patroa uma empregada doméstica. Questionada sobre a patroa, diz que a considera boa, e ressalta que ela só fica chata se encontrar a casa suja e os filhos sem tomar banho: "Qualquer patroa dá encima da empregada. Ela já é empregada de outra. A outra já exige dela, quer o quê?". Flávia é um caso à parte no filme. Mesmo deixando claro que a patroa é igual a ela, não

nega a relação hierárquica. Mas, na prática, a relação dela com os dois adolescentes da família é entre iguais: eles brincam, se agarram e conversam com espontaneidade. A cena mais emblemática a esse respeito é quando Flávia dança quase esfregando as nádegas no rosto do garoto excepcional.

A sexta personagem é o empregado doméstico Sérgio, que trabalha para uma família de classe média baixa. Ele fala muito pouco. A patroa e a filha Jennifer falam por ele. A jovem conta que Sérgio chegou à sua casa após se separar da mulher, e veio para cuidar dela. A mãe de Jennifer ressalta que ele convive com a família, senta na mesma mesa, come o que eles comem e tem o canto dele, "é como se fosse um avô para os meus filhos". No quarto de Sérgio, Jennifer mostra fotos dele, sem camisa, abraçado com a patroa e os filhos dela.

A última empregada a aparecer é a negra Lucimar. Ela trabalha para uma família de classe média alta e sua inserção no final do filme é muito sintomática. Porque marca um retorno ao ponto de partida do filme, ou seja, ao universo de uma família bem situada economicamente, para apontar a origem da contraditória relação entre patrões e empregados domésticos no Brasil. A patroa fala para o filho que conhece Lucimar desde que nasceu, porque ela é filha da empregada da bisavó: "Minha bisa tinha um sítio em Valença e, desde que era pequenininha, eu ia para esse sítio". O filho quer saber como era a relação delas. A mãe diz: "Ah, chegava em Valença, a primeira coisa que eu queria saber era da Lucimar". Pouco depois, declara que nunca imaginou que a empregada fosse trabalhar com a sua família, e confessa: "No começo era difícil porque eu tinha que me impor como patroa, e era Lucimar, minha amiga de sempre, enfim..."

Em seguida, aparece Lucimar em seu quarto, assistindo TV com a filhinha mais nova da patroa. Há um corte e entra uma imagem de Paul MacCartney. Sobe som da música *Blowin in the Wind*, na voz de Bob Dylan, um hino da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, na década de 1960. Lentamente, a câmera desce da imagem de MacCartney, passa por fotos de uma menininha branca na companhia do pai brincando com um pato. A câmera continua a descer e se detém numa foto de Lucimar e a patroa, bem pequenas. Há um corte e entra outra foto das

duas, agora um pouco maiores, segurando uma boneca loira. A câmera desce lentamente até mostrar mais uma foto das duas de mãos dadas, cada uma com uma boneca, acompanhadas de um casal jovem. Nesse momento, a letra da música de Dylan pergunta mais ou menos o seguinte: "quantos anos alguém precisa existir para que seja dada a ela a permissão de ser livre?". Logo depois, a voz de Dylan dissolve e é substituída pela cena do filho da patroa tocando e cantando o refrão da mesma música, ao violão: "a resposta, meu amigo, está soprando no vento".

Ao final da sequência, Lucimar, sentada na cama com o álbum de fotografias no colo, fala para o filho da patroa que começou a trabalhar aos 14 anos. O rapaz quer saber se a relação de amizade com a mãe dele ficou "meio estranha", depois que passou a ser de trabalho. A empregada fica pensativa por uns instantes, depois responde: "Não, hoje, não. A relação vai amadurecendo". O rapaz quer saber se ela é feliz. Lucimar responde que é agradável "ter uma família que já se tem um vínculo de convivência com todos". E que gosta de estar no Rio de Janeiro e poder passear: "Eu considero que eu tenho liberdade. Isso também eu gosto". Com expressão feliz, volta os olhos para o álbum onde estão as fotos de infância dela junto com a patroa, e permanece por alguns instantes em silêncio.

Doméstica não é um estudo, no sentido antropológico do termo, mas um *ensaio* sobre as relações entre patroas e empregadas domésticas, no Brasil. E como todo *ensaio*, é construído por fragmentos, incertezas, problematizações. Mas no conjunto expõe um ponto de vista do seu realizador sobre o tema abordado, cuja sequência final descrita acima é emblemática. Em suma, mais do que as subjetividades das personagens envolvidas, o que fica evidente nesse documentário de *dispositivo* é a soma das relações entre patrão/empregado, como uma reprodução de comportamentos, gestos, expressões e atitudes modelares, característicos da sociedade brasileira desde o período colonial, com a escravidão. Relação esta marcada pela subserviência, segregação, longas jornadas de trabalho e uma cordialidade mascarada como eufemismo de uma ideologia de dominação, típica do "homem cordial" de Sérgio Buarque de Holanda (1981).

Referências

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder:* a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário**.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

LINS, Consuelo. "O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo". *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 44-51.

MIGLIORIN, Cezar. "Filme-dispositivo: *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães". *Estudos de Cinema Socine*, Ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 143-150.

Suspensão narrativa e apelo coreográfico no cinema[1]

Narrative suspension and choreographic appeal in Film

Cristian Borges[2] (Professor Doutor – ECA-USP)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: QUESTÕES DE ESTÉTICA E DE LINGUAGEM.

[2] Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III - Sorbonne Nouvelle, é vice-coordenador do LAICA, coeditor da Revista Laika, e pesquisador da FAPESP e do CNPq.

Resumo

O cinema sempre deveu ao seu caráter móvel, intrínseco à própria natureza de suas imagens, sua razão de ser. Porém, aquilo que parecia uma evidência indiscutível torna-se problemático a partir do momento em que a mobilidade das imagens que compõem um filme deixa de ser natural, óbvia, previsível e passa a ser empregada de maneira expressiva, conturbada e tortuosa, graças àquilo que poderíamos chamar de apelo coreográfico, algo que romperia com a razão narrativa e com a lógica de causa e efeito.

Palavras-chave:

apelo coreográfico, dança visual, gênero musical, cinema de atrações.

Abstract

Cinema has always been indebted to its mobile nature, intrinsic to the very nature of its images, its reason for being. However, what seemed to be compelling evidence becomes problematic when the mobility of the images cease to be natural, obvious, predictable and becomes employed in an expressive, troubled and tortuous way thanks to what we might call a choreographic appeal, something that would disrupt the narrative reason and the logic of cause and effect.

Keywords:

choreographic appeal, visual dance, musical film, cinema of attractions.

Em 1889, o filósofo francês Paul Souriau propõe uma "teoria da arte de se mover", cujo objetivo seria o de "produzir, por meio do movimento, uma impressão de beleza". Segundo ele, para que o movimento possua valor estético são necessárias três condições básicas: "a beleza mecânica do movimento, sua expressão e sua apreensão sensível". Haveria um grau de projeção/ identificação em nossa relação com o movimento, no sentido em que o prazer proporcionado por um movimento *visto* se mede pelo prazer que experimentamos ao *executá-lo* (em nossa imaginação). Isso diferenciaria, em consequência, a *expressão* do movimento da *impressão* que ele produz em seu observador, cuja percepção visual pode ser considerada em três situações distintas: com o olho imóvel, com o olho em movimento e, enfim, com o próprio observador deslocando-se (SOURIAU, 2006).

De qualquer modo, esse movimento "subjetivado", *expressivo*, que contribui de maneira fundamental para o advento do cinema, pode ser mais representativo da realidade (seguindo a tradição mais "naturalista" de um Muybridge) ou mais ilusório (relacionando-se, por exemplo, com realidades mais abstratas e rítmicas, como as de Marey) – e aqui substituímos a já exaurida e nem sempre justa contraposição entre Lumière e Méliès, operando um recuo ainda maior no tempo no que diz respeito à velha oposição *representação do real* versus *criação de mundos imaginários*.[3] E, dependendo do caso, esse movimento participa ou escapa de uma certa fluência narrativa.

Na mesma época em que Souriau propõe sua "estética do movimento", são publicados os primeiros textos modernos de teoria da dança, acompanhando e de certo modo preparando o advento da modernidade no seio dessa arte que se caracteriza pelo uso do corpo para exprimir movimentos previamente estabelecidos (com uma coreografia) ou improvisados (na dança livre). François Delsarte e Stéphane Mallarmé foram alguns dos primeiros a se dedicar a pensar essa arte tão fascinante quanto misteriosa. Outros viriam a se manifestar em seguida: amantes, curiosos ou praticantes, tais como Loie Fuller, Isadora Duncan, Valentine de Saint-Point, Kandinsky, Marinetti, Nijinski, Steiner, Valéry e Laban, entre tantos outros.

[3] Algo que é sugerido pelo artigo de Annateresa Fabris (2004, p. 50-77).

Será que podemos vislumbrar alguns pontos de contato entre os métodos gráficos de Marey/ Muybridge e as notações coreográficas da dança dita moderna ou contemporânea, sendo que os primeiros são da ordem do registro mecânico e os últimos, de codificação manual? No ano passado, apresentei uma brevíssima história (ilustrada) da evolução das técnicas de notação coreográfica, a partir dos séculos XVI e XVII. Já chamava a atenção naquela ocasião a curiosa proximidade entre as fotos de Charlotte Rudolph e os desenhos de Wassily Kandinsky representando a dançarina Gret Paluca, nos anos 20; ou ainda entre o cartão de notação coreográfica que Valerie Preston-Dunlop enviou como presente de aniversário de setenta anos ao dançarino e teórico Rudolf Laban (1949), o diagrama de luz e movimentos dos atores que Lucinda Childs preparou para a ópera de Bob Wilson e Philip Glass, *Einstein on the Beach* (1984), e o gráfico de continuidade elaborado por Sylvette Baudrot, continuísta habitual do cineasta Alain Resnais, para o filme *O Ano Passado em Marienbad* (1961).

Agora, interessa explorar a invasão da narrativa cinematográfica, já centenária, por um fenômeno que venho chamando de *apelo coreográfico*, algo que ocorre num momento de suspensão dessa mesma narrativa, a qual se vê invadida por uma movimentação de corpos muito próxima da dança contemporânea, e que sugere laços estreitos, por um lado, com o gênero musical e, por outro, com as "atrações" dos primórdios do cinema.

Com o advento do sonoro, entre o final dos anos 1920 e o início dos 30, muito rapidamente intensifica-se algo que já começava a despontar, ainda que timidamente, no cinema silencioso: os corpos vão gradualmente perdendo sua mobilidade em nome da proeminência das palavras. Muito pouco daquilo que se via na movimentação alucinada e às vezes difusa dos filmes de Méliès, das comédias burlescas de Mack Sennet, Charles Chaplin ou Buster Keaton e de obras das vanguardas europeias, como as de Vertov, Eisenstein, Epstein, Dulac e Buñuel, permanece nesse cinema em que falar, muitas vezes compulsivamente, torna-se a tônica. As *talking heads* que tomariam conta da televisão (e dos documentários) apenas décadas mais tarde já se encontravam prenunciadas nesses *talking bodies* do cinema da era sonora.

Isso não significa, obviamente, que os personagens do cinema silencioso não falavam ou que aqueles do sonoro não se moviam; apenas que a ênfase dada a cada uma dessas ações – falar ou mover-se – é deslocada de um período a outro. E como certas coisas andam sempre de mãos dadas, percebe-se que o aumento considerável do peso dado à palavra e ao uso dos diálogos, por outro lado, recai sobre o modo algo ditatorial com que, ao longo de um século, vem-se acompanhando a predominância inquestionável do roteiro literário sobre outras formas de concepção de obras audiovisuais – contradizendo e eclipsando, assim, sua vocação movente e sua aproximação intrínseca com a música e a dança.

Os criadores (sejam eles diretores, roteiristas ou produtores) e os gestores de políticas culturais (que coordenam os mais diversos editais e outras formas de financiamento público ou privado) ainda permanecem atrelados à ideia, um tanto antiquada, de que a função primordial de uma obra audiovisual é "contar uma história" – que deve ser apreendida, ou melhor, compreendida de maneira clara e inequívoca, ainda que a trama conserve seus mistérios. Parecem ignorar que o cinema, como a música, também pode ser apenas sentido – apesar da diferença básica entre os dois: enquanto a música é a arte que mais abstração faz da "realidade", o cinema é o que mais diretamente a ela se refere (DYER, 1981, p. 178).

Roland Barthes, em um texto que questiona a pintura como linguagem, já chamava nossa atenção para o fato de que um quadro não se conta, já que este "nunca é mais do que sua própria descrição plural" (BARTHES, 1990, p. 136); ora, por que então haveríamos de *contar* um filme de maneira única e inequívoca? O cinema experimental desde o início do século XX, os clipes musicais da era pós-MTV e inúmeros vídeos e filmes apresentados em galerias e museus nas últimas décadas comprovam essa vocação sensorial múltipla do cinema.

Ao tentar esboçar, ainda que de maneira extremamente sucinta e inicial, uma estética da movimentação dos corpos no cinema, parto do pressuposto de que o cinema sonoro de certo modo "silencia" essa dinâmica corporal na tela ao concentrar seu foco na fala e no sentido das palavras, reduzindo ou eliminando toda a incrível potência –

plástica, e mesmo semântica – contida na cinética dos corpos. Algo que os filmes musicais, por exemplo, com seus corpos inquietos e suas quebras no fluxo narrativo pela eclosão de números musicais – "uma característica definidora do gênero" (WILLIAMS, 1981, p. 149) – vão de certo modo recuperar, ainda que apenas em momentos privilegiados – os quais Laura Mulvey vai chamar, em relação aos melodramas de Douglas Sirk, de momentos ou segmentos "ocultos, de significação diferenciada" (MULVEY, 2006, p. 147-148) – parte dessa potência perdida. Como explica Martin Sutton:

> O número funciona [assim] como uma *interrupção narrativa*, uma tangente fantástica que ao mesmo tempo frustra e libera o espectador (...) da crescente tensão entre trama realista e número espetacular (...) essas forças contraditórias localizadas, por um lado, no protagonista e nos números (liberdade) e, por outro lado, nas estratégias reconciliatórias e convencionais do roteiro (inibição) (SUTTON, 1981, p. 191).

Já é conhecida de todos essa marca contrastante e característica do musical clássico, que Lars von Trier radicaliza em chave crítica no filme *Dançando no escuro* (2000), e que Martin Sutton vai aproximar da psicanálise freudiana ao chamar a trama convencional e previsível de "superego" do texto fílmico, sujeito a uma ética definida socialmente, enquanto que o número musical, que proporciona aos personagens (e ao espectador) "uma oportunidade de exercitar a imaginação e a liberdade pessoal", funcionaria como o "id" do filme, momento de desregramento e subversão.

Fatalmente, observamos aí um inegável parentesco entre os números musicais e as "atrações" que, segundo André Gaudreault, são "o princípio dominante" dos primórdios do cinema, "em contradição com o princípio dominante do cinema institucional: a narração" (GAUDREAULT, 2011, p. 51). Por outro lado, diz ele, "o cinema narrativo está repleto de atrações": nos filmes de aventura e de ação, nos musicais, para não falar dos filmes pornográficos, nos quais as "atrações" ganham lugar privilegiado. Em seu estudo sobre o primeiro cinema, Flávia Cesarino Costa destaca, sobretudo a partir dos trabalhos de Tom Gunning e Gaudreault, a oposição de base entre o

cinema como espetáculo, que se dá a ver sob um regime de "confrontação exibicionista", distinto do cinema como narração, que se dá a ver num regime de "absorção diegética" (GUNNING, 1990, p. 56-62), e que se consagra como instituição após um período de "domesticação" daquele cinema mais desregrado e selvagem, através da substituição da figura do mostrador pela do narrador ou cineasta (CESARINO COSTA, 2005).

Eisenstein, graças à experiência adquirida no teatro, sob a tutela de Meyerhold, e ao conhecimento do Kabuki japonês, considerava, como lembra François Albera, que "a unidade do espetáculo não é requerida, tampouco o encadeamento das ações ou dos gestos; basta uma montagem de momentos fortes, agressivos, significativos, livremente associados em vista do efeito desejado" (ALBERA, 2002, p. 239). Para o cineasta soviético, era fundamental pensar a obra em sua relação direta com o espectador – daí a centralidade das atrações no momento inicial de sua obra fílmica e teórica. Ele dirá que a montagem de atrações consiste na "montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelo atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final" (EISENSTEIN, 1983, p. 190-191).

Até que ponto essas aparições configuram a manifestação de uma dança fílmica, no sentido em que envolvem não apenas os corpos em movimento coreografado, mas também a câmera, o cenário, sua relação complexa com um entorno diegético (e narrativo) etc.? Que tipo de problemas esse tipo de sequência nos coloca em termos de análise fílmica, já que se descola de uma razão narrativa para operar (por vetorização, intervalos) em uma chave coreográfica muito mais livre, desregrada e tendendo a uma abstração sensorial num sentido quase musical? Até que ponto essa manifestação em obras contemporâneas não funcionaria como o sintoma de um desejo de retorno aos primórdios do cinema, de recuperação daquela selvageria primordial das atrações, sinalizada em obras nas quais um devir-animal do homem é colocado justamente como marca de uma ruptura narrativa – por exemplo, em *O Fantasma* (2000), de João Pedro Rodrigues, ou *Mal dos trópicos* (2004), de Apichatpong Weerasethakul?

Bibliografia:

ALBERA, F. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ALTMAN, Rick. (ed.). *Genre: the Musical*. Londres/ Boston/ Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*: Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CESARINO COSTA, F. *O primeiro cinema*: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

DYER, R. "Entertainment and Utopia", in ALTMAN, R. (ed.). *Genre: the Musical*. Londres/ Boston/ Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 175-189.

EISENSTEIN, S. "Montagem de atrações", in XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 187-198.

FABRIS, A. "A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo". *Ars* v. 2, n. 4, São Paulo, 2004, p. 50-77.

GAUDREAULT, A. *Film and Attraction*: From Kinematography to Cinema. Urbana/ Chicago/ Springfield: University of Illinois Press, 2011.

GUNNING, T. "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", in ELSAESSER, T.; BARKER, A. (ed.). *Early Cinema*: Space-Frame-Narrative. Londres: BFI, 1990, p. 56-62

MULVEY, L. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. Londres: Reaktion, 2006.

SOURIAU, P. *L'esthétique du mouvement*. Paris: Elibron Classics, 2006.

SUTTON, M. "Patterns of Meaning in the Musical", in ALTMAN R. (ed.). *Genre: the Musical*. Londres/ Boston/ Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 190-196.

WILLIAMS, A. "The Musical Films and Recorded Popular Music", in ALTMAN R. (ed.). *Genre: the Musical*. Londres/ Boston/ Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 147-158.

Reverberações do *Noir* nas GNs e no Cinema atual: Dark Cities[1]

Reverberations of *Noir* in the GNs and in current Cinema: Dark Cities

Denise Azevedo Duarte Guimarães[2] (Docente do PPGCOM/ UTP)

[1] Trabalho apresentado à Mesa *Página, Palco,Tela*, no XVII Encontro Internacional SOCINE. UNISUL, Palhoça/SC.

[2] Doutora em Estudos Literários e aposentada da UFPR. Docente do Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.Coordena a Linha Estudos de Cinema e Audiovisual.

Resumo

O artigo aborda a filmografia ligada a um tipo específico de HQs, as *graphic novels,* de forte presença num nicho expressivo da indústria cinematográfica atual. Com cidades sombrias e seus heróis problemáticos, tais obras mostram ostensivas reverberações das narrativas de ficção *noir* e *neo-noir*. Devido à expansão das adaptações fílmicas das GNs, o clima de mistério, inquietação e ambiguidade, em espaços urbanos noturnos e violentos, parece ter tomado de assalto as telas contemporâneas_ é o que se pretende aqui investigar.

Palavras-chave:

Cinema. Ficção *noir. Graphic Novels*

Abstract

The article discusses the filmography linked to a specific type of HQs, the graphic novels, a strong presence in a expressive niche in the film industry today. With gloomy cities and their problematic heroes, such works show ostensive reverberations of noir and neo-noir narrative fiction. Due to the expansion of the film adaptations of the GN, the atmosphere of mystery, restlessness and ambiguity in nocturnal and violent urban spaces seems to invaded contemporary screens _ this is what is intended to investigate here.

Keywords:

Cinema. *Noir* fiction. Graphic Novels.

Introdução

Este artigo centra-se na observação de como a filmografia ligada ao universo de um tipo de quadrinhos, as *graphic novels*, tende a marcar sua presença num nicho expressivo da indústria cinematográfica atual. Com suas cidades sombrias e perigosas, tais produções apresentam ostensivas reverberações dos filmes *noir* que tiveram seu apogeu entre 1940-60.

Como um marcante estilo de época, bastante próximo da estética do cinema expressionista alemão, que lhe é anterior, a cinematografia *noir* tem sido continuamente revisitada por cineastas da atualidade. Devido à expansão das adaptações fílmicas das GNs, o clima de mistério, inquietação e ambiguidade, em espaços urbanos noturnos e violentos, parece ter tomado de assalto as telas contemporâneas. É o que pretendo explorar neste artigo, não sem antes assinalar que existem polêmicas sobre o conceito. Acredito que, mais do que discutir se o *noir* é um gênero, uma tendência, um movimento ou um estilo, o importante é enfatizar o fascínio por ele exercido sobre diretores, artistas gráficos, espectadores e leitores. Fernando Mascarello, no livro por ele organizado - *História do Cinema Mundial* -, debate o tema e explica o que denomina "o fenômeno *noir*":

> À luz da fria razão, esses autores estão corretos: o *noir* é uma categoria falaciosa, e nisso podemos estar de acordo. Mas o que não conseguirão negar, jamais, é sua múltipla produtividade: teórica, crítica, cinefílica, industrial. Em última instância, sua argumentação será sempre de curvar-se à realidade (social, concreta) da existência do noir. [...]. A maior prova que existe? A fascinação que produz, o desejo que desperta: a "mística *noir*". MASCARELLO, 2006, p.185)

Creio ser possível reiterar que tal "mística" continua forte e encontra espaço significativo, tanto nas telas, quanto nas páginas das narrativas sequenciais, o que me permite asseverar que as constantes estilísticas das narrativas de ficção *noir* têm sido retomadas com vigor na cena atual.

As origens expressionistas

O artificialismo, já utilizado pelo expressionismo alemão, tem suas projeções na estética *noir* que também acentua formas inorgânicas para propor visões anamórficas. Trata-se de um procedimento antinaturalista, que poderia ser entendido com os conceitos de Gilles Deleuze sobre a deformação plástica dos cenários, além da opção pela iluminação "violenta" da arquitetura, no cinema expressionista, cujos cineastas,

> Chegarão mesmo a recortar os contornos e a próprias superfícies para torná-los irracionais, exagerando as cavidades das sombras e os jatos de luz; por outro lado, acentuarão alguns contornos, moldando as formas por meio de uma faixa luminosa para criar, assim, uma plástica artificial." (DELEUZE, 2009, p. 67)

Fig.1- *Metropolis,* de Fritz Lang (1927)

Fig. 2- *Metropolis,* de Fritz Lang (1927)[3]

[3] As imagens do Expressionismo alemão estão disponíveis em https://www.google.com.br/search?q=fotos+expressionismo+alemão (Acesso 15 de jun.2013)

Creio que as imagens do filme *Metropolis* (1927) permitem perceber os elementos icônicos citados por Deleuze e por ele enfatizados, ao afirmar que a luz nada seria sem o opaco que a torna visível. "A imagem visual divide-se, por conseguinte, em duas segundo uma diagonal ou uma linha recortada de maneira tal que mostrar a luz, como diz Valéry: ´supõe de sombra uma lúgubre metade."[...] (DELEUZE, 2009, p. 82)

Da mesma forma, saliento os cenários de caráter gráfico e com predominância de linhas oblíquas, considerados fundamentais para a criação de um jogo enviesado que aguça a percepção, como se observa nas imagens de filmes alemães das primeiras décadas do séc. XX.

Fig. 3- *O Gabinete do Dr. Caligari*(1920**)** Fig.4 - *Nosferatu*(1922)

Outra característica a ser observada são os personagens agindo sobre telhados geometricamente insólitos, em tomadas inusitadas e expressivas, na chamada "perspectiva monumental" e que contribui para o efeito de engrandecimento de seus poderes tanto heróicos, quanto malignos.

*Fig.5- Nosferatu,,*de F. Murnau (1922) / Fig. 6- *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920)

Cenas similares criam uma intertextualidade explícita com a obra dos cineastas alemães e aparecem nos quadrinhos do Batman, bem como em suas adaptações fílmicas. Trata-se de um recurso relevante no filme *neo-noir* dirigido por Frank Miller, *The Spirit* (2008) – uma adaptação das narrativas gráficas do mestre Will Eisner.

Fig. 7- *Frame* do filme *The Spirit* (2008) Fig.8- Imagem do Batman (2010) [4]

A filmografia *noir*

[4] Todas as imagens de *The Spirit* e dos filmes do Batman foram captadas pela autora nos respectivos DVDs.

A filmografia *noir* teve seu apogeu logo após a Segunda Guerra Mundial, nos EUA, mas o conceito apareceu posteriormente na crítica francesa e revela-se mais complexo do que apenas uma mera definição para filmes de crimes e violência. Suas estratégias estéticas podem ser vistas como ícones do ambiente de suspense e como uma tentativa de metaforização de determinados traços dos protagonistas, em roteiros policiais cheios de reviravoltas, com seus detetives cínicos e sempre às voltas com *femmes fatales*.

Integradas à força dramática da fotografia preto-e-branco, em cenas filmadas pela câmera angulosa com o uso de *plongée* e *contre-plongée*, as sombras exercem função narrativa e contribuem para aura de mistério criada pela neblina.

Clássicos do cinema *noir* são adaptações das novelas policiais de sucesso, de escritores como Raymond Chandler, James M.Cain e Dashiel Hammett. Dentre tais filmes, destacam-se: *Pacto de Sangue* (Billy Wilder -1944), *Interlúdio* (Alfred Hitchcock -1946), *A Noite e a Cidade* (Jules Dassin -1950), *Selva de Asfalto* (John Huston -1950), *No Silêncio da Noite* (Nicholas Ray-1950), *Uma Rua Chamada Pecado* (Elia Kazan -1951), *A Marca da Maldade* (Orson Welles - 1958), entre outros. Seus cartazes[5] sintetizam os conteúdos, a exemplo dos filmes protagonizados pelos artistas mais famosos da época, em espaços cênicos perigosos e soturnos.

[5] Disponíveis em https://www.google.com.br/search?q=cartazes+cinema+noir (Acesso em 15 de jun.2013)

Fig.9 - *Pânico nas ruas* (1950) Fig. 10 - *Envolto nas sombras* (1946)

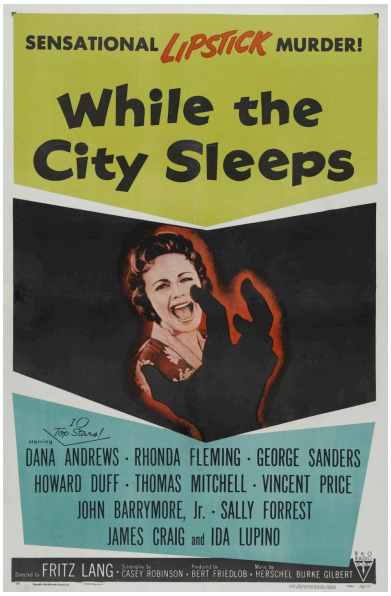


Fig.11 - *Prisioneiro do passado* (1947)) Fig.12 - *Enquanto a cidade dorme* (1956)

Disponível em https://www.google.com.br/search?q=cartazes+cinema+noir

(Acesso em 15 de jun.2013)

As *dark cities* a ficção *noir* têm sido continuamente recriadas por cineastas da atualidade, nos filmes *neo-noir,* como: *Blade Runner* (Ridley Scott -1982), *Los Angeles Cidade Proibida* (Curtis Hanson-1997), *Cidade das Sombras* (Alex Proyas-1998), *Cidade dos Sonhos* (David Lynch -2001), *O homem que não estava lá* (Joel Coen -2001), *Femme Fatale* (Brian De Palma-2002). Exemplos marcantes são *Chinatown* (Roman Polanski- 1074) e *Blade Runner* - *O Caçador de Androides* (Ridley Scott -*1982).*

Fig.13 - Chinatown (1974)

Fig.14 - *Blade Runnner* (1982)

Na esteira da visualidade *neo-noir,* com suas emblemáticas *dark cities,* destaco os filmes dirigidos por Christopher Nolan: *Batman Begins (2005), The Dark Knight* (2008) e *The Dark Knight returns* (2010), como obras que revelam estreita fidelidade ao desenho de Frank Miller – o artista gráfico que reformatou a identidade visual das narrativas do Homem Morcego, em 1989.

Fig. 15 - capa da revista de 1986 [6] Fig.16 - Cartaz do filme de C. Nolan.[7]

3. Intertextualidades e negociações tecnoestéticas

A exemplo de Gotham City, as representações fílmicas do *neonoir* destacam a metrópole com seus arranha-céus que formam um simulacro idealizado de superfícies translúcidas e iluminação feérica. Todavia, toda esta *féerie de laboratoire* escamoteia e esconde, em seus desvãos, as zonas urbanas abandonadas e em decadência, ruas e becos anônimos, cuja iluminação precária abriga a violência e a instabilidade. Tais paradoxos impactantes constituem o cenário adequado para a traição, a sedução, a mentira e o jogo fatal que são determinantes da atmosfera *noir.*

O cotejo das imagens permite ver como o espaço cênico de <u>*O Caçador de Andróides*</u>, do diretor Ridley Scott, mostra claras referências visuais à obra *Metropolis,* de Fitz Lang;.

Fig.17 - Blade Runnner, de R. Scott (1982) Fig.18 - *Metropolis, d*e F. Lang (1927)

[6] Todas as capas e imagens das GNs foram obtidas no acervo da autora do artigo.
[7] Cartazes de filmes foram obtidos na Internet em galerias de imagens citadas nas referências finais.

Confirma-se o uso da a intertextualidade como proposta artística do *neo-noir,* como ocorre também em cenas do filme *Dark City*, de Alex Proyas, que dialoga com os clássicos do expressionismo alemão. No livro *A tela demoníaca,* Lotte Eisner, aponta o "método" expressionista que,

> [...] consiste em enfatizar, em salientar, muitas vezes com exagero, o relevo e os contornos de um objeto ou os detalhes de um cenário (...), cuja atmosfera é mais densa. [...]Também se começará a dispor nas laterais enormes refletores inclinados, de modo a iluminar violentamente a arquitetura e a produzir, com a ajuda de superfícies salientes, aqueles estridentes acordes de sombras e luzes que se tornaram clássicos. (EISNER, 2002, p. 67).

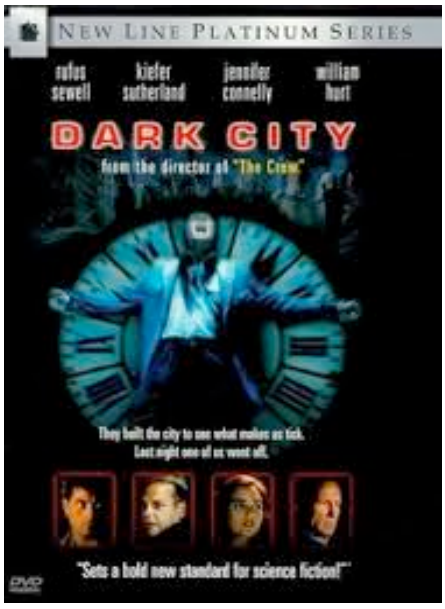


Fig.19 - *Dark City*, de Alex Proyas (1998) Fig.20 - *Metropolis,* de F. Lang (1927)

Tanto quantitativa, quanto qualitativamente, as referidas estratégias estéticas são muito expressivas no imaginário cinematográfico contemporâneo. O corolário é uma gama intensa de trocas simbólicas e negociações

tecnoestéticas, não só entre o cinema expressionista, o gênero *noir e neo-noir*, mas também entre as narrativas gráficas e as recentes adaptações de GNs consagradas, a exemplo de *Sin City*, *Constantine* e *The Spirit*.[8]

Tudo começa quando, em 1978, Will Eisner publica *Um Contrato com Deus* (*A Contract With God*), considerada a primeira obra do gênero. O selo de "*graphic novel*" foi colocado na intenção de distingui-la do formato dos quadrinhos tradicionais. Outro clássico é a GN *O Edifício* que apresenta a técnica de páginas sem a divisão em vinhetas como uma forma de fortalecer um espaço dramático cheio de dobras e tensões.

Fig.21- Capa da GN de 1978 Fig.22- Página de Will Eisner, *O Edifício* (1987)

Eisner também inaugura o estilo chamado *noir comics* que tem sido proeminente nos últimos anos. Um exemplo do interesse pelo tema é o livro *How to Draw Noir Comics: The Art and Technique of Visual Storytelling*

[8] Tive oportunidade de analisar estas obras, entre outras, em meu livro *Histórias em Quadrinhos & Cinema: adaptações de Alan Moore e Frank Miller*. Curitiba: Ed.UTP, 2012.

(2007), de Shawn Martinbrough, um aclamado ilustrador dos *comics*. É nítida a semelhança entre a capa da primeira GN, a capa do livro e a postura de Humphrey Bogart no clássico filme O *Falcão Maltês* (John Huston - 1941).

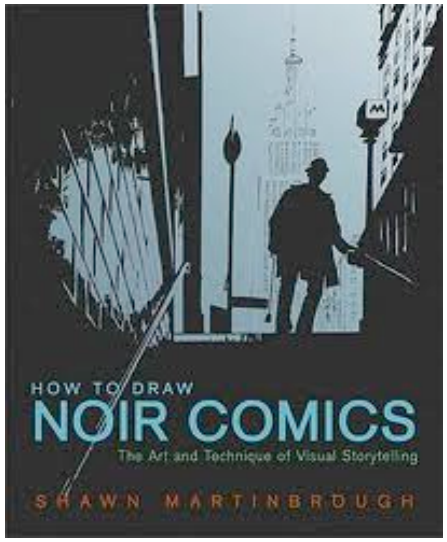


Fig.23- Capa do livro *de 2007* Fig.24 - H.Bogart em *O Falcão Maltês*

O livro de Martinbrough expõe didaticamente as mais recentes técnicas e princípios para desenhar o mundo do crime e seus personagens imersos nas sombras e neblinas das *dark cities* imortalizadas pelos clássicos filmes policiais do período.Não é por acaso, portanto, que uma nova tendência eclode, a partir de 2008/9, com a Coleção *Marvel Noir* que traz as versões, ao estilo da filmografia dos anos 1940-1950, das aventuras de consagrados personagens do mundo dos *comics*. Um exemplo é a edição *Demolidor Noir*, publicada no Brasil pela Panini Books em 2012.

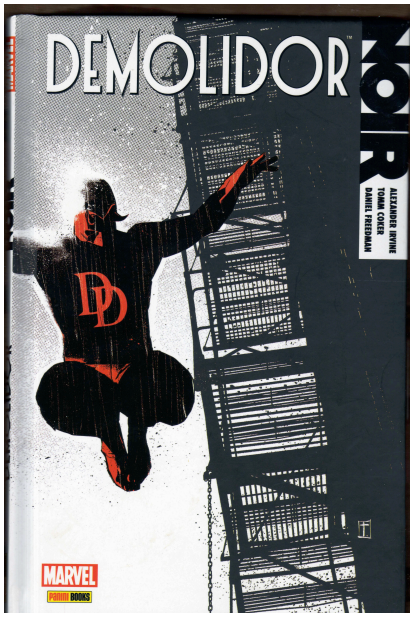


Fig. 25 -Capa da edição brasileira (2012) Fig. 26 - Abertura da ed. brasileira (2012)

Creio que as imagens ilustram a proposta da referida Coleção e poderiam ser cotejadas com as inúmeras narrativas do gênero *noir* que conquistam um espaço privilegiado, na esfera das *graphic novels* mais recentes. Graças a seus leitores maduros, os autores podem desenvolver a complexidade da história e a ambiguidade de seus detetives, no espaço das ruas nebulosas e inquietantes das *dark cities.*

Ponderações finais

Minhas pesquisas atuais contemplam a intrigante emergência da ficção *noir* no universo dos *comics* e suas trocas simbólicas com o cinema, contudo não é viável aprofundar o tema no momento. O presente artigo ateve-se à exploração de variados efeitos - desde o puramente emocional até elaborações metafóricas e simbólicas-, com o fito de verificar a configuração de estratégias miméticas astuciosas e as reverberações do *noir* em narrativas impressas e no cinema. Acredito que as *dark cities*, integrantes do imaginário urbano por mais de um século, podem ser vistas

como representação de um desconforto cultural e da problemática ligada à insegurança das ruas, percebidas como uma consciência intensificada da violência que ronda as noites, na urgência da urbe contemporânea.

Referências

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*.São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

EISNER, Lotte. *A tela demoníaca.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

EISNER, Will. *Narrativas Gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos.* São Paulo: Devir, 2008.

_____. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HART,Christopher. *Drawing Crime Noir.* New York: Watson-Guptill, 2006.

IRVINE, Alexander; COKER, Tomm; FREEDMAN, Daniel. *Demolidor Noir.* Barueri,SP: Panini Books, 2012.

GUIMARÃES, Denise A. Duarte. *Histórias em Quadrinhos & Cinema - Adaptações de Alan Moore e Frank Miller*. Curitiba: Ed. UTP, 2012.

MARTINBROUGH, Shawn. *How to draw noir comics. The art and technique of visual storytelling.* New York: Watson-Guptill Publications, 2007.

MCLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 2006.

MASCARELLO, Fernando. "Film Noir". MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*, Campinas: Papirus, 2006, p. 177 – 188.

MULLER, Eddie. Dark City- *The Lost World of Film Noir.* New York: ST. Martin's Griffin, 1998.

ORTEGOSA, Marcia. *Cinema noir - Espelho e fotografia.* São Paulo: Anablume, 2010.

SILVER, Alan & URSINI, James. *The noir style.* New York: The Overlook Press, 1999.

Extracampo e o limiar da hospitalidade em "A falta que me faz"[1]

Off-screen space and the threshold of hospitality in the film "Like water through stone"

Diego Baraldi de Lima[2] (Doutorando – UFMG)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Documentário e Alteridade.

[2] Doutorando do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFMG. Professor assistente do Curso de Comunicação Social da UFMT. E-mail: diegoblima@yahoo.com.br.

Resumo:

Nesta apresentação interessa-nos atentar para passagens do filme "A falta que me faz" (Marília Rocha, 2009), nas quais entrevemos uma relação no limiar da hospitalidade entre cineasta (e equipe) e personagens filmadas, cujas marcas se explicitam pela ampliação da cena através da convocação de elementos do extracampo (ou fora de campo).

Palavras-chave:

Extracampo, antecampo, hospitalidade, limiar, "A falta que me faz".

Abstract:

This paper analyzes passages of the film "Like water through stone" (Marilia Rocha, 2009), in which we glimpse a relationship on the threshold of hospitality between the filmmaker (and her crew) and the people that are filmed. The marks of that relationship can be realized through off-screen space elements that amplify the filmed scene.

Keywords:

Off-screen space, hospitality, threshold, "Like water through stone".

Ao investir nos espaços cotidianos experienciados pelas personagens, "A falta que me faz" (Marília Rocha, 2009) vai deixando marcas de um encontro no limiar da hospitalidade entre cineasta (e equipe) e aquelas que são filmadas. Além de se abrir para a observação e escuta das interações das meninas de Curralinho, através de uma mise-en-scène que aposta em uma cena que se deixa afetar pela habilidade das personagens em produzir uma auto mise-en-scène, cineasta e equipe vão, aos poucos, implicando-se nas situações filmadas. Esta implicação de cineasta e equipe é perceptível pela emergência do extracampo (principalmente do antecampo), que amplia a cena filmada e revela aproximações e distanciamentos entre aqueles que a compartilham.

A esta cena compartilhada por aqueles que filmam e aquelas que são filmadas, gostaríamos de fazer um uso heurístico da noção de cena da hospitalidade, a partir das considerações de Marie-Claire Grassi e Alain Montandon (MONTANDON, 2011). Indagamos: se a cena prototípica da hospitalidade sempre remonta à co-presença de anfitriões e hóspedes/visitantes em um espaço estranho a estes e dominado por aqueles (espaço eminentemente doméstico, ainda que a noção de hospitalidade remonte à presença do estrangeiro em território diferente de seu lugar de origem), como a mise-en-scène do filme de Marília Rocha inscreve esta co-presença de anfitriões (personagens filmadas em seu cotidiano doméstico) e visitantes (cineasta e equipe que são, de algum modo, recebidos nestes espaços das personagens)?

Como dado extrafílmico que se insinua em diversas passagens do filme, sabemos que há, de partida, diferenças entre as vivências daqueles que filmam e daquelas que são filmadas: cineasta e equipe vêm da cidade grande e pertencem a um universo econômico-cultural bastante diverso das meninas do filme, que residem em habitações simples – senão precárias - na pequena comunidade de Curralinho, região da Serra do Espinhaço, interior de Minas Gerais. Intuímos que estas diferenças produzem uma distância inevitável entre aqueles que filmam e aquelas que são filmadas, distância com que ambas as partes terão de lidar no presente das filmagens, no momento

mesmo em que o filme vai se fazendo nestes espaços transitoriamente partilhados pelas anfitriãs com aquelas/aqueles[3] que filmam. Distância e proximidade vão produzindo este limiar de hospitalidade que deixa marcas no filme.

Enquanto anfitriãs, sentimos que as meninas de "A falta que me faz" oferecem uma bela acolhida àqueles que filmam, compartilhando com cineasta e equipe o espaço de suas casas e também das redondezas, onde exercitam suas tarefas cotidianas (a colheita das sempre-vivas, o corte e cata de lenha para abastecer o fogão, a lavação de roupa e da louça), bem como os momentos de distração (os passeios nas cercanias da represa, as conversas no entorno de Curralinho, as idas ao mexe). Além de conceder à cineasta e equipe a entrada neste cotidiano mais doméstico, estas anfitriãs conquistam, em suas auto-mise-en-scènes, um espaço em cena, mobilizando cineasta, equipe e também espectadores a compartilhar suas invenções, dúvidas e expectativas.

Enquanto hóspedes/visitantes, ao mesmo tempo em que se abrem para receber esta acolhida das personagens, cineasta e equipe produzem uma delicada inscrição deste cotidiano, nuançando passagens mais leves à passagens nas quais percebemos as dificuldades existentes na vida destas meninas. Em um movimento recíproco, essencial para percebermos como se dá este limiar de hospitalidade, a mise-en-scène do filme retribui a acolhida das personagens abrindo-se para que estas possam se colocar em cena e produzir suas fabulações em torno de pequenas, mas potentes, aspirações da vida cotidiana. Este gesto faz com que lembremos a postura ética de Jean-Louis Comolli de compreender o cinema, especialmente o cinema documentário, como espaço para uma cena cada vez mais aberta para aqueles que são filmados.

Quando discorre sobre os procedimentos de entrevista ou depoimento, comuns na prática documentária, Comolli aponta que, ao falar para a câmera (ou para alguém em suas contiguidades), os "olhares, mímicas,

[3] Através das falas das personagens, dirigidas àquelas/àqueles que filmam, ou das vozes provenientes do antecampo, são convocados por esta cena ampliada não apenas a cineasta Marília Rocha, mas também a assistente de direção, Clarissa Campolina, bem como com o técnico de som, Canarinho, e o diretor de fotografia do filme, Ivo Lopes Araújo.

movimentos" do sujeito que fala revelam a existência de uma cena que não se resume àquilo que vemos no quadro (interior do plano filmado), trazendo para dentro da cena aquele a quem o olhar e a voz do sujeito filmado se dirigem (cineasta/entrevistador/diretor de cena, normalmente em recuo, atrás da câmera). Assim, podemos falar em um "fora-de-campo-mas-não-fora-de-cena" (COMOLLI, 2008, p. 87), visto que a cena não se resume àquilo que vemos no interior do plano. Em nossa leitura de Comolli, a cena documentária forte convoca o espectador a perceber o que está para além do enquadramento.

"A falta que me faz", produz, aos poucos, um limiar de hospitalidade entre aqueles que constituem a cena, abrigando esta espécie de conversa que traz para o dentro de cena cineasta e equipe (mas não para o dentro do quadro/campo, no caso da cineasta). Há tentativas recíprocas de estabelecer algum tipo de proximidade nas relações colocadas em cena pelo filme. Parece-nos que ambos os lados estão negociando sua entrada e entrega ao encontro que o filme constrói, o que vai se ampliando a medida de seu desenrolar.

Este limiar de hospitalidade que entrevemos entre aqueles que compartilham a cena está materialmente inscrito no filme, através do manejo de seus recursos expressivos, da mise-en-scène que o filme efetiva. Neste sentido, o prolongamento do quadro/campo pela constante ativação do extracampo e, principalmente, da convocação do antecampo, são procedimentos formais que evidenciam essa relação no limiar da hospitalidade entre cineasta (e equipe) e personagens.

Visualmente, o quadro (enquadramento) corresponde à porção filmada do espaço, que poderíamos também chamar de campo. Em um determinado plano filmado, a câmera pode estar fixa ou se deslocar, e os constantes enquadramentos (e reenquadramentos) da situação filmada produzirão um campo fílmico (a porção visível no quadro daquele ambiente/personagem filmado). Ao mesmo tempo em que estas operações de enquadramento produzem um visível (campo), podem também deixar entrever uma parcela de espaço "invisível, mas prolongando o visível, que

se chama fora de campo", que está "vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último" (AUMONT, 1995, p. 24).

Para Noel Burch (2006, p. 37), a natureza do espaço no cinema nos leva a pensar em dois espaços: "o que existe em cada quadro e o que existe fora de quadro", sendo que o campo (ou quadro) "constitui tudo o que o olho percebe na tela". Já o espaço fora-da-tela, fora-do-quadro, fora-de-campo (e que aqui estamos chamando de extracampo) é mais complexo e corresponde a seis "segmentos": o espaço que se prolonga para além dos quatro cantos/bordas/margens do quadro, o espaço de fundo (atrás do horizonte ou dos cenários), e o "espaço fora-da-tela, atrás da câmera" (BURCH, 2006, p. 38).

A partir de Burch, poderíamos falar, em um primeiro nível, em um extracampo formal (concreto/imaginário), que se refere a tudo que excede ao espaço do quadro (ou do enquadramento), e que está constantemente convocando o espectador a se relacionar com o que está para além desse espaço. Esta característica primeira é comum a todo filme que, ao tornar visível algo pela escolha de um enquadramento, deixa sempre algo de fora. Ainda neste primeiro nível do extracampo, precisamos nos deter nesta porção do espaço extrafílmico que corresponde ao lugar atrás da câmera, onde estão cineasta e equipe. No campo do documentário, pelo menos do documentário moderno, a esta porção do extracampo, o antecampo, está associada a capacidade da explicitação das relações que transcorrem entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados, essencial para um tipo de documentário que investe na tematização da relação, do encontro, bem como para a tematização da própria realização do filme (o espectador é convocado a perceber a feitura do documentário, as proximidades e distâncias que se estabelecem entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados durante a realização do filme). Ao pensarmos o documentário como campo para um tipo de relação no limiar da hospitalidade, a partir das figuras de anfitrião (filmados) e hóspede (cineasta e equipe), a convocação do antecampo é essencial para demarcar esta relação que está constantemente se atualizando.

Em "A falta que me faz" a convocação do antecampo ocorre em diversas passagens e é essencial para entrevermos essa delicada (em, em certos momentos, difícil) relação instaurada pelo filme entre cineasta (e equipe) e as meninas de Curralinho. A opção da cineasta por explicitar as marcas dessa relação também revela a opção por um tipo específico de cinema, este que convoca o espectador a um olhar não apenas voltado para o mundo das personagens, mas também para o encontro de mundos das personagens, cineasta e equipe.

Num segundo nível, é preciso dizer que, para além do extracampo formal, relacionado a tudo aquilo que materialmente está fora dos limites do quadro, mas que sabemos existir, por ampliação, nos seis limites do enquadramento, há um extracampo metafórico. A ele corresponde tudo aquilo que pode ser evocado a partir de um determinado plano, sequência fílmica ou, de forma mais abrangente, pelo filme como um todo. Na esteira de Cláudia Mesquita, ao atentar para a quase ausência de personagens masculinos nas sequências de "A falta que me faz", lembramos que o filme produz um fora-de-campo que metaforicamente convoca o elemento masculino através das conversas das/com as personagens, que em várias passagens giram em torno de relações afetivas com rapazes, nem sempre correspondidas. Neste filme "sobre, entre, com meninas" (MESQUITA, 2011), lembramos também da cena em que a fala de Priscila repercute um imaginário machista, quando a personagem comenta que Alessandra é chamada de "rapariga, vagabunda" pelos homens da região. Uma espécie de ressentimento com o universo masculino ecoa em outra passagem, no quarto, com Alessandra e Paloma, na qual ouvimos memórias sobre o pai alcoólatra - já falecido - que chegava em casa cambaleante após horas no bar, muitas vezes agressivo com a mãe.

Se pensarmos que o antecampo corresponde à porção do espaço extrafílmico que está do lado de cá (atrás) da câmera, nunca filmável (a menos que a câmera esteja de frente para um espelho ou, de modo menos específico, outra câmera esteja filmando aqueles que filmam – mas aí já teríamos um novo antecampo, exatamente o que corresponde ao lugar onde estão os que filmam aqueles que filmam), gostaríamos de sugerir que nem todo filme consegue chamar atenção para esta porção do espaço extrafílmico, revelar sua potência. Certo tipo de filme –

documentário - é capaz de apontar para o antecampo como categoria importante para pensarmos o que está ao alcance do documentário e talvez não – pelo menos como estamos mais habituados a acompanhar em sua face mais hegemônica - à ficção, especialmente no que tange à inscrição fílmica de um espaço partilhado por aqueles que filmam e aqueles que são filmados.

Como aponta Alain Montandon (2011, p. 32), a relação interpessoal instaurada na hospitalidade implica "um vínculo social, valores de solidariedade e de sociabilidade". Para o autor,

> a hospitalidade não tem como vocação primeira a integração, que, em certo sentido, é apropriação do outro para transformá-lo no mesmo. Integrar é submeter o outro à minha lei, exigir sua metamorfose, sua transformação, isto é, exercer, de certa maneira, uma violência. A hospitalidade se distingue desse tipo de acolhida integradora pelo respeito da alteridade como tal, sem vontade do que é submissão à minha lei. A hospitalidade cessa onde começa a integração. (MONTANDON, 2011, p. 34)

Para concluir, é importante ressaltar que, nestas relações no limiar da hospitalidade que entrevemos em "A falta que me faz", são justamente as marcas do antecampo que evidenciam certo recuo mantido por ambas as partes, preservando ambos os lados das armadilhas do encontro fusional, de uma tentativa de comunhão ou apagamento da alteridade, perigos dos quais claramente o filme de Marília Rocha se distancia.

Referências

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BRASIL, André. "Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo". In: *Anais do XXII Encontro Anual da Compós.* Salvador, 2013.

BURCH, N. *Práxis do cinema.* São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

COMOLLI, J-L. *Ver e poder:* a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUIMARÃES, C. Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no filme documentário. In: MARGATO, I. & GOMES, R. C. *Espécies de espaço:* territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPES, D. *A delicadeza:* estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed. UNB/Finatec, 2007.

MESQUITA, C. "A presença de uma ausência: 'A falta que me faz' e 'Morro do Céu'". In: *Revista Devires.* Belo Horizonte: UFMG, 2011.

MONTANDON, A. *O livro da hospitalidade:* acolhida do estrangeiro na história e nas culturas. São Paulo: Editora Senac São Paulo: 2011.

Imagens fantasmáticas da colonização do Congo (RDC)[1]

Phantasmatic images from Congo's colonization (DRC)

Emi Koide[2] (Pós-doutoranda – Unifesp)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: REVIRANDO ARQUIVOS I.

[2] Pós-Doutoranda na EFLCH da Unifesp e bolsista FAPESP com a pesquisa sobre o Congo (RDC). Doutora pelo IPUSP (2011), mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2003).

Resumo:

O presente trabalho propõe analisar a realização de pesquisa histórica e de arquivo sobre o legado colonial da República Democrática do Congo por artistas que produzem trabalhos no campo do audiovisual na arte contemporânea. Para tanto, focaremos no trabalho *An Italian film (Africa Addio)* (2012) de Mathieu Klebeye Abonnenc e no filme *Spectres* (2011) de Sven Augustijnen.

Palavras-chave:

História colonial, Pós-colonialismo, Arquivo, África, Congo.

Abstract:

The present article proposes to analyze the historical and archival research about the colonial legacy of Democratic Republic of Congo undertook by artists who produce audiovisual work in contemporary art context. It will focus on the work *(Africa Addio)* (2012) by Mathieu Klebeye Abonnenc and on the film *Spectres* (2011) by Sven Augustijnen.

Keywords:

Colonial history, Post-colonialism, Archive, Africa, Congo.

O presente trabalho visa compreender o recente fenômeno da prática da pesquisa histórica e de arquivo sobre o legado colonial do Congo (RDC) na arte contemporânea. Segundo Foster (2004), há um impulso arquivístico que anima o cenário da arte contemporânea, tornando presente fatos e objetos perdidos, geralmente ignorados pela história oficial. No entanto, a pesquisa histórica sobre arquivos coloniais realizada por artistas em suas obras ainda é objeto de poucos estudos. Tal como observa Godfrey (2007), para além do uso direto de imagens de arquivo ou da criação de arquivos, muitos artistas têm se dedicado à pesquisa histórica, sendo que suas obras questionam a própria representação e o discurso da história.

Também, a história da R.D.C. tem sido revisitada por diferentes historiadores e por artistas, sendo objeto de disputas políticas no contexto pós-colonial. Imagens do Congo Belga parecem ocupar um lugar de destaque na produção artística e intelectual contemporânea que lida com os fantasmas da colonização. A história do Congo ou uma certa "paisagem discursiva" imaginária sobre este vasto país parece efetivamente assombrar continuamente o Ocidente (DUNN apud BOECK, 2012, p.2).

O Congo teve um lugar privilegiado nas lutas pela independência. Lumumba era o líder congolês que encarnava a esperança e o anseio pela liberdade para o Congo e para o continente africano. Uma série de publicações sobre o tema surge a partir dos anos 1990. Godderis e Kiangu (2011) chamam tal fenômeno de "Congomania", contextualizando-o. Um dos livros centrais para o retorno das reflexões sobre o país e a responsabilidade belga foi *The Assassination of Lumumba* (1999) do sociólogo Ludo de Witte, que acusa o governo belga de ter responsabilidade direta no assassinato do líder congolês. Em 2001, frente às repercussões desta obra, é instalada uma Comissão de Enquete Parlamentar Belga para investigar e "determinar as circunstâncias exatas do assassinato de Lumumba e a eventual implicação de responsáveis políticos belga neste ocorrido". O relatório final indica uma "responsabilidade moral" por parte das autoridades belgas. Mas à guisa de conclusão constata que "nem congoleses, nem belgas

exorcizaram os demônios do passado", sendo que "numerosas queixas que nem o mundo acadêmico, nem o mundo político, puderam elucidar continuam a atormentar os espíritos" (RAPPORT, 2001, p. 839).

Lumumba é um dos espectros que rondam esta retomada da história não exorcizada. *Spectres* (2011) do artista Sven Augustijnen trata justamente da culpabilidade belga no assassinato do líder congolês, elegendo como guia um personagem controverso, Jacques Brassine. que foi funcionário do governo colonial belga no Congo, e que se dedicou a negar sistematicamente a responsabilidade belga no caso Lumumba. O filme não utiliza imagens de arquivo, mas pressupõe uma extensa pesquisa através de arquivos, documentos e depoimentos. O artista segue o itinerário de Brassine que entrevista personagens políticos envolvidos nesta história: belgas, congoleses e seus descendentes. Embora Brassine posicione-se claramente em defesa do governo belga, o filme mostra uma espécie de contradição performática em que o discurso apresenta suas incoerências e insuficiências, parece que ao negar a culpabilidade belga somente a reafirma.

No início do filme, acompanhamos o diálogo entre Brassine e o conde Arnoud d'Aspremont Lynden, filho do Ministro dos Negócios Africanos, Harold d'Aspremont Lynden – que seria um dos responsáveis do governo colonial pelo assassinato de Lumumba, segundo o argumento defendido no livro de Witte. Um dos documentos que sustentam tal culpabilidade foi um telegrama oficial enviado por Harold d'Aspremont que mencionava a "eliminação definitiva" do líder congolês. No entanto, ambos dizem que tal documento foi mal interpretado, pois tratar-se-ia, naquele contexto, de uma "eliminação política" e não física. Outro tema tratado foi o telegrama que pede a transferência de Lumumba, preso em Leopoldville, para a região de Katanga de Tschombe – inimigo de longa data do primeiro. Os argumentos para a responsabilização belga incidem sobre o conhecimento prévio da parte d'Aspremont de que a transferência resultaria inevitavelmente no assassinato do ex-primeiro ministro congolês. Mas, eles afirmam que se tratou de uma decisão efetuada unicamente por Tschombe e ministros congoleses. Eles dizem, de modo extremamente preconceituoso, que se tratou de um modo de resolver as coisas segundo a "tradição bantu", distinta

do modo "civilizado e belga" de lidar com tais questões, negando a responsabilidade dos belgas no assassinato. Apesar de acompanhar a conversa integral dos personagens, a câmera não se identifica com eles. Mais adiante, ao vermos a bandeira belga através da porta, ouvimos a voz de Brassine dizer: "ninguém tem nada a esconder".

Posteriormente, a câmera nos mostra a missa do aniversário da morte do Rei Baduíno. Um plano exibe o altar com a foto do rei e o padre caminhando com o incensário. Ouvimos apenas um trecho da missa, que em certo momento diz: "para encontrar a paz interior [....] é preciso aceitar os outros como eles são, e também aqueles que nos incomodam". Impossível não relacionar a aceitação "daqueles que incomodam" com Lumumba e a culpabilidade belga que não cessa de aparecer nas entrelinhas do filme em discursos, gestos, falas e atos falhos.

Em Katanga, acompanhamos Brassine refazendo o trajeto de Lumumba e seus companheiros: da prisão em uma casa até o local da execução. Ele procura o imóvel que serviu de prisão, do qual ele só encontra ruínas. Ele explica animadamente aos habitantes locais, como uma espécie de "guia turístico", o que ocorreu: os cômodos em que os prisioneiros foram colocados e como foram levados para serem executados. A esposa de Brassine intervém para dizer aos moradores que "não foi ele quem fez isso", para em seguida o próprio afirmar que "sim, não fui eu". Se anteriormente ele dissera que "não tinha nada a esconder", neste momento afirma que "não foi ele", tais negações sistemáticas são bastante significativas. Tal como a negação em Freud, a negação da culpabilidade belga por Brassine põe em cena um conteúdo recalcado em que se nega algo que se prefere reprimir:

> Neste caso, a negativa seria uma forma de tomar conhecimento do recalcado, como que uma suspensão (*Aufhebung*) do recalque, mas sem aceitação (*Annahme*) do que foi recalcado. Há, portanto, reconhecimento do inconsciente pelo eu, mas esse reconhecimento se expressa em forma negativa. Eis a dimensão de reconhecimento (*Anerkennung*): no movimento de suspensão do recalque, o eu não admite o inconscientizado, mas o reconhece, justamente, nesse ato de não-admissão. (D'AGORD, 2006)

Nos parece que é este movimento do inconsciente, das reiteradas e múltiplas negações de Brassine como representante da Bélgica colonial que é captado e apresentado no filme. O recalque da culpa não assumida vem à tona através da fala e da performance de Brassine e de outros personagens. O filme lida com fantasmas, com imagens recalcadas e culpas não admitidas. Há algo de sintomático na emergência de espectros que assombram continuamente a Bélgica e o Ocidente. Um espírito inquieto que representa uma independência não realizada ronda todos os lugares, ao mesmo tempo em que negações são reiteradas quanto à implicação no assassinato de um dos grandes líderes da luta pela liberação africana. Como observa Demos (2011, p.10), trata-se de uma "espectropoética" que lida com a representação do que é invisível e fantasmático. Tal como Derrida (1994), em *Espectros de Marx*, nos convida a conviver com os fantasmas. A ideia de "hantologie" ou "fantologia" propõe uma outra ontologia habitada por fantasmas, pelo que transita entre ser e não-ser. Trata-se também de uma política da memória, feita por inúmeros espectros: de Lumumba, da colonização, do fracasso do projeto de independência, entre tantos outros.

A vídeoinstalação intitulada *An Italian Film (África Adio)* de 2012, do artista Mathieu Kleyebe Abonnenc, originário da Guiana Francesa, trata da exploração do cobre na região de Katanga pelos belgas como lugar representativo da violenta empreitada colonial. Embora não utilize diretamente imagens de arquivo, a obra implica também uma pesquisa histórica. Passado e presente se relacionam, a violência da exploração e do processo de mineração liga as metrópoles européias e as regiões que foram e são palco de guerras contínuas e conflitos pelos minérios.

O título *An italian film* (*Africa Addio*, 2012) faz referência a um filme italiano de 1966, *Africa Addio*, de Gualtierro Jacopetti e Franco Prosperi, que retrata de maneira racista e deturpada os processos de independência em países africanos. Este filme controverso, muitas vezes considerado como "shockumentary" – assim como outros filmes de Jacopetti e Prospeti - por colecionar imagens sensacionalistas de execuções e corpos em putrefação. Segundo Abonnenc, a ideia partiu de um trecho do filme italiano que mostra soldados mercenários no Congo, na região de

Katanga, durante o período da crise. O trecho em questão exibe os mercenários como "heróis" e cenas de execução que deram origem a controvérsias, como a acusação de cumplicidade de Jacopetti por dirigir execuções para a câmera. O filme e as cenas sensacionalistas ficam em *off*, em seu lugar o artista faz encenar para a câmera a transformação de antigas cruzes de cobre de Katanga em simples barras. Estas cruzes eram utilizadas como moeda desde tempos antigos na África tropical. O artista diz que as comprou no *ebay*, para depois transformá-las em barras de cobre num centro de fundição artesanal na Inglaterra. A questão que move o gesto é acerca da representação: como representar a exploração da empreitada colonial que ainda alimenta conflitos violentos hoje? Como lidar com a violência das imagens? Acompanhamos este processo de destruição/transformação de cruzes antigas, carregadas de simbologia, em outro objeto, enquanto um comentário em voz *off,* nos fala deste universo dos antigos "comedores de cobre", primeiros mestres da metalurgia em que esta tarefa era associada à magia. Mas o comentário fala justamente do problema da representação, do nosso pretenso conhecimento e da repetição contínua da violência:

> O futuro agora está morto e o passado apenas imaginável. Nascimentos sem cerimônia, mortes sem enterro. O que pode ser transmitido quando a história não pode mais ser o tema de estórias e mitos? Não se trata de uma compilação de traumas, como tantas intrusões da realidade. [...] É uma estória impossível de colocar em palavras. De massas excluídas da história coletiva. Da cumplicidade nas mortes, na pilhagem de recursos por grandes poderes. Você já conhece as estórias, eu também. Não é informação que nos falta. O que nos falta é a coragem de entender o que sabemos, e tirar conclusões. (M. K. Abbonenc, *An Italian Film*, 2012)

Futuros mortos e inimagináveis reduzidos ao ciclo infindável de violência e expropriação que não cessa. Segundo Elsaesser (cf.1996, p. 145-148), a produção audiovisual transformou a representação da história, reapresentando imagens de arquivo na televisão e no cinema, dando lugar a uma repetição contínua, de contar mais uma vez, relembrar mais uma vez, apontando para a dimensão traumática da relação do mundo contemporâneo com o passado. Nesta repetição, o passado aparece como "as coisas que não sabemos que sabemos" (ELSAESSER, 2008, p.

395-396). Dizem respeito a versões da história que conhecemos, incluindo ainda o trabalho do inconsciente, a repressão e o esquecimento, de modo que a própria memória passa a dirigir-se ao sujeito, dando vazão à descontinuidades e ao retorno do recalcado. Tais obras refletem sobre a história colonial e pós-colonial, com suas múltiplas imagens que nos desafia a olhar "coisas que não sabemos que sabemos", ou que nos levam a repensar e entender aquilo que pretensamente sabemos.

Referências bibliográficas

AUGUSTIJINEN, S. *Spectres.* Bruxelles: ASA Publishers, 2011.

DE BOECK, F. « The Last Post: Le Congo et la théorie postcoloniale ». In Ceuppens B. (Ed), *L'indépendance du Congo, 1960-2010. Regards, patrimoines et projets.* Tervuren: Royal Museum for Central Africa, 2012.

CHAMBRE DE RÉPRESENTANTS DE BELGIQUE. *Rapport du Comission d'Enquête Parlemantaire visant à déterminer les circunstances exactes de l'assassinat de Patrice Lumumba et l'implication éventuelle des responsables politiques belges dans celui-ci.* 16 novembre 2001.

D'AGORD, M. "Negação lógica e a lógica do sujeito". *Ágora: Estudos em teoria psicanalítica*, vol. 9 n. 2, julho-dezembro de 2006, Rio de Janeiro.

DEMOS, T. J. *Sven Augustijnen's Spectropoetics*. Brussels: Wiels Contemporary Arte Center, 2011.

DERRIDA, J. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ELSAESSER, T. "Subject positions, speaking positions" In Sobchak, Vivian (Ed.) *The Persistence of History* – tinema, Television and modern event. New York, London: Routledge, 1996, pp. 145-183.

_____. "History, Media and Memory – three discourses in dispute?" In Ekman, U.(Ed.). *Witness:* memory, representation and the media in question. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2008, pp. 393-413.

FOSTER, H. "Archive Impulse". *October*, vol 110, Autumn 2004, p.3-22.

GODDERIS, I. & KIANGU, S. "Congomania in Academia – recent historical research on Belgian historical past". *BMGN Low Countries Historical Review* vol 126, issue 4, 2011.

GODFREY, M. "Artist as Historian". *October*, vol. 120, Spring 2007, pp.140-172.

NZONGOLA-NTALAJA, G. *The Congo: From Leopold to Kabila – A People's History*. London, New York: Zed Books, 2002.

Primeiras incursões de Lars von Trier entre a arte e a pornografia[1]

Early incursions by Lars von Trier between art and pornography

Emília Maria da Conceição Valente Galvão[2] (Doutoranda/Póscom UFBA)

[1] Trabalho apresentado na mesa *Pornografias* do XVII Encontro Socine.

[2] Doutoranda e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

Resumo:
Esta comunicação identifica estratégias recorrentes na encenação e no tratamento dado às cenas de sexo na produção do cineasta Lars von Trier. A intenção é buscar elementos para examinar a natureza do dialogo empreendido com convenções da pornografia no contexto de uma produção vinculada ao cinema de arte e/ou autoral.

Palavras-chave:

Pornografia; encenação; Lars von Trier.

Abstract:

This communication identifies some strategies of *mise-en-scéne* employed recurrently by Danish filmmaker Lars von Trier in the sex scenes of his works. The purpose is to understand the nature of his dialog with conventions of pornography in the context of a production qualified as artistic or authorial.

Keywords:

Pornography; *mise-en-scéne;* Lars von Trier.

Ao longo desta comunicação, minha intenção é refletir sobre recorrências nos modos de encenação e no tratamento dado às cenas de sexo na obra do cineasta Lars von Trier. Trata-se de um levantamento preliminar decorrente de um projeto de pesquisa que visa compreender o cinema de Lars von Trier no contexto de tradições que regem, no campo da realização dos filmes narrativos de ficção, as escolhas relativas à expressão dos afetos dos personagens e à convocação da participação afetiva do espectador. O meu interesse por este cineasta, em particular, é porque sua obra me parece problematizar, de modo quase didático, exemplar mesmo, uma série de questões éticas e estéticas relacionadas à expressão e à convocação dos afetos pelo cinema. Um desses problemas diz respeito aos limites éticos no exercício de gestão das respostas afetivas do espectador. Em que medida, esta dimensão ética deve orientar o juízo de valor em relação às obras, sobretudo no horizonte de expectativas criado pela filiação à tradição de um cinema supostamente "autoral"? Ou então: quais os limites e possibilidades de um cinema de forte convocação de reações sensório-emocionais, fundado num exercício de reflexividade que consiste na exibição de estratégias de manipulação dos afetos?

Boa parte da obra do cineasta dinamarquês não apenas gira em torno de problemas como estes como desafia o espectador a buscar respostas para eles. E penso que o que tem lhe possibilitado realizar tal exercício é a incursão pelo regime dos "gêneros de corpo" tais como definidos por Linda Williams (1991).[3] Classificados como de "mau gosto" e desvalorizados pelo apelo sensacionalista e às vezes grosseiro a respostas que são de natureza quase instintiva, tais gêneros, como o melodrama, o horror e a pornografia - teriam em comum o fato de visar de modo direto respostas miméticas do espectador diante do que surge na tela como a exibição do "espetáculo de um corpo capturado sob o domínio de intensa emoção e sensação" (WILLIAMS, 1991, p.4).

[3] É necessário registrar o débito deste trabalho para com a pesquisa da professora Mariana Baltar sobre os gêneros da matriz do excesso e suas reapropriações na cultura visual/midiática contemporânea (BALTAR, 2010).

Tal formulação pareceu-me muito precisa para dar conta do modo como as reações afetivas são convocadas em certos momentos da obra de von Trier, de forma violenta e invasiva, que apela para reações instintivas a despeito, ou mesmo numa clara provocação à nossa racionalidade e capacidade de exercer juízos críticos e de valor. Penso em cenas como a do enforcamento da protagonista, ao final de *Dançando no Escuro* (2000) ou do transe de horror, na cena também final do menos conhecido *Epidemic* (1987). Em ambos os casos, é comum que o apreciador identifique algo de obsceno nas imagens, ainda que não seja de sexo que elas tratem, absolutamente.

Já é bastante estudada a incursão de Lars von Trier pelo universo do melodrama – (*Dançando no Escuro, Ondas do Destino e Os Idiotas*) e do terror (*Epidemic*, *Anticristo* e a minissérie *O Reino*). O que dizer da pornografia? Em que medida é possível falar de um diálogo do cineasta com o gênero? E qual a natureza desse diálogo? Quando aluno da Faculdade de Cinema da Universidade de Copenhague, na Dinamarca, Lars von Trier integrou o grupo de cinema experimental Film Group 16, com quem rodou, em 1979, *Menthe – La Bienheureuse*, versão lésbica do clássico da literatura erótica *A história de O*. No filme de 30 minutos, sessões de sadomasoquismo são mostradas de forma elíptica, em planos longos, com quadros rigidamente compostos; alguns deles evocando *A Paixão de Joana D´Arc* (1928) de Carl Dreyer. Apesar do tema, dificilmente o filmes seria lido como pornográfico. No entanto, poucos anos depois, Trier, já aluno da Escola de Cinema da Dinamarca, costumava afirmar a intenção de realizar um filme pornô como trabalho de conclusão de curso (STEVENSON, 2005).

A fala foi interpretada como uma provocação e o tal filme não chegou a ser realizado. Não obstante, o que se tornaria uma constante nos trabalhos do diretor é a inserção de imagens de cenas de sexo não-simulado, realizadas com atores pornô. É esta estratégia que está sendo anunciada para o próximo longa-metragem do cineasta, *Nymphomaniac.* O mesmo expediente já foi usado em *Anticristo* e *Os Idiotas* – a quem com frequência é creditado o início de uma pequena onda de filmes com cenas de sexo explícito no circuito de salas de arte, a exemplo de *Romance* (1999).

O primeiro ponto, portanto, que chama atenção no modo como as cenas de sexo costumam aparecer nos trabalhos do cineasta diz respeito a este imperativo: é preciso dar a ver os corpos e seus órgãos em uma excitação *real*. Nos filmes (ou trechos de filmes) mais alinhados à estética do Dogma 95, esta retórica é reforçada pelo estilo de filmagem que simula um registro espontâneo e documental. De qualquer forma, é o estatuto das imagens explícitas que nos permite falar de um diálogo com o gênero pornográfico. Em seu estudo sobre o *hardcore*, Williams (1989) define a pornografia como a "representação visual (e algumas vezes auditiva) de corpos vivos e em movimento, engajados em atos sexuais explícitos e geralmente não-simulados, com a intenção primária de excitar os espectadores". Um dado interessante nesta definição é que ela faz o critério de classificação das obras derivar de uma suposição de intencionalidade atribuída à instância de realização. E é justamente das incertezas geradas por esta dependência que os filmes de Lars von Trier parecem se aproveitar, obrigando continuamente o apreciador a se interrogar sobre as razões que movem o realizador, do mesmo modo como as instabilidades da câmera na mão – tão comuns nos trabalhos realizados por von Trier partir dos anos 90 – transformam sua intervenção em presença física: a imagem como vestígio de um olhar e de um corpo.

Ao mesmo tempo, tanto em *Os Idiotas* como em *Anticristo*, os *inserts* de *close-ups* de vaginas, pênis eretos e penetrações (os *meat shots*, na terminologia da indústria pornográfica de que Linda Williams se apropria[4]) – parecem dificilmente se integrar às narrativas sob uma ótica que não seja a do excesso. Dessa maneira, sua funcionalidade parece estar mais diretamente ligada ao "frenesi da máxima visibilidade[5]" de que nos fala a autora: um anseio de tudo mostrar, de dar testemunho da verdade do sexo por meio do registro dos corpos em movimento. Nos filmes de von Trier, este testemunho serve de lastro à afirmação da própria verdade da ficção, como já nos indicava a retórica anti-ilusionista do Dogma 95.

[4] *Meat shot* é o nome dado ao *close-up* da penetração que serve como confirmação para o fato de que a relação sexual está efetivamente ocorrendo (WILLIAMS, 1989, p.72).

[5] O termo "frenesi da máxima visibilidade" refere-se à cultura moderna da visualidade consolidada no final do século XIX, com o aprimoramento das "máquinas do visível" como o cinema.

Ao mesmo tempo, um segundo fator que chama atenção nas cenas com conteúdo sexual, é um movimento justamente no sentido contrário: de desestabilizar, por meio da farsa, a operação de testemunho, desautorizando inclusive algo do investimento fálico costumeiramente atribuído a estas imagens em função do seu poder como evidência dos prazeres o corpo. A esse respeito, é interessante chamar atenção aqui para um anúncio publicitário assinado por Lars von Trier para o jornal sensacionalista dinamarquês *Ekstra Bladet*. Produzido em 1986, dois anos depois do seu longa-metragem de estreia (*O Elemento do Crime*), o anúncio chamado *Take a bath with Extra Bladet* acompanha o olhar de um patético e franzino rapaz que observa, de uma fresta na parede, belas mulheres nuas na sauna ao lado da sua. Subitamente, ele é surpreendido por uma fiscal severa que invade a sala e observa os homens em fila. Nosso *voyeur* tenta disfarçar, mas seu corpo o denuncia: ao final, em primeiríssimo plano, seu pênis ereto aparece de forma inequívoca, coberto por uma folha de jornal, com a assinatura: *Ekstra Bladet, é sempre bom ter um por perto.*

Todo o anúncio difere muito do estilo que até então o jovem Lars von Trier imprimia aos seus filmes, de ritmo lento e planos meticulosamente compostos. A impressão geral é de uma produção "barata" ou de "mau gosto", tanto pelo modo como o tema da sexualidade é tratado quanto por aspectos estilísticos: os efeitos de pós-produção excessivos, as mudanças abruptas de enquadramento. Pastiche do pastiche, o anúncio também parece se apropriar de estratégias utilizadas por Brian de Palma em suas releituras de Hitchcock, como *Vestida para Matar* (1980) e *Dublê de Corpo* (1984). Estão ali os temas da culpa, da vergonha e do desejo, a câmera subjetiva que posiciona espectador e/ou personagem no lugar de um *voyeur* e um corpo feminino fetichizado, evidente por meio do recurso à câmera lenta. Se, no entanto, nos filmes de Brian de Palma o tema do sexo esta ligado diretamente à violência (e ao suspense), aqui a reviravolta final associa o jogo de mostração e ocultação do pênis ereto ao ridículo.

O apelo comicidade é, portanto, bastante evidente neste anúncio. Não é o mesmo caso de uma cena de *Anticristo* (2009), que, no entanto, também me parece muito reveladora de estratégias análogas. Aqui, a protagonista,

interpretada por Charlotte Gainsbourg, interrompe a relação sexual e golpeia brutalmente o seu marido, com um pedaço de madeira. Exausta pelo esforço, ela descansa por um instante até perceber que do corpo inerte e ensanguentado do homem brota uma enorme ereção. De imediato e sem mudar a expressão do rosto, começa a masturbá-lo mecanicamente, o que é mostrado em primeiríssimo plano.

A despeito de todas as diferenças, creio que nessas imagens parece operar o mesmo tipo de subversão farsesca do imperativo fálico que identificamos no comercial para o *Ekstra Bladet*. A recepção extremamente controversa que o filme de 2009 obteve – com acusações de misoginia dirigidas ao cineasta – aponta mais uma vez para a colocação em cena de um jogo com os critérios de valor do público, sobretudo no que diz respeito ao peso que questões éticas têm para a definição do que pode ser considerado ou não cinema de qualidade. Nesse sentido, um terceiro ponto a destacar é que, se é possível falar de pornografia ao tentar dar conta do cinema de Lars von Trier, é como uma consequência daquilo que neste cinema parece o tempo todo tensionar os limites entre baixa e alta cultura, bom e mau gosto, e mais exatamente, arte e pornografia ou vanguarda e pornografia.

A conexão entre estas duas últimas tradições – aparentemente tão díspares – já foi notada por alguns pesquisadores. Para Williams (2004, p.9-10), os dois gêneros "tem sido historicamente o único lugar na cultura da imagem em movimento onde um franco interesse por sexo, e por atos sexuais específicos, não é tabu". Já em seuartigo sobre o filme Blow Job de Andy Warhol, Ara Osterweil (2004, p.433) conta que a produção de vanguarda do pós-guerra esteva repleta de filmes que engajavam o espectador "corporal e cognitivamente" em um período de transgressões formais e sexuais. *Blow Job,*estreou em uma galeria de arte antes de ser acolhido em salas de cinema pornô gay. A estratégia visou driblar a censura, ao mesmo tempo em que era significativa da "tensão entre 'alta arte' e 'pornografia' que estruturou a recepção cultural durante o início dos anos 60" (2004, p.431).Consumidor de produções *soft core*, o próprio Andy Warhol enfatizava os vínculos da sua produção com o universo da pornografia. "Eu

realmente acho que os filmes deveriam apelar para interesses lascivos, (...) fazer as pessoas ficarem excitadas" (KENT, 1970 apud OSTERWEIL, 2004).

A fala demonstra como a busca por uma afetação do espectador num nível instintivo pode ser um objetivo altamente desejável para certas tradições de vanguarda. Nem sempre, é claro, o apelo sensorial precisa ser de uma natureza sexual. Como se sabe, ainda no início de sua carreira, Eisenstein (1983, p. 180), já defendia com o conceito de montagem de atrações a necessidade de submeter a espectador a uma "ação sensorial e psicológica" com o propósito de produzir "choques emocionais".

Distinções à parte, a ideia de um efeito de choque emocional e/ou sensorial parece sugestiva para pensar o modo como estas imagens de órgãos sexuais irrompem em cena às vezes (como no comercial do *Ekstra Bladet*) de forma abrupta e inesperada, subvertendo expectativas. Há, portanto, e este é o quarto e último ponto a ressaltar aqui, uma dimensão traumática em muitas destas imagens. Neste sentido, cessam as conexões com a pornografia. A cena em que a personagem de Charlotte Gainsbourg mutila o próprio clitóris - mostrada em extremo *close-up* por intermináveis oito segundos - talvez seja apenas o exemplo mais evidente de uma estratégia na qual o apelo à afetação sexual está intimamente ligado aos registros do incômodo, do desconforto e da angústia.

Referências

BALTAR, Mariana. *Frenesi da máxima visibilidade*: ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda de Blow Job de Andy Warhol. XIX Encontro da Compós, PUC-RJ, Rio de Janeiro, junho de 2010.

EINSENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Graal, 1983.

OSTERWEIL, Ara. *Andy Warhol's Blow Job*: Toward the Recognition of a Pornographic Avant-garde. In: WILLIAMS, Linda (org). Porn Studies. Duke University Press, 2004, p. 431-460.

STEVENSON, Jack. *World directors*: Lars Von Trier. British Film Institute: London, 2002.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core*: Power, pleasure and the frenzy of the visible. Los Angeles: University of California Press, 1989.

_____. (org). *Porn Studies*. Duke University Press, 2004.

_____. Film Bodies: gender, genre and excess. *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4. (Summer, 1991), pp. 2-13.

Surrealismo e erotismo no cinema de Júlio Bressane e na pintura de Balthus[1]

Surrealism and eroticism in Júlio Bressane's cinema and Balthus' paintings

Fabio Diaz Camarneiro[2] (Doutorando – Universidade de São Paulo - USP; Universidade Federal do Espírito Santo - UFES)

[1] Comunicação apresentada no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão "Cinema Brasileiro Moderno", em 11 de outubro de 2013.

[2] Fabio Diaz Camarneiro é doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP e professor assistente na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.

Resumo

No cinema de Júlio Bressane, as referências às artes plásticas formam uma espécie de museu particular, uma "constelação" que muitas vezes dialoga com os surrealistas e com os quadros de Balthus, citados explicitamente pelo diretor. Não se trata de identificar Bressane como "cineasta surrealista", mas de perceber em sua obra o uso de elementos caros ao surrealismo, como a ideia do corpo feminino representando algo misterioso, mais próximo do "lugar da loucura" e do inconsciente.

Palavras-chave

Júlio Bressane, cinema brasileiro, Balthus, surrealismo, erotismo

Abstract

Júlio Bressane's cinema is known for its references to plastic arts, creating a sort of personal museum, a "constellation", related to the surrealism movement and to the paintings of Balthus – whose work is coted in Bressane's *Filme de amor*. It is not in question to identify Bressane as a "surrealist" filmmaker, but only to perceive how his films use key surrealist ideas such as the female body as something mysterious, closer to the "place of madness" and the unconsciousness.

Keywords

Júlio Bressane, Brazilian cinema, Balthus, surrealism, eroticism

Filme de amor (2003), do realizador carioca Júlio Bressane, apresenta pontos de contato com os quadros do pintor francês (de origem polonesa) Balthus (1908-2001), que são citados e mesmo "reencenados" no filme de Bressane. É o tema da representação do corpo feminino que aproxima os dois artistas, um tema tradicional na história da pintura ocidental, mas que encontra um importante ponto de inflexão nas ideias do movimento surgido na Paris da década de 1920 e liderado pelo poeta André Breton, que reuniu artistas ligados à literatura, às artes plásticas e também ao cinema.[3] Em sua análise sobre o movimento surrealista, Briony Fer considera que "o aspecto sexual da modernidade era crucial para os surrealistas" (FER, 1998, p. 171). Em outra passagem, a mesma autora afirma que:

> "as mulheres, para os surrealistas, estavam mais próximas daquele 'lugar da loucura', do inconsciente, do que os homens, e é através de uma construção particular da 'mulher' que a preocupação surrealista com a fantasia e o inconsciente foi definida" (FER, 1998, p. 176).

Os surrealistas, marcadamente influenciados pelas obras de Sigmund Freud sobre o inconsciente, buscavam marcar suas criações com esse "lugar da loucura", num programa de "redescoberta" do corpo feminino. Nos quadros de Balthus, que nunca esteve diretamente ligado ao grupo surrealista, pode-se observar um diálogo com as ideias do movimento e, especialmente, com essa "construção particular da 'mulher'" citada por Fer.

Em "Moça com gato" (Figura 1) ou "Thérèse a sonhar" (Figura 2), o artista reúne duas de suas obsessões, temas recorrentes em toda a sua obra: a já citada representação do corpo feminino e a presença de gatos.

[3] Sobre a gênese do movimento surrealista, ver: NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985. Sobre a influência do surrealismo em outras artes, ver: GUINSBURG, Jacó. LEIRNER, Sheila (org.). **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Figuras 1 e 2

À esq., Balthus (1908-2001), "Moça com gato", 1937, óleo sobre madeira, 87,6x77,7 cm, coleção particular; à dir., Balthus (1908-2001), "Thérèse a sonhar", 1938, óleo sobre tela, 150,5x130,2 cm, Nova York, The Metropolitan Museum of Art.

As duas pinturas repetem um mesmo padrão: em ambas, uma jovem mulher encontra-se sentada, as mãos à cabeça, um pé apoiado no assento da cadeira, fazendo assim sua saia se levantar e revelar sua roupa íntima; aos pés da mulher, um gato. Os dois quadros repetem ritmos e linhas de construção verticais, quebrados pela horizontalidade dos braços cruzados, do assento da cadeira e do corpo do gato. Apesar das semelhanças, as diferenças entre as duas pinturas são também significativas: no primeiro exemplo, a mulher olha na direção do suposto observador do quadro enquanto o gato olha fixamente para um ponto fora de quadro; no segundo exemplo, a mulher tem os olhos fechados enquanto o gato lambe o conteúdo de um pires.

Gilles Néret afirma que "o jogo erótico, em Balthus, é feito apenas de alusões" (NÉRET, 2003, p. 42). As duas pinturas aqui analisadas podem servir como exemplos dessas alusões: o movimento de fechar os olhos em "Thérèse a sonhar" ("dormir, dormir, talvez sonhar") pode querer representar o acesso aos conteúdos inconscientes, tão caros aos surrealistas. O gato que lambe o pires trata-se de um alter ego do próprio pintor, que em vários momentos de sua obra se retratou como um felino, tendo recebido o epíteto de "rei dos gatos".[4] Além disso, o animal que lambe o pires pode remeter ao sexo oral – e aqui entramos em outro território, para além da representação do corpo feminino: a representação do erotismo.

História do olho

Em *Filme de amor*, há duas cenas em que um pires aparece como elemento central, ambas filmadas em preto & branco. Na primeira, uma das três personagens do filme está em pé no corredor do edifício onde acontece grande parte do filme, vestindo roupas íntimas, segurando uma garrafa de vidro cheia de leite, a cabeça levemente tombada para a esquerda – uma pose que remete à pintura renascentista. À sua frente, um pires de metal, envelhecido e vazio. Ela se abaixa e enche o pires, momento em que se pode ouvir um miado.

A personagem começa a caminhar pelos corredores do edifício, uma construção com pé direito alto e escadas amplas. Na trilha sonora, começa um trecho de gravação (que parece ser de rádio ou de algum filme) em inglês... após alguns instantes, começa a canção "De cigarro em cigarro", de Luiz Bonfá, na voz de Nora Ney. Traço estilístico do cinema de Bressane, a canção será executada em sua duração completa.[5] A personagem segue descendo as escadas, o que pode ser lido como a atualização de uma metáfora um tanto desatualizada, às vezes compartilhada por alguns

[4] Sobre a relação da obra de Balthus com os gatos, ver: VIRCONDELET, Alain. *Balthus and cats* Paris: Flammarion, 2004.

[5] Sobre o uso da canção popular no cinema de Júlio Bressane, ver: CAMARNEIRO, Fabio Diaz. *Contradições da canção*: música popular brasileira em "O mandarim", de Júlio Bressane". Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

dos surrealistas, de que o inconsciente se encontra em algum lugar "profundo" da mente. Ao terminar a descida, encontra outro pires, igual ao primeiro, porém vazio. A personagem permanece atônita observando o pires vazio e, um tanto perturbada, com o passo um pouco mais apressado, retorna. Sobe novamente as escadas e, ao reencontrar o primeiro pires, este agora encontra-se também vazio. O gato, que na pintura de Balthus representa o alter ego do pintor, em Bressane é uma figura fugidia, que não se deixa ver, mas cuja presença marca toda essa cena (e, quiçá, todo *Filme de amor*). Contrariando uma leitura apressada de que o inconsciente estaria representado em algum lugar "profundo", o gato de Bressane está em todo lugar sem estar em lugar nenhum. Dito de outra maneira, qualquer tentativa de apreender o gato, de encontrá-lo, revela-se nada mais que o caminho para perdê-lo. A letra da canção de Luiz Bonfá reforça essa ideia: "Vivo só sem você/ Que não posso esquecer/ Um momento sequer// Vivo pobre de amor/ À espera de alguém/ E esse alguém não me quer// Vejo o tempo passar/ O inverno chegar/ Só não vejo você// Se outro amor/ Em meu quarto bater/ Eu não vou atender". A personagem da canção não consegue esquecer alguém que não a deseja ("que não me quer"), mas segue na espera, sem que ele apareça ("só não vejo você")... Operando uma inversão, o ser amado não aparece *justamente* porque está sendo procurado, assim como o gato na cena de Bressane. Como na notória formulação de Jacques Lacan: "penso onde não sou, logo sou onde não penso" (LACAN, 1998, p. 521), que ensina que o inconsciente surge onde o "cogito" cartesiano desaparece. Sobre o surrealismo, o psicanalista francês assim resume o movimento: "o surrealismo, de fato, encontra lugar numa serie de emergências cujo selo comum imprime em nossa época sua marca: a de uma revelação das relações do homem com a ordem simbólica." (LACAN, 2003, p. 166)

A segunda cena em *Filme de amor* na qual aparece um pires se dá logo após a imagem de um pênis ejaculando. O pires encontra-se ainda no corredor, do lado de fora do apartamento. A mesma personagem feminina da cena anteriormente descrita aparece, olha atentamente para fundo do pires, apanha-o em suas mãos e, sem desviar o olhar, entra no apartamento. Coloca o pires sobre uma cadeira com assento almofadado e o enche com o

conteúdo da garrafa de leite. Ato contínuo, ela retira sua calcinha e, seminua, senta-se na cadeira sobre o pires, fazendo seu conteúdo transbordar e escorrer para o assento da cadeira e para o chão. Após alguns instantes assim, ela se levanta e sai, enquanto o leite ainda escorre do pires.

A cena é uma referência às primeiras páginas de *A história do olho*, romance de estreia do escritor francês Georges Bataille:

> Havia no corredor um prato de leite para o gato.
>
> – Os pratos foram feitos para a gente sentar – disse Simone. – Quer apostar que eu sento no prato?
>
> – Duvido que você se atreva – respondi, ofegante.
>
> Fazia calor. Simone colocou o prato num banquinho, instalou-se à minha frente e, sem desviar dos meus olhos, sentou-se e mergulhou a bunda no leite. Por um momento, fiquei imóvel, tremendo, o sangue subindo à cabeça, enquanto ela olhava meu pau se erguer na calça. Deitei-me a seus pés. Ela banhada em leite branco. Permanecemos imóveis por muito tempo, ambos ruborizados.
>
> De repente, ela se levantou: o leite escorreu por suas coxas até suas meias. Enxugou-se com um lenço, por cima da minha cabeça, com um pé no banquinho. (BATAILLE, 2003, p. 23-34)

Em ambos, livro e filme, há uma mulher nua que senta em um pires repleto de leite. Em ambos, existe um observador: o personagem-narrador em Bataille e o próprio espectador em *Filme de amor*. O título de História do olho refere-se, num primeiro momento, à obsessão de seu personagem-narrador pelo ânus e, num segundo momento, à relação entre o erotismo e uma certa espetacularização. Bataille teorizará mais profundamente sobre o tema em **O erotismo** (1957), mas, tomando como ponto de partida seu romance de estreia, especialmente suas cenas finais, podemos depreender que o erótico diz talvez menos respeito aos conteúdo mostrados do que à característica de "encenação" feita para um "outro".

Em Bressane e Balthus – e também em Bataille – encontramos o corpo feminino retratado a partir de um elemento cotidiano e banal (o pires de leite), mas que surgem deslocados de seu uso corrente, apartados de sua função prática, resignificados dentro de uma lógica do desejo. Aqui, é necessário lembrar outra característica do surrealismo, como anotada por Walter Benjamin em seu texto sobre o movimento, sugestivamente intitulado "Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia":

> De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (BENJAMIN, 1987, p. 33)

A formulação – "o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano" – pode ser usada para resumir os deslocamentos percebidos nas obras analisadas do cineasta, do pintor e do escritor. Benjamin escreve sua análise do surrealismo sob o impacto do stalinismo, e conclui que:

> A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos "sentido". (BENJAMIN, 1987, p. 22)

Indistinção entre sono e vigília, imagem e som interpenetrados, falta de espaço para o "sentido" (ao menos para um sentido mais imediato). As palavras de Benjamin poderiam também descrever o *Filme de amor* de Júlio Bressane, em que o cineasta carioca exercita seu "museu particular" de citações e erudição, em diálogo direto com o imaginário dos surrealistas.

Referências bibliográficas

AUMONT, J. *O olho interminável*: cinema e pintura. tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BATAILLE, G. *O erotismo*. tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATAILLE, G. *História do olho*. tradução: Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, W. "O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia". in: *Magia e técnica, arte e politica*: ensaios sobre literatura e história da cultura. tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, vol. 1.)

FER, B. "Surrealismo, mito e psicanálise". In: FER, B.; BATCHELOR, D.; WOOD, P. *Realismo, racionalismo, surrealismo*: a arte no entre-guerras. tradução: Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

LACAN, J. *Escritos*. tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Campo Freudiano no Brasil)

LACAN, J. *Outros escritos*. tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. (Campo Freudiano no Brasil)

NÉRET, G. *Balthus*. Köln: Taschen, 2003.

XAVIER, I. "Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética". in: *Alceu*. São Paulo, vol. 6, nº 12, pp. 5-26, jan. / jun. 2006.

O cinema como arte do pensamento[1]

Cinema as an art of thinking

Francisco Elinaldo Teixeira[2] (Livre docente – UNICAMP)

[1] Trabalho apresentado na Sessão: Cinema e Filosofia.

[2] Francisco Elinaldo Teixeira, atualmente, é coordenador do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do IA/Unicamp e professor de História do Cinema no curso de Midialogia do IA/Unicamp. Publicou os seguintes livros: O terceiro olho: Ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha, Júlio Bressane.São Paulo: Perspectiva, 2003. (Org.)Documentário no Brasil - Tradição e Transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004. O cineasta celerado. São Paulo: Annablume, 2011.

Resumo:

A comunicação propõe um percurso, um processo do cinema, particularmente dos cinemas experimental e documentário, que permanece inacabado na altura que nos concerne hoje.

Palavras-chave:

Cinema, experimental, documentário, Deleuze.

Abstract:

The communication proposes a journey, a process of cinema, particularly the documentary and experimental cinema, which remains unfinished at the time that concerns us today.

Keywords:

Cinema, experimental, documentary, Deleuze.

Essa comunicação compõe um percurso, um processo do cinema, particularmente dos cinemas experimental e documentário, que permanece inconcluso, inacabado na altura que nos concerne hoje.

Trata-se de um processo um tanto estranho, meio bizarro, pois desde o seu nascimento o cinema viveu sob o signo do improvável, de um devir contraditório entre as inúmeras mortes anunciadas e uma vitalidade persistente. Primeiro, um quase brinquedo para a satisfação de nossa pulsão escópica, nossa fome de ver-ser visto, no limiar da modernidade técnica, resultante dos mais aleatórios experimentos. Logo em seguida, como em mais um lance de dados, sua conversão em dispositivo de impressão e movimento da imagem, produto industrial, arte. Um século depois, delimitador de uma era: pré-cinemas e pós-cinemas, era situada entre dois momentos em que justamente se substantivou e adjetivou.

De tal modo, que não parece gratuito e tarde demais indagar, desde um lugar de estranhamento, por que, afinal de contas, a cultura inventou um dispositivo dessa consistência? Como propunha Foucault, contrário à unidimensionalidade dos processos culturais, a cultura humana sempre foi pródiga tanto na ordem das repressões quanto na dos prazeres. Cria-se artefatos para atender os mais diversos aspectos e manifestações de uma imensa vontade de saber-poder, de nossa imensa capacidade de subjetivação do mundo, das coisas, de nós mesmos.

Os psicanalistas ressaltam uma escopofilia renitente e inerente às máquinas de visão modernas. Como se sabe, o cinema e seus derivados compõem a ponta de um arco cuja tensão teve início, na outra extremidade, com o projeto pespectivista clássico, com a criação da *perspectiva artificialis*. Ver o mundo o mais próximo possível da visão humana ou como o olho humano vê. O "mais próximo" significando imitar, reproduzir, reapresentar algo sempre fugidio em relação ao modelo. Conhece-se o percurso disso tudo desde o século dezessete,

com a representação ganhando um relevo em que, se não substituiu por completo o modelo, no mínimo alçou ao mesmo estatuto dele.

Aconteceu que, desde as primeiras décadas do século que lhe trouxe à tona, um desvio ou deslocamento do cinema de sua consistência, eminentemente, visual foi proposto. De Marcel Duchamp, Hugo Münsterberg a Antonin Artaud, Rudolf Arnheim e os formativistas, muitos foram os que situaram o cinema na esfera muito mais do mental que do visual. Daí os embates pelo fim da arte retiniana, contra a velhice precoce do cinema e, não sem um certo paradoxo, contra a sua tecnologização excessiva. Mal acabado de irromper na cultura, a promessa que trazia consigo, sua grande potência de arte singular se arrefecia diante dos usos ordinários que dele se faziam e se estabeleciam. Por um período relativamente longo, do entre guerras e um pouco depois, os realistas comemoraram sua vitória, consagrando o cinema como arte de feição mimética, reprodutiva, representativa, de impressão e verossimilhança da realidade.

Mas com o cinema moderno isso tornou a se reverter, embora de maneira dissimétrica, descontínua, por obras que repuseram sua consistência, outras funções, novas proposições. A inegável importância do período clássico tendo sido, reconhecidamente, a de precipitar, efetivar, levar aos limites e, assim, expor e dar a conhecer, o que é o trabalho da percepção, seu funcionamento, sua operação com a dimensão sensório-motora do homem catalisada pela visão. Tal foi, conforme Gilles Deleuze, as prerrogativas da imagem-movimento vista desde sua funcionalidade para a cultura. Um passo seguinte veio integrar essas dimensões do espaço e movimento com nossa relação com o tempo, relação secular de tentativas de controle, dominação, domesticação. O cinema moderno nos pôs em contato e revelou outros parâmetros, expondo um funcionamento do tempo avesso e resistente às operações de linearização e, desse modo, problematizando e inviabilizando as utopias unidimensionais moderno-futuristas, sua afirmação de uma temporalidade forte

centrada no elogio de máquina e velocidade que desdenhava com insistência uma herança cultural anterior, lançando o passado na órbita de um tempo morto e desativado. Nesse ponto e altura tem início uma inflexão das vanguardas modernas, culminando com a desconstrução de seu rumoroso projeto pela crítica pós-moderna nos anos de 1980.

Após esse significativo trabalho com as dimensões do espaço e movimento que incidem sobre a dimensão sensório-motora do homem, a percepção, após deter-se sobre essa outra crucial dimensão de nossa existência, o tempo, revelando nossa interioridade em relação a ele, seu caráter incontornável, o cinema repõe e refaz os grandes debates do século, especialmente entre formativistas e realistas.

Afirmando sua consistência imagético-narrativa, ou seja, nem só imagem e nem apenas linguagem, a importância maior do cinema corresponde às operações do pensamento, operações que partem da imagem e se concluem com a formação da linguagem, não se assimilando, portanto, uma à outra. A imagem como um momento essencial dos movimentos e processos de pensamento e, desse modo, condição, correlato da linguagem, da formação de linguagem articulada.

Nesse sentido, sua narratividade se exerce entre esses dois momentos, nesse espaço-tempo-movimento que vai da imagem à linguagem. Daí não se poder confundir ou assimilar em sua totalidade, como se tornou corriqueiro, o narrativo com o contar história, com um relato logicamente articulado conforme parâmetros de uma racionalidade cartesiana. O narrativo pode, sim, operar dessa maneira, com foco numa ação que pode se dobrar e desdobrar até que se conclua. Mas também pode apenas se construir sobre estados de alma incomuns, estados alterados de espírito, sobre situações que se deslocam da consciência, de um estado de vigília em direção ao para-consciente, ao inconsciente das personagens ou que já os lança diretamente neles. Tal foi, por exemplo, o cerne de um primeiro momento do cinema autoral, mas que, segundo Pasolini, num segundo momento começou a patologizar tais estados

conforme os parâmetros "burgueses" de normal e patológico, entrando, assim, em crise e decadência, sendo assimilado como um cânone.

Nessa altura do processo do cinema, de sua história no período moderno, do pós-guerra, o que se pode observar é que as proposições dos formativistas, daqueles cujo esforço era o de retirar o cinema do lugar-comum de uma mera adesão e continuidade a um realismo já esgotado em outros campos da arte, esforço no sentido de lançá-lo num âmbito mental mais que visual, tudo isso ganha novo fôlego. Deleuze foi dos primeiros, depois de Pasolini trazer de volta e redimensionar a posição disruptiva do primeiro cinema, a tirar as conseqüências disso. Em seus reenquadramentos da história do cinema, nem a pura visualidade, nem a narratividade em si ganham privilégios destacados diante das prerrogativas que o pensamento assume para o cinema. Ele traduz "máquina de visão" por automatismo psíquico, subjetividade automática, numa expressão, em máquina de pensar. Máquina que dá a ver o que é o pensamento, como se movimenta com suas instabilidades e incertezas, seus lapsos e seus brancos, como se processa a partir, não da visão cartesiana de uma onipotência, mas de uma impotência que está em seu cerne, lhe é inerente e constitutiva. Portanto, outro grande ganho para a cultura, para a invenção cultural proporcionado pelo cinema: antes, em seu período clássico, com a decodificação do que é o ato perceptivo, agora, no período moderno, com a decodificação do que é o ato de pensar e de como a conjugação de percepção e pensamento cria, forma, estabelece as condições para que, enfim, a linguagem se torne possível e possa se exercer.

Cabe, então, como síntese e indagação final, a pergunta: qual o lugar ou posição dos cinemas experimental e documentário em todo esse processo? Quais as singularidades de suas inserções, as particularidades de suas contribuições?

O primeiro cinema já dera uma antevisão do que poderia ser o devir do cinema fora dos parâmetros narrativos herdados de modelos anteriores. Em seus procedimentos inaugurais, conforme Pasolini, uma poética se

erguia com base numa espécie de "pensamento selvagem" (a categoria é lévi-straussiana) mais próximo do mito, da religião, do irracional, do inconsciente, com grande peso construtivo moldado pela gestualidade, a mímica, o ato circense, as formas da tragédia e comédia antigas antes de sua domesticação pelo *logos*, portanto, antes do pensamento se estruturar e precipitar numa linguagem articulada linear e racionalmente. Mas, como já afirmei, o cinema, pelo menos em parte, tomou outra direção, com todas essas potências se comprimindo e se afunilando num modelo que está na base da fundação do domínio ficcional – o modelo linear, associativo, realista, da narrativa clássica.

Mas não sem resistência! Concomitante a essa domesticação, que já nos anos de 1920 atingia e se saturava com um máximo de artifícios, os domínios experimental e do documentário, lugares por excelência das vanguardas modernas, criaram linhas de fuga dessas formas associativas das imagens, em grande parte franqueadas pelo deslocamento dos estados conscientes para os estados inconscientes do homem. Estamos aí há cerca de duas décadas do nascimento da psicanálise, simultâneo do nascimento do cinema, e sua criação do inconsciente, propondo-se muitos paralelismos, às vezes uma quase assimilação, entre dispositivo fílmico e aparelho psíquico, entre trabalho onírico e montagem cinematográfica. De tal modo que, com vínculos estreitos com ela, o paradigma de uma imagem-sonho foi proposto pelos surrealistas como das mais disruptivas que o cinema poderia construir-dar-criar, imagem das mais libertas de controles por parte dos estados conscientes, com uma analogia similar à do sonho como paradigma do inconsciente, de seus procedimentos e operações, conforme o livro inaugural da psicanálise, *A interpretação dos sonhos*.

Essa mesma inquietação, recusa de concessão, essa mesma vontade de experimentação permanente, comum às vanguardas, embora com vários níveis de dissimetria entre elas, também se faz presente no domínio do documentário, inclusive, por força das trocas e passagens entre ambos. Nosso senso comum, até recentemente, era o

do documentário como domínio pertinente ao campo da realidade, sua espessura, objetividade, verdade, suas demandas por reprodução, representação, fidedignidade. Aspectos muito similares aos da ficção que os recriava ou recompunha por força da imaginação, dos estúdios, do elenco estelar, do aparato técnico, dos roteiros bem acabados, de um forte esquema de distribuição e exibição. Quando John Grierson propõe o seu "tratamento poético da realidade" (ou atualidades), é nisso que se inspira, num modelo de cinema que foi conhecer nos Estados Unidos. Mesmo que tal modelo de documentário tenha se oficializado, ao ser instituído não eliminou uma vasta gama de proposições outras que não pararam de proliferar desde o período clássico até à atualidade, embora por vias mais subterrâneas, informais, fora do circuito espetacular do cinema industrial-comercial, criando uma "cinedocumentáriofilia" própria. Como se vê, algo muito próximo das correntes vanguardistas, do cinema experimental com o qual manteve desde sempre afinidades eletivas intensas.

No pós-guerra, um arco se tensiona entre, por um lado e por força da nova base técnica, o interesse e sensibilidade pelo entorno, pela realidade envolvente, por outro e por força de novos desafios estéticos-ritualísticos, as trocas intensas com as experimentações da arte contemporânea, que vão do *happening* à performance, da arte do corpo, da arte conceitual, do minimalismo à abstração. Essas linhas de desenvolvimento da arte contemporânea, de investimentos, pesquisas, investigações que compõem os processos de criação, convergem, desde os anos de 1970, para um campo amplo que é o da performance, essa espécie de região expandida e catalisadora da arte em geral hoje, com incidências sobre o cinema, os cinemas experimental e documentário.

Embora muito associada às artes cênicas, da presença, do ao vivo, do aqui e agora, a noção de performance passou a reverberar também no campo das artes visuais já há algum tempo. Também se diferenciou da noção de *happening* como obra aberta ao improviso e às incorporações, por conta de sua consistência mais articulada,

estruturada de antemão, conceitual, com um artista ou coletivo como propositores, como foco de proposições que desenvolvem para uma audiência mais contemplativa ou com interação controlada.

Sua tradução ou passagem para o cinema, difícil, sem dúvida, já que, por princípio, a imagem é subtração da presença, pode-se realizar por meio da categoria de ato. O ato fotográfico, cinematográfico, videográfico, é anterior ou constitutivo da imagem, ele a contorna no sentido de um por em cena, de uma atuação ou modelagem, de angulações e posturas de câmeras, de seleção e escolha de materiais, de montagem ou maneiras de efetuar suas combinatórias. Enfim, antes de se transformar em índice ou impressão de realidade, a criação imagética pressupõe um ato que lhe dá consistência, que lhe recorta, que lhe estrutura, que lhe faz nascer. Embora para o realismo baziniano, por exemplo e ao contrário da pintura, isso não faça tanta diferença dada a novidade imponente do índice de realidade da imagem. Mas, para os domínios experimental e documentário faz diferença, sim, no mínimo enquanto elementos de distanciamento, de reflexividade e auto-reflexividade, de exposição do trabalho poético, dos processos de construção e criação artísticos. Algo bem diferente de um tipo de realismo que pretende fazer passar a realidade e as sensações nela envolvidas como se fossem da ordem de um naturalismo (caso da ficção clássica hollywoodiana), mas também das convenções de um realismo cujo artifício é a própria sonegação do artifício, no pressuposto de que a realidade montada, picotada, editada, perde seu impacto redentor (elogio baziniano do plano-sequência e da profundidade de campo).

Essa prerrogativa que o ato adquire, antecipando-se, contornando a dimensão propriamente visual do cinema, sua visualidade e consistência imagético-narrativa, ganhou destaque e estatuto teórico desde meados dos anos de 1980 com os estudos sobre os dispositivos fotográfico e cinematográfico, juntamente com os estudos de audiência que repuseram o lugar do espectador e da recepção fílmica. Ora, o que esses estudos sobre dispositivo nos propõem, as conclusões a que chegam, é que a visão é apenas um primeiro circuito de formação da imagem, uma

superfície de inflexão que lança suas matérias luminosas para o interior do aparelho psíquico, da mente, do cérebro, onde, finalmente, são processadas como imagens. Operação similar à recepção fílmica, à "leitura" que o espectador poderá fazer das imagens que lhe penetram na visão e seu cérebro reelabora.

Estamos, assim, diante de uma espécie de retorno diferencial, por conta da complexidade e estratificação que o cinema adquiriu, aos clamores duchampianos, münsterbergnianos, artaudianos, arnheiminianos, por um cinema "mais mental que visual". Numa expressão, reencontramos aqui a síntese deleuzeana do cinema como arte do pensamento. "Sim, eles tinham razão", é como se nos propusesse Deleuze, mesmo não estando lá, mesmo que os reencontrando apenas por meio do nomadismo de seu próprio pensamento.

Bilbiografia

Albèra, François. Los formalistas rusos y el cine/Poetica del filme. Barcelona: Paidós, 1998.

Artaud, Antonin. Antonin Artaud: el cine. Madrid: Alianza Editorial, 2a. edição, 1982.

Arnheim, Rudolf. A arte do cinema. Lisboa: Editorial Aster, 1960.

Aumont, Jacques. O olho interminável (Cinema e pintura). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Deleuze, Gilles. Cinema 1: A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Cinema 2: A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Ortiz, Aurea e Piqueras, Maria Jesus. La pintura en el cine/Cuestiones de representación visual. Barcelona: Paidós, 1995.

Sánchez-Biosca, Vicente. Cine y vanguardias artisticas: Conflictos, encuentros, fronteras. Barcelona: Paidós, 2004.

Teixeira, Francisco Elinaldo. Cinemas "não narrativos": Experimental e documentário - Passagens. São Paulo: Alameda, no prelo.

Weinrichter, Antonio. La forma que piensa. tentativas en torno al cine-ensayo.

Navarra/Espanha: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

Cineclubes Piratas: aparatos tradicionais com tecnologia imprópria[1]

Pirate Film Societies: traditional apparatus with inappropriate technology

Gabriel Menotti (Doutor, UFES)[2]

[1] Trabalho apresentado na mesa "*Festivais e Circuitos de Exibição*".

[2] Professor Adjunto do Departamento de Comunicação da UFES, com um doutorado em Media and Communications por Goldsmiths (Universidade de Londres) e outro em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

Resumo:

Acompanhando os primeiros anos de funcionamento de um cineclube pirata, esse artigo busca demonstrar como os dispositivos cinematográficos podem ser rearranjados utilizando novas tecnologias. Ao fazê-lo, examina a lógica por trás do processo de especificação da tecnologia mediática, prestando atenção tanto no engajamento direto com a distribuição e consumo de filmes quanto no estabelecimento de estruturas auxilares para a promoção e regulação destas atividades.

Palavras-chave:

distribuição de filmes, p2p, DIY, especificidade midiática.

Abstract:

Following the first years of a pirate film society, this paper means to show how cinematographic apparatus can be rearranged using new technologies. By doing so, it examines the logic behind the specification of media technology, taking into account both the direct engagement in film distribution and consumption and the establishment of ancillary structures to promote and regulate such activities.

Keywords:

film distribution, p2p, DIY, medium specificity.

Era uma exibição de filmes que eu estava organizando com alguns amigos, mas não consigo precisar a data. Talvez fosse capaz de checar essa informação em algum dos pôsteres xerocados que usamos para divulgar o evento, mas é difícil encontrar esse material hoje em dia. A maior parte foi destruída quando se tornou *evidência do crime*. Tudo de que tenho certeza é que era 2004, e provavelmente uma quarta-feira, pois esse era o dia em que as sessões do Cine Falcatrua costumavam ocorrer.

O Cine Falcatrua era um cineclube da Universidade Federal do Espírito Santo que organizava projeções gratuitas usando computadores domésticos: os PCs serviam como aparelho de reprodução de filmes, e as redes de troca de arquivo ponto a ponto, como recurso curatorial. Ainda que estivesse registrado como um projeto de extensão do Departamento de Comunicação, funcionava de maneira praticamente autônoma. O apoio do Departamento era simplesmente um aval que possibilitava usar os equipamentos da universidade, como projetores de vídeo e auditórios. Já a organização das sessões ficava por conta dos próprios estudantes.

O número de participantes flutuava muito e, como numa típica atividade *grassroots*, a divisão de papéis entre os organizadores e a audiência era fluida. De modo geral, era um grupo muito dinâmico e heterogêneo, e talvez sua única particularidade notável é que não incluísse ninguém ligado à produção, estudo ou crítica do audiovisual. Logo, em termos de cinema propriamente dito, os participantes poderiam ser todos considerados amadores ou leigos.

Nesse sentido, o aparecimento do Cine Falcatrua pode ser visto como uma realização daquilo que Michel de Certeau qualifica como práticas cotidianas do consumidor – os modelos de ação adotados por usuários que retêm "status de elemento dominado na sociedade" (DE CERTEAU, 1984, p. XI-XII). Esses modelos, entendidos como "jeitos particulares de usar os produtos impostos pela ordem econômica dominante" (Ib., p. XIII), são caracterizados como "diversas formas de *pilhar furtivamente* a propriedade alheia" (Ib., p. XII). O cineclube de fato resultava da apropriação de três recursos disponíveis: espaço, equipamento e mídia.

Em primeiro lugar, o espaço. Na segunda metade de 2003, ocorria uma ocupação estudantil num velho teatro da UFES, contra a decisão da reitoria de convertê-lo em um prédio de salas de aula. Se isso acontecesse, a comunidade acadêmica perderia não só um de seus centros culturais, como também parte de sua história viva: nos anos 70, o teatro havia abrigado o primeiro *Cineclube Metrópolis*, entidade que integrou a articulação do movimento cineclubista nacional na época da ditadura. Durante a ocupação, os estudantes tentavam manter uma programação funcionando no teatro, de modo a chamar a atenção para a sua situação precária. Isso deu lugar a diversos tipos de atividades.

Pouco antes disso, a universidade havia recebido novos projetores DLP, que estavam sendo utilizados principalmente para a projeção de *powerpoints* durante as aulas. Alguns professores e alunos do curso de Jornalismo viram aí um desperdício do potencial desses aparelhos; eles acreditavam que os projetores poderiam ser mais bem utilizados na exibição de filmes. Só o que faltava era cumprir os devidos trâmites burocráticos.

A essas duas oportunidades locais, somava-se uma terceira, global: a popularização das redes ponto-a-ponto (p2p). Em 2003, devido ao aumento generalizado da velocidade de conexão e ao desenvolvimento de codecs de vídeo mais eficientes (como reportado em LASICA, 2005), era possível compartilhar pela Internet filmes de longa-metragem com qualidade satisfatória. Por meio desses canais, os usuários obtinham acesso a inúmeros filmes que ainda não haviam sido – ou mesmo nunca seriam – oficialmente distribuídos no Brasil, desde os blockbusters da estação até títulos esquecidos de videoarte e documentários independentes de países estrangeiros.

A troca de arquivos era uma das atividades realizadas pelos estudantes durante a ocupação do teatro. Eles usavam a conexão da universidade – consideravelmente mais rápida do que as que tinham em casa – para baixar filmes, que eventualmente se reuniam para ver. Mas, como seus computadores não tinham saída de vídeo ou

gravador de DVD, os estudantes acabavam utilizando simples monitores de 15′ para essas sessões de cinema improvisadas.

Isso tudo favoreceu o aparecimento do cineclube como uma atividade que poderia simultaneamente 1) ocupar o teatro e 2) dar aos projetores um uso que os estudantes consideravam mais pertinente. Com ele, também poderia ganhar corpo uma dimensão presencial do compartilhamento de arquivos, já que permitia aos estudantes mostrar uns aos outros os filmes que eram baixados individualmente, em um contexto cinematográfico mais próximo do tradicional.

Ao implantar a lógica das redes p2p contra as regras de loteamento do campus universitário, os estudantes inicialmente adotavam um modelo de ação que não estava em plena "coerência com o espaço construído, escrito e pré-fabricado por onde se moviam" (DE CERTEAU, 1984, p. 34). Entretanto, como pretendo demonstrar, essa atividade veio a produzir novas coerências no espaço, alçando os estudantes ao papel de projecionistas e curadores.

Da experiência cinematográfica ao engajamento tecnológico

Duas semanas após o início do funcionamento do cineclube, a ocupação estudantil foi terminada, e o teatro, retomado pela reitoria. Tendo acabado de se firmar, o Videoclube Digital já havia perdido seu território, sendo obrigando a subsistir de um jeito completamente diferente. A partir de então, o cineclube teve que procurar um novo lugar a cada semana, adaptando suas projeções às situações mais diversas. Isso demandava certos improvisos técnicos e mudanças de última hora que minaram sua credibilidade junto à audiência. Logo, com a condição seminomádica, o cineclube obteve um apelido que expunha a aparente desorganização em que era obrigado a funcionar: *Cine Falcatrua*.

O novo nome também refletia o caráter ambíguo do material que o grupo utilizava. Ao invés do dispositivo cinematográfico normal, computadores "frankenstein", projetores de vídeo, velhas caixas mono e telas improvisadas. Nunca era possível incorporar plenamente esse equipamento à arquitetura dos espaços de exibição. Eles tinham que ser instalados antes de cada sessão, frequentemente às vistas da audiência. Mesmo depois que tudo estivesse no lugar, podia acontecer de o projetor ter ficado em uma posição vulnerável no meio do auditório, ou os cabos de som e energia estarem emaranhados por todo o chão. Alguém precisava ficar de olho no equipamento durante toda a projeção, para prevenir eventuais acidentes. Ainda assim, problemas sempre ocorriam.

Nesse sentido, poderíamos dizer que as sessões do Cine Falcatrua negavam sua própria condição midiática ao assumir a realidade tecnológica dos diversos processos que constituíam cada projeção. Cada sessão demandava novos esforços para organizar estruturas que seriam dadas numa situação cinematográfica normal. A audiência podia testemunhar – e frequentemente colaborar com – a constituição do dispositivo cinematográfico. Nessas condições, era possível ver o dispositivo em sua forma mais primitiva, como uma organização abstrata de elementos, em que "cada unidade teorética e material [é] tratada como um absoluto que tem sua própria perfeição intrínseca que precisa ser constituída como um sistema fechado de modo a funcionar" (SIMONDON, 1958, p. 20).

Nesse estágio de constituição, a coerência do objeto técnico parece depender fundamentalmente de processos externos a ele. De um lado, para os envolvidos na organização do cineclube, isso implicava encontrar fontes de eletricidade, instalar o projetor e a tela, conectar os cabos apropriados, impedir que a audiência interrompesse o facho de luz. De outro, para a plateia, implicava ignorar todas essas distrações de modo a poder aproveitar o filme. Foi a especialização dessas atividades que levou a uma crescente coerência técnica, resultando em um dispositivo cinematográfico mais bem adaptado ao ambiente impróprio da universidade.

Uma particularidade do Cine Falcatrua era o modo como o cineclube buscava promover plataformas *on-line* como canais próprios para a distribuição cinematográfica. O grupo preparou textos e até uma vinheta animada argumentando em favor dessa causa. Durante as exibições, eram distribuídos panfletos que ensinavam ao público como baixar filmes da Internet e usar esse material para montar a programação de seus próprios cineclubes. Doravante, o cinéfilo pirata parece menos com o consumidor tático enaltecido por De Certeau do que com um regente de novas interações entre sistemas midiáticos. Essa é a figura utilizada por Simondon para demonstrar a importância do ser humano no desenvolvimento tecnológico: "é por meio dele que os membros da orquestra [as entidades técnicas] afetam a interpretação uns dos outros (SIMONDON, 1958, p. 13). Tais conexões entre sistemas viriam a produzir sinergias operacionais, levando a meios mais especializados e portanto mais "concretos" (Ib.).

Adotando essa mentalidade, os estudantes logo se tornaram muito eficientes na distribuição de filmes. Poderíamos dizer que, de meros funcionários do dispositivo, eles passaram a ser literalmente seus programadores, capazes de definir como o dispositivo opera (FLUSSER, 2000, p. 29-30). Mais de uma vez, o Cine Falcatrua exibiu filmes meses antes de seu lançamento no Brasil, para uma plateia de dezenas de pessoas. De forma semelhante, o cineclube apresentava obras independentes e alternativas, que haviam sido censuradas ou esquecidas, ou que talvez simplesmente não fossem lucrativas o bastante para as distribuidoras.

Esse é mais ou menos o caso do dia que estou tentando recordar. Tínhamos encontrado uma cópia do longa *Amor Estranho Amor* (Walter Hugo Khouri, 1982), de péssima qualidade, provavelmente capturada de uma fita VHS. A obra, filmada em 1979, é conhecida por apresentar Xuxa, a apresentadora infantil, no papel de uma prostituta que dorme com um garoto de doze anos. Com base na alegação de que não havia liberado sua imagem para distribuição em vídeo, Xuxa conseguiu uma liminar que praticamente impossibilitava a circulação do filme. Desse modo, *Amor*

Estranho Amor adquiriu um status lendário: embora muitos já tivessem ouvido falar a respeito, poucos haviam visto sequer uma de suas cenas.

Como esperávamos uma sessão lotada, tomamos as devidas precauções. Reservamos um auditório com duzentos lugares e começamos a montar os equipamentos com muita antecedência. Meia hora antes do início da sessão, todos os lugares estavam ocupados, e o público não parava de chegar. Para acomodar toda aquela gente, resolvemos transferir a projeção para o gramado do lado de fora. A possibilidade dessa mudança de última hora demonstra como a tecnologia era empregada pelo Cine Falcatrua de modo muito mais flexível do que pelos sistemas cinematográficos convencionais. Nesse sentido, é preciso levar em consideração que o que restringe o cinema não é seu viés comercial. Qualquer gerente de multiplex ficaria muito feliz em acomodar mais público do que o espaço permite, se ele assim pudesse. Mas isso não é viável porque o dispositivo cinematográfico normal é integrado a uma certa arquitetura, delimitada por certas regras. A mera mudança tecnológica não é capaz de desfazer essa inércia operacional.

A situação na universidade, por sua vez, era outra. Inicialmente, o fato de a instituição não estar preparada para um cineclube parecia uma desvantagem, já que transformava cada sessão em uma tarefa arriscada e trabalhosa. Por outro lado, essa precariedade dava condições para novas configurações tecnológicas. Frouxamente conectado aos canais regulares de distribuição cinematográfica, às instalações institucionais, e mesmo aos prédios do entorno, o Cine Falcatrua tinha liberdade para explorar todas as possibilidades dos equipamentos digitais. Para o cineclube, montar uma projeção ao ar livre não era uma atividade mais extraordinária do que montá-la dentro de um auditório.

Nesse sentido, poderíamos sugerir que a atividade pirata do Cine Falcatrua aponta para um *aperfeiçoamento discontínuo* porém *maior* do dispositivo cinematográfico. A transformação que o cineclube causou nos modos de interação entre projetores domésticos, redes p2p e o ambiente universitário incrementou "de maneira essencial a

sinergia de funcionamento" desses elementos em prol da exibição cinematográfica (SIMONDON, 1958, p. 34). Assim, o cineclube parecia ter encontrado uma solução possível para a projeção digital de filmes, sua pirataria proporcionando a adoção antecipada de novas tecnologias. Por mais improvisada que pareça, essa solução se mostrou muito adequada em seu contexto, possibilitando coerência operacional o bastante para sustentar exibições regulares por meses, numa época em que cinemas digitais eram uma realidade distante da maior parte das cidades brasileiras.

Referências

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. 3a ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. *Cinema Digital - Um Novo Cinema?*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

FLUSSER, Vilém. *A Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LASICA, J. D. *Darknet: Hollywood's war against the Digital Generation*. New Jersey: John Wiley & Sons 2005.

SIMONDON, Gilbert. *On the Modes of Existence of Technical Objects*. Paris: Aubier, 1958. Trad. Ninian Mellamphy; Canada: University of Western Ontario, 2008 [online]. Disponível em: http://goo.gl/7zEmg. Acesso em: 14 Dec 2012.

Mário Peixoto. A poesia que reside nas coisas[1]

Mário Peixoto. Poetry within things

Geraldo Blay Roizman[2] (Mestre em artes-FIAM-FAAM)

[1] Comunicação individual da Mesa: Poéticas do Cinema Brasileiro, dentro do Encontro Socine em Florianopolis UNISUL Campus Grande Florianopolis às 16:30 min. do dia 10 de outubro de 2013.

[2] Cineasta, participa do grupo do prof. Rubens Machado de crítica do cinema experimental na CTAV-USP. Artista-plástico, arquiteto, mestre em artes visuais pela UNESP SP. Atuou como docente em processos criativos no IED, hoje atua na FMU.

Resumo

Uma análise do filme *Limite* a partir da fatura de sua própria urdidura de imagens, do seu texto autorreferente e eisensteiniano, *Um filme da América do Sul*, de uma de suas poesias e do início do romance de Mário Peixoto *O Inútil de Cada Um*, no cap. *Nuanças*, revelam um sentido poético e imagético de desejo de integração com as coisas e adquirem teor fenomenológico pois baseados nas relações entre corpo, imagem, percepção e memória das coisas diante do limite de sua dimensão temporal.

Palavras-chave:

Mário Peixoto, *Limite*, Romance, fenomenologia.

Abstract

An analysis of the film *Limite*, made from the threshold bill warp your own images, and the eisensteinian text your self-respect, *A film in South America*, one of its poetry and the beginning of the novel by Mario Peixoto *Each of the Useless* Cap. 1. *Nuances*, reveal a poetic and imagistic sense of desire for integration with things and acquire phenomenological content as based on relationships between body image perception and memory of things before the limit of its temporal dimension.

Keywords:

Keywords: Mário Peixoto, Limit, Romance, Phenomenology

Uma análise do filme *Limite* deve considerar, segundo nosso ponto de vista, o próprio estatuto da imagem cinematográfica enquanto transparência interfactual ou duplo da realidade das coisas percebidas enquanto fenômeno. Considerar que o filme, antes de dizer algo, está do lado das coisas referentes aos dados e ao sentido ligado ao sensível. Como diz Merleau Ponty, uma coisa é coisa porque o que quer que nos diga, ela o diz pela própria organização de seus aspectos sensíveis e no cinema, apesar da descontinuidade da constituição da imagem, há verdade fenomenal do movimento perante os olhos do expectador. A partir disso, é preciso encontrar esse sentido na própria urdidura de imagens captadas justapostas à música. Essas duas relações, imagem e [o] som, possuem diretas ocorrências materiais que acariciam o sensível. A partir disso, encontraremos obviamente [as] associações que denotam sentidos visuais e que tramam ou tecem delicadamente as diversas linhas de desenvolvimento de uma situação dramática. Mas, como diz Dantas, essas linhas são transcendidas em sua formulação com imagens pregnantes, como duplicidade das coisas percebidas na luz. A ocorrência conjunta dessas materialidades sonoro-visuais entram em comunhão sensível, em ressonância. Este é o caso já do prólogo de *Limite* , A imagem icônica ... proteica, como dirá Saulo P De Mello. Mário possui, como ele mesmo diz em seu texto eisensteiniano, uma consciência do estado, ou seja, o que seria uma consciência/câmera de si como ser perceptivo das coisas e do mundo, a da camera cinematográfica como extensão desse corpo que fixa o movimento da luz das coisas na película. Consciência de que as histórias e narrativas é que acompanham as coisas na luz e não vice-versa. Subverte assim o texto narrativo e amplia o sentido e o significado do encadeamento da imagem que se torna imagem poética. Imagética. O que se vê então em Limite é uma poética cinematográfica baseada numa gramática já colocada no jornal *O Fan*, que defendia a penetração total pelo expectador no universo de imagens, como queria Otávio de Faria, arregimentando este ideário entre os elementos do ritmo e da continuidade absoluta, que formariam uma engrenagem visual. Marco Luchesi diz que, isso teria gerado uma cinética expressiva, ou seja, as próprias imagens são

motivadas por uma dinâmica interna que faz com que cada fotograma pareça seguir um princípio flutuante, em que as imagens/coisas vão se metamorfoseando em outras imagens/ coisas gerando sentidos que comporão a grande narrativa imagética, sendo possível mesmo dizer, segundo Luchesi, que esse princípio dinâmico de fluidez entre imagens/coisas seria mesmo um dos personagens do filme. O cinema desta forma se torna uma mecânica lírica, desde o prólogo monumental compassado pela música ondulante de Satie na imagem proteica esfíngica e a fundição da luz no brilho das ondas e textura da pele gerando a propagação do movimento em ressonância que instala o expectador através do sensível no ritmo do filme, como diz Senra. Percebe-se particularmente a atenção ou fixação reiterada no cabelo da Mulher n1 no barco, contemplado isoladamente nos faz pensar no simples duplo do fenômeno da coisa /cabelo, destituída de ligação com uma ação narrativa, ou seja, para além do objeto-chave, como dizia Otávio de Faria, um valor estético, um fim em si. Isso abriria uma outra temporalidade, um instante contemplativo entre os Inúmeros nexos visuais. tecidos numa poética/narrativa feita com coisas e texturas. E assim segue a engrenagem visual em sequências magistralmente filmadas até mostrar os pés e mãos do homem do barco estirados na terra separados pelo plano sequência em arco celeste, como o próprio Mário diz, o 'infiltramento'(como valores numa contextura), quando se refere a esta cena chave do filme, configurariam um sentido quiasmático de contextura, entre materias do mundo. A carne merleaupontyana. Assim vai se tecendo e adornando *Limite*, sua temática existencial, cujo sentido é urdido a partir da experiência das coisas na natureza a partir dessa luz.

Peguemos um trecho de uma de suas poesias: *A Poesia que reside nas coisas.*

Há muito os objetos criaram um som macio de existência e a vida mudou-se sufocada para a face inerte, das coisas O mundo vestiu a capa grosseira dos fatos cotidianos e chamou para a sombra, tudo o que pudesse perturbar na luz. Por isso, ninguém viu nada…Os lenhos continuaram ignorados. Encalhando sem rumo ao capricho das mares. Flutuantes ou enxutos -corpos desmaiados, desbotando na epiderme das areias…

Severo Sardui diz que todo objeto tem um som interno que é independente de seu significado externo. Esse som adquire força se o significado externo foi suprimido, o significado do objeto na vida prática. Comparando a sua poesia e cinética principalmente com sua literatura em *O Inútil de Cada Um*, em um Mário mais maduro e autoreflexivo percebe-se que Mario queria pegar o tempo. O tempo da experiência das coisas na luz. Seu Limite. Pegar o tempo que se esvai, do estar com essas coisas visíveis, tangíveis, aquilo que passa, que já é memória visual. No romance, republicado em 1984 a partir da primeira versão em 1933, publicado dois anos após a publicação de *Mundeu,* sua coleção de poemas, observa-se, como diz Vieira, temas como em *Limite*, da "impotência do ser humano frente ao escoar do tempo"… "através de uma busca constante e obsessiva, expressa na dilatação dos momentos que, um dia, se perderão, tal qual suas personagens, na moagem do tempo".

O primeiro capítulo do romance, *Nuanças*, pode ser considerando uma célula completa desse sentido. Mostra o acordar lento e autodescritivo do personagem Orlando, o protagonista, alter ego do próprio Mário Peixoto, numa cabana de praia de P. Em IBicuí-RJ(que seria seu amigo jornalista Pedro Lima) acordado por Coco, seu contraponto negro, alegre, malandro e brincalhão, sem angústia e na verdade inconformado com o estilo de vida do protagonista branco aristocrata. Este se encontra desde sempre imerso na penumbra da cabana, em estado de angústia na sua tentativa de produzir o próprio texto literário em meio a uma crise existencial criativa. Parece haver um espelhamento do pensamento do escritor consigo até o limite de sua consciência.

O próprio Mário, numa frase/ prólogo do romance, explicita esse jogo de espelhos do pensamento:

> *A mente mantém-se continuamente ativa; quer acordada ou dormindo. Pode, além do mais, tal a imagem refletida, reproduzindo-se infinitamente numa galeria de espelhos – pensar em si mesma, com a desdobrada capacidade de estar, a um só tempo, também pensando sobre ela própria a apreciar-se nesse ato de estar pensando sobre ela mesma.*

Este esgarçamento do pensamento revela desde esse início uma carga de angústia que só é interrompida pela segunda chegada de Coco, que o faz abrir a janela para ele entrar, que interrompe para um diálogo mecânico momentâneo permeado pelos afazeres e obrigações cotidianos. Em seguida um passeio perceptivo/descritivo pela praia e a volta para o mesmo estado angustiante e um momento de epifania antes do final.

Vieira sugere em geral na temática do romance o fugir da rotina imposta pela vida, e que a solução só pode ser vislumbrada na observação, no poder de visão que a tudo pode transfigurar, vivenciando o mundo em imagens.

Neste capítulo percebe-se que o tom de queixa e angústia do personagem é trazido pela crise criativa e pela plena noção do tempo que escoa. A consciência dessa temporalidade que esvai seria o contraponto do desejo de agarrar o 'presente' e tornar-se perene com ele na própria obra.

Isso seria o que Paul Ricoeur chama de carência de eternidade quando discursa sobre Agostinho, uma falta sentida no coração da própria experiência temporal humana. Essa seria uma *distenção da alma, uma* falta que gerará uma tristeza do negativo dessa condição e no plano existencial, isso se dará ao nível de uma queixa. Acredito que o personagem do livro, Orlando, penetra neste nível de queixa: _

> *- Quem sou eu?... silêncio instável dessas elocubrações...*
> *Não, angústia não...Tolice deixa disso...*
> *Sempre esse receio de não incomodar o mundo...*
> *isso é Velharia, eu já sei... Tudo isso é triste...*

ou

> *- preciso recomeçar de algum jeito...se fosse um dia de sol que não cansasse... Mas tudo cansa...quantas vezes eu preciso dizer pra mim mesmo que nada vale muito a pena hoje... dinheiro em certos casos, saúde...sempre... o amor... não da forma como eu queria? ...Isso já foi repisado mil vezes... O que é que resta...? Afundo devagar nessa areia movediça da poesia que eu faço...*

E começa inúmeras tentativas de começar seu texto auto reflexivo.

- murcho um primeiro sopro ingênuo compensador...
Interrompo...Isso é falso, forçado:
Ou
- *Meu deus, me dê um início... Qualquer coisa...*

A distenção da alma seria o pensamento esgarçado do criador literário auto reflexivo no romance.

Já na Praia, o compêndio das coisas percebidas no chão da areia e por ele descritas. O seu tesouro e a noção de que estas coisas sugerem histórias.

- O leme e as rotas inutilizados pelas maresias. Lascas das tábuas do convés. Imagino enredos.

Na volta para a cabana, Orlando coteja a noção de tempo.

- Esse universo paralelo parece se despedir de mim em forma de luz, areia, mar... volto pro início, da manhã...

..e a busca pelo congelamento do instante evanescente, o agora, o instante que lhe foge pelos dedos:

- Congelo de verdade o presente. Esse instante entre o que eu penso agora e o que vem depois...Mas o momento escapa, mistura-se, prossegue... Todo o dia passando num segundo,... agora...

Se num primeiro momento havia uma distensão da alma, traduzida numa queixa, a angústia pelo artista em crise criativa, entre o nada e o eterno da criação. Aqui acontece o ponto que nos interessará como intersecção. A ideia de reter o agora eternizado, o eterno presente, que se ligaria ao conceito de instante na modernidade.

A noção da sensação isolada e fugidia de estar presente no presente, do sublime, o lugar do êxtase, beatitude arroubo ou do agradável do instante, preocupou o pensamento filosófico na modernidade, em Walter Pater,

Heidegger, Bergson, onde o presente em meio ao tempo, seria uma exceção no tempo. Bachelard, ao contrário, considera primordial a questão do instante para pensar o tempo e dirá que:

> *"é preciso que a reflexão construa tempo ao redor de um acontecimento, no próprio instante em que o acontecimento se produz para que reencontremos esse acontecimento na recordação do tempo desaparecido"*.

Não é a toa o título do romance de Mário, *O Inútil de cada um*, pois, como diz Sardui, há aqui uma *transgressão do útil,* cuja finalidade está em si mesma nessa atenção sobre as coisas tomadas como relíquias visuais... como os cabelos no barco de *Limite,* atenção que Mário explicita no romance como sendo uma religião para ele. E Bachelard, cita Roupnel, quando discorre sobre a questão da intuição do instante:

> *"A obra dos tempos idos está inteiramente em vigilância na potencia e na imobilidade dos elementos e em toda parte é afirmada pelas provas que preenchem o silêncio e compõe a atenção das coisas". Porque para nós como para Roupnel, são as coisas que dão mais atenção ao Ser, e é a atenção delas com a finalidade de apreender todos os instantes que faz sua permanência."*

Há em Mário algo como um desejo poético de parar o tempo nesse instante de atenção sobre as coisas. Desejo de indiferenciação, reversibilidade, quiasma, como diz Merleau-Ponty. Ou como disse Jabor, *prova de que o inconsciente humano está gravado da matéria mesma do mundo*. Mário teria falado sobre a cena chave de *Limite* em infiltramento, contextura, a mesma coisa que acontece no prólogo do brilho molecular das ondas na textura do rosto, pois supostamente queria pegar o tempo como atenção perceptiva ao instante sobre as coisas enquanto uma experiência fenomenológica quiasmática.

Bibliografia:

BACHELARD, Gaston, *A Intuição do Instante*. Tradução: Antonio de P. Danesi. Campinas, SP: Verus Editora, 2010.

DANTAS, Vinícius. *Alma sem limite*. Filme&Cultura, Rio de Janeiro, nº43. Embrafilme: Jan/abr,.pp.114-118,1984.

JABOR, Arnaldo. *A Alma segundo Salustre*/(Prefácio), *filme de Mário Peixoto*. Embrafilme, 1983.

MACHADO JUNIOR, Rubens. *"Brésil: Les ombres oubliées d´un cinema inassouvi".* L´Amateur nº3, Paris, sp/oct, 1992.pp. 43-46.

MELLO, Saulo P. de. *Um filme da América do Sul*. In:Mário Peixoto. *Escritos sobre cinema*. Rio de janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

MERLEAUPONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção.*

SãoPaulo:Martins Fontes, 1994.

O Visível e o Invisível. SãoPaulo: Ed.Perspectiva, 1992.

O Cinema e a nova psicologia. In: A Experiência do cinema, antologia org. Ismail Xavier. Rio, Graal: Embrafilme Col. Arte e Cultura; v nº5,1969.

PEIXOTO, Mário. *A poesia que reside nas coisas.*In: Poemas de permeio com o mar. Rio de Janeiro : Aeroplano Editora, 2002.

PEIXOTO, Mário. *O Inútil de Cada Um.Itamar*.Rio de Janeiro: Ed. Record, 1984.

Escritos sobre cinema. Aeroplano Ed./Arquivo Mário Peixoto, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A Imagem-Câmera*. Campinas/SP: Papirus, 2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa, 1. A intriga e a narrativa histórica.* São Paulo : Ed. WMF Martins fontes, 2010.

ROIZMAN, Geraldo Blay. *Mário Peixoto, Um Olhar Fenomenológico.* Dissertação de Mestrado Instituto de Artes da UNESP/SP. São Paulo: 2003.

SARDUY, Severo. *Escritos sobre um corpo*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

SENRA, Stella. *Mar Íntimo. Uma introdução a Limite de Mário Peixoto*. Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo. P.27-31. Abr. 1983.

SCHNAIDERMAN, Miriam. *Filmes que olham.* Folha de São Paulo. São Paulo, nº612, 8 de out. 1988, p.5-12. Folhetim.

VIEIRA, André Soares. *Mário Peixoto e os limites de cada um: experiência criadora em um escritor-cineasta.* In: Escrituras do visual: O cinema no romance. Santa Maria : Ed. da UFSM, 2007.

Trinh T. Minh-ha: Em rumo a uma etnografia experimental no cinema[1]

Trinh T. Minh-ha: In towards an experimental ethnography in film

Gustavo Soranz[2] (Doutorando - Unicamp)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Documentário no mundo.

[2] Bolsista da FAPEAM. Professor do Uninorte (AM). É membro do Núcleo de Antropologia Visual da Ufam (NAVI/UFAM) e do Centro de Pesquisas em Cinema Documentário da Unicamp (CEPECIDOC).

Resumo

Apresentamos um histórico dos pontos de contato entre cinema e antropologia, destacando como certos paralelismos entre ambos os campos e as tradições que desenvolveram permitem compreender como a estética fílmica e a teoria social podem se iluminar mutuamente, a fim de sustentar a noção de etnografia experimental no cinema, cuja obra da cineasta Trinh T.Minh-ha poderia ser tomada como exemplo significativo.

Palavras-chave

Antropologia, cinema, documentário, antropologia visual, Trinh T.Minh-ha.

Abstract

Here is a history of contact points between cinema and anthropology, highlighting how certain parallels between both fields and traditions that have developed allow us to understand how the filmic aesthetics and social theory can illuminate each other in order to sustain the notion of experimental ethnography in film whose work the filmmaker Trinh T.Minh-ha could be taken as a significant example.

Keywords

Anthropology, film, documentary, visual anthropology, Trinh T.Minh-ha

Sabemos que cinema e antropologia tem uma longa relação. Conforme já registrou Marc Henri Piault (2002), o processo histórico das sociedades centrais do ocidente no final do século XIX, com as diversas invenções e inovações tecnológicas surgidas, aliadas a uma nova ideologia científica, de práticas acumulativas e analíticas, colocam este como um "século de convergências incríveis", convergências estas que nos levam a observar uma série de paralelismos entre cinema e antropologia, presentes desde seus marcos de origem. O autor destaca o ano de 1888 como o de várias simultaneidades importantes. Neste ano, Franz Boas, crítico dos determinismos biológicos e geográficos, assim como do evolucionismo cultural, considerado um dos pais fundadores da antropologia cultural contemporânea, publica os resultados de sua expedição ao Ártico, onde viveu dois anos entre os Inuit. Neste mesmo ano, Étienne-Jules Marey apresentou na Academia de Ciências de Paris a primeira cinta de fotografias sequenciais tiradas com seu canhão cronofotográfico, o primeiro protótipo de uma câmera de filmagem. Em ambos os casos, temos experiências que seriam fundamentais para os avanços que cinema e antropologia levariam a cabo em termos tecnológicos, metodológicos e epistemológicos dali em diante.

Segundo Anna Grimshaw (1999), este período é marcado pela expansão capitalista, revelando crescente competição entre os impérios coloniais, algo que acaba por revelar mudanças decisivas em ideias fundamentais, resumidas pela autora na concepção de que a velha noção de "civilização européia" entrava em crise, baseada que estava em critérios de "separação, hierarquia e exclusão" (GRIMSHAW, 1999, p. 40). Nesta nova ordem, a diferença sociocultural presente nas colônias passou a provocar os impérios coloniais, de modo a despertar novos interesses. Assim, cinema e antropologia são parte e espelham este período de mudanças fundamentais, e são decisivos para reconhecer a necessidade em se elaborar novas formas de interpretação, que dessem conta da complexidade de modos de vida existentes nessas diferentes localidades.

Para a autora, cinema e antropologia podem ser vistos como práticas modernas e distintivas do século XX, que representam rupturas decisivas com formas e convenções existentes, além disso, os paralelos entre ambos vão muito além dessa certidão de nascimento contemporânea que compartilham. Ela aponta simetrias notáveis nas quatro primeiras décadas das tradições que vão se desenvolver em ambos esses campos, que podem ser analisadas à partir de três importantes pares: a) Alfred Cort-Haddon e os irmãos Lumière, b)Bronislaw Malinowski e Robert Flaherty e c) Alfred Radcliff-Brown e John Grierson.

Segundo Grimshaw, esses pares esboçam

> um movimento que culmina no estabelecimento de categorias distintas: "etnografia científica" e "cinema documentário" por volta dos anos 1930. Nesse ponto ambas as tradições espelham uma à outra. Porém, o que é igualmente notável é que, apesar de sua combinação inicial na expedição ao Estreito de Torres, cinema e antropologia se tornam práticas separadas, não integradas. (1999, p. 37-38)

O primeiro par da análise proposta por Grinshaw observa a proximidade entre as primeiras filmagens dos irmãos Lumière, exibidas na sessão de 1895, com a primeira expedição a campo Britânica no Estreito de Torres, conduzida por Cort-Haddon em 1898, que incluiu o cinematográfo como um de seus itens essenciais de trabalho científico. Em comum, estas experiências compartilham o interesse em estabelecer um embate direto com a experiência da vida. No caso dos Lumière, sair às ruas de Paris. No caso da expedição de Cort-Haddon, sair para o mundo não-europeu. Em ambos os casos, sair e ver com os próprios olhos para poder mostrar, por meio do filme, aquilo que se via nesse movimento da vida, porém, ainda de um ponto de vista fixo.

O segundo par de análise proposto pela autora tem o ano de 1922 como ponto chave. Neste ano, Malinowski publica "Argonautas do Pacífico Ocidental", relato do seu trabalho de campo nas Ilhas Trobriand, e

Flaherty lança "Nanook do Norte", retrato da vida de um eskimó Inuit no ártico canadense. Como sabemos, o livro de Malinowski vai fundar um novo método de trabalho em campo, uma inserção junto aos sujeitos estudados, conhecido como obervação participante, ao passo em que o filme vai fundar um modelo de cinema que se convencionou como o paradigma clássico do documentário. Em ambos os casos, temos um modo de olhar o mundo que privilegia o olho único do observador na organização das partes em um todo coerente.

> Mas é essa ilusão de "mostrar" o mundo que marca o trabalho de cada um como uma transição na criação de práticas especializadas, a etnografia científica e o filme documentário. Enquanto que cada um reivindica mostrar o mundo como ele é, eles estão de fato nos "contando" sobre o mundo; e é esse movimento incompleto realizado em ambos os trabalhos que provoca a sua eterna reexaminação (GRIMSHAW, 1999, p. 41).

O terceiro par de análise aproxima dois grupos distintos. Por um lado o grupo de antropólogos liderados por Radcliff Brown e, por outro, o grupo de cineastas liderado por John Grierson. Neste período histórico, por volta de 1930, já temos a completa separação do que se convencionou como cinema documentário e do que se definiu como etnografia científica, cada qual com seus métodos, práticas profissionais e locais de produção já estabelecidos, entretanto, compartilhando uma abordagem semelhante sobre a sociedade, onde a ênfase está nas ações das pessoas em prol de um bem coletivo, suprimindo sua individualidade.

Ainda em observação à relação entre cinema e antropologia, Piault enfatiza que o cinema se

> apropriou mais rapidamente dos domínios reservados à antropologia, não hesitando em circular suas câmeras nos mundos exóticos, oferecendo imagens atraentes para as fantasias do ocidente. Para além do conteúdo próprio à ficção, aos documentários e aos filmes de viagens e de exploração, suas técnicas foram enriquecidas pelas exigências e as condições de filmagem características da atitude antropológica. (PIAULT, 2002, p. 62-63)

A passagem acima permite notar que, na consolidação de suas estratégias, o cinema documentário se favoreceu dos métodos de trabalho estabelecidos no campo da antropologia, ainda que suas tradições tenham se distanciado à partir da década de 1930, permitindo ao campo do cinema documentário burilar aquela que é uma de suas grandes marcas distintivas em relação a outras tradições de cinema, a preocupação com a postura ética.

A antropologia moderna, por sua vez, vai consolidar cada vez mais seus métodos em torno da etnografia escrita, afirmando padrões de cientificidade desejados para o empreendimento dessa representação cultural, o que vai ensejar, por parte de alguns antropólogos interessados nas imagens em movimento, uma série de critérios científicos para validar o filme como uma etnografia de valor antropológico, de tal modo que o uso do filme na pesquisa antropológica sofre com essas contingências.

Por outro lado, com as diferentes mudanças sociais, com os processos culturais cada vez mais complexos e rupturas epistemológicas conduzidas nas disciplinas, surge uma tendência crescente de experimentação na escrita etnográfica, uma espécie de reação filosófica às convenções de realismo que imperavam na antropologia. Estava em curso um debate sobre a natureza da interpretação nas descrições etnográficas, destacando-se uma consciência por parte de destacados antropólogos, em sua maioria norte-americanos, da evidenciação da estrutura narrativa e retórica da etnografia. Essa tendência ganha evidência em 1984, quando acontece o Seminário *Writing Cultures*, no Novo México, nos Estados Unidos, cuja proposta era reinterpretar o passado recente da antropologia cultural e abrir suas possibilidades futuras (CLIFFORD & MARCUS, 1986), debatendo sobre a natureza da interpretação nas descrições etnográficas. Em síntese, podemos dizer que a antropologia se abria para a consideração de que as narrativas etnográficas possuiam uma estética, que não eram isentas de um olhar subjetivo do antropólogo, ao mesmo tempo

em que a disciplina revisava e criticava as convenções do realismo que imperavam até aquele momento. Para essa nova vertente na antropologia os autores cunharam o termo etnografia experimental.

Seguindo a proposta de paralelos entre a antropologia e o cinema, tal como elaborou Anna Grimshaw para pensar o desenvolvimento desses campos, vamos propor mais um momento histórico importante que pode evidenciar um contato entre essas tradições. Podemos pensar que a aproximação entre o campo do cinema experimental e o da etnografia experimental, tal como colocados acima, sugere a concepção de um cinema etnográfico experimental. Tal conceituação foi levada adiante por Catherine Russel, para quem (p. xii, 1999) *o efeito de trazer o cinema experimental e o etnográfico juntos é o de iluminação mútua,* permitindo se obervar o cinema experimental com outro viés além do eminentemente formal, incluindo um recorte teórico que valoriza o contexto cultural dos filmes e cineastas e, por outro lado, o da etnografia, considerar as inovações textuais alcançadas pelos filmes experimentais contribui para o projeto de revisão da crítica da representação e da autenticidade, pela qual certa vertente da disciplina está interessada. De acordo com Russel,

> Da interpenetração entre o cinema de vanguarda e o etnográfico emerge uma forma subversiva de etnografia na qual crítica cultural é combinada com experimentos na forma textual. Se etnografia pode ser entendida como uma experimentação com a diferença cultural e a experiência de cruzamento cultural, uma etnografia subversiva é um modo de prática que desafia as várias estruturas de racismo, sexismo e imperialismo que estão inscritas implícita e explicitamente em tantas formas de representação cultural. Tomando ambos, etnografia e vanguarda, no sentido mais amplo possível, seus pontos de contato descrevem parâmetros de uma prática cultural que pode não ser "nova", mas que ganha nova visibilidade. (1999, p. xii)

Segundo Russell, Trinh T. Minh-ha é uma das cineastas que mais se destaca no desenvolvimento de uma prática de cinema radical com contornos especificamente etnográficos, desenvolvendo em seus filmes críticas severas às formas de representação cultural, denunciando discursos que enfatizam um realismo objetivo e de lógica

cartesiana, que não seriam capazes de dar conta da complexidade das formas de vida. Seu primeiro filme, *Reassemblage – from the firelight to the screen*, foi lançado em 1982, ou seja, é contemporâneo das discussões sobre a subjetividade da escrita etnográfica no campo da antropologia, que culminariam com o Seminário Writing Cultures, em 1984.

Reassemblage desafia as convenções tradicionais encontradas na história do cinema documentário. De certo modo, a um só tempo, o filme dialoga com diversas expressões do cinema de não-ficção, do filme experimental, passando pelo etnográfico ao diário de viagem, deslocando as premissas relacionadas a essas searas fílmicas, contribuindo para alargar as fronteiras da prática cinematográfica. Ao não se enquadrar em definições rigorosas e categorizações previamente definidas, ele desafia o espectador a uma interpretação que estabeleça diálogo com essas diferentes tradições que ele coloca em contato.

No campo dos estudos de cinema, ainda hoje, o filme segue sendo um exemplo destacado de trabalhos que apostam na reflexão crítica sobre a representação cultural no audiovisual, ou mesmo na dificuldade desta representação se dar de modo objetivo ou valisado por critérios de cientificidade, como os desejados por certas vertentes do campo do cinema etnográfico, desejosas de que as práticas fílmicas de representação cultural respondam a critérios próprios ao campo da antropologia escrita mais tradicional.

No campo da antropologia, *Reassemblage* parece ter recebido maior atenção e crítica, uma espécie de reação aos ataques proferidos à disciplina pelo filme, considerada pela diretora como ciência de caráter masculino, que promove uma busca de sentido totalizante em seu afã descritivo, que possui pretensão de objetividade em detrimento do reconhecimento do aspecto subjetivo de seus relatos etnográficos.

Reassemblage pode ser cotejado com a teoria social, de modo a contribuir para uma reflexão da qual é contemporâneo em relação às descrições culturais. Do embate entre a estética fílmica e a teoria social vemos surgir

uma forma de etnografia que não mais pertence ao domínio estrito da antropologia como disciplina, mas uma etnografia que reposiciona sujeitos e incorpora outros métodos e instrumentos, para além das convenções tradicionais da disciplina na qual se originou. Uma etnografia experimental no cinema.

Referências

CLIFFORD, J. & MARCUS, G. (Eds). *Writing culture:* the poetics and politics of ethnography. Los Angeles: University of California Press, 1986.

GRIMSHAW, A. *The ethnographer's eye:* ways of seeing in anthropology. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MACDOUGALL, D. "Novos princípios da antropologia visual". *Cadernos de antropologia e imagem*: Rio de janeiro, v. 21, nº2, 2005. pp. 19-31

PIAULT, M. H. *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra, 2002.

_____. *Antropologia e cinema*. *Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico.* 1994. p. 62-71

RUSSEL, C. *Experimental ethnography :* the work of film in the age of video. Durhan: Duke University Press, 1999.

TRINH, T. M. *Framer framed*. Nova York: Routledge, 1992.

Crítica, realização cinematográfica e pensamento de cinema em Maurício Gomes Leite [1]

Criticism, film-making and cinematographic thought in Maurício Gomes Leite

Jair Tadeu da Fonseca (Professor Doutor – UFSC) [2]

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Crítica II.

[2] Jair Tadeu da Fonseca é professor adjunto de Teoria Literária e Cinema na UFSC, e atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na UFMG, com apoio do CNPq, sobre a obra de Maurício Gomes Leite, visando a publicação de um livro que reunirá esse conjunto de textos dispersos. Tem vários artigos publicados, principalmente sobre as relações entre cinema e literatura.

Resumo:

Estudo sobre a crítica de Maurício Gomes Leite, considerando-se também os filmes que realizou e as cenas culturais de que participou, em relação à produção crítica de seus antecessores e contemporâneos, como Paulo Emílio Salles Gomes, Glauber Rocha, entre outros, considerando-a como "crítica de autor", numa referência à *politique des auteurs*, que caracterizou os *Cahiers du Cinéma* e seus cineastas, referência importante para a obra de MGL, na formação híbrida de um moderno pensamento de cinema no Brasil.

Palavras-chave:

Crítica, realização cinematográfica, pensamento de cinema, autoria, Maurício Gomes Leite.

Abstract:

This is a study on the cinematographic criticism of Maurício Gomes Leite, which also considers his film-making and the cultural scenes in which he took part, comparatively to some others contemporary Brazilian critics, as Paulo Emílio Salles Gomes and Glauber Rocha. MGL's critical work is considered as an "auteur criticism", concerned to the *politique des auteurs* which characterized the *Cahiers du Cinéma* and his film-makers as an important influence on MGL's work, in the context of an hybrid formation of a modern cinematographic thought in Brazil.

Keywords:

Criticism, film-making, cinematographic thought, autorship, Maurício Gomes Leite.

Este texto se baseia no projeto de pós-doutorado desenvolvido com apoio do CNPq, intitulado "A crítica e o ensaio de Maurício Gomes Leite", cujo escopo principal é a pesquisa de arquivos, na busca e reunião de textos dispersos do cineasta e crítico mineiro, com o objetivo final de disponibilizar ao público e aos pesquisadores de cinema e interessados nos estudos culturais a vasta obra desse autor, hoje praticamente esquecido ou ignorado. Algumas das reflexões que estão aqui surgiram a partir da pesquisa cujos resultados foram apresentados nos eventos internacionais Coleções Literárias – Textos e Imagens, realizado na UFSC, Florianópolis, em junho de 2013, e no XIII Congresso Internacional da Abralic, acontecido em julho deste ano na UEPB, em Campina Grande. Este último foi publicado nos Anais do evento, e o primeiro encontra-se no prelo para publicação em livro. Com enfoques ligeiramente diferentes, o mesmo projeto de pesquisa foi então divulgado em mais um evento acadêmico internacional, o XVII Encontro da Socine, na Unisul, em Palhoça, e aqui se apresenta por escrito, numa espécie de síntese.

João Maurício Amarante Gomes Leite (1936-1993), jornalista e crítico, foi também cineasta, tradutor, e funcionário da Unesco. Em Belo Horizonte, participou ativamente do CEC (Centro de Estudos Cinematográficos) e da *Revista de Cinema*, na décadas de 1950 e 1960, junto a diversos outros intelectuais, artistas e cinéfilos; colaborou também com a revista *Complemento*, de literatura e cultura. No mesmo período, escreveu crítica de cinema para os jornais *O Diário*, *Diário da Tarde*, e *Estado de Minas*; na década de 1960, no Rio de Janeiro, trabalhou nos jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, além de ter colaborado com as revistas *Manchete* e *Ele & Ela*. Como cineasta, dirigiu e produziu o documentário de média-metragem *O velho e o novo* (1966), sobre o crítico literário Otto Maria Carpeaux no contexto político-cultural brasileiro, e o longa-metragem de ficção *A vida provisória* (1968); escreveu o texto da locução de *Cinema Novo* (1967), documentário de Joaquim Pedro de Andrade; produziu o documentário

Tostão, a fera de ouro (1970), de Ricardo Gomes Leite. Traduziu, com Angela Loureiro de Souza, o romance *Sob o vulcão*, de Malcolm Lowry, publicado em 1975, no Brasil. Em meados da década de 1970, Maurício mudou-se para Paris, onde trabalhou na Unesco até seu falecimento, e de onde, eventualmente, enviou artigos e ensaios esparsos sobre cinema para o *Jornal do Brasil*, o *Estado de Minas* e a revista *Filme Cultura*.

Quando da morte de Gomes Leite, em novembro de 1993, o crítico Sérgio Augusto escreveu que ele "foi um dos mais inteligentes, sensíveis e luminosos críticos de cinema que o Brasil já produziu". (AUGUSTO, 1993, p.13). Gomes Leite foi lembrado, ainda em vida, também por Glauber Rocha, que entre outros artistas e intelectuais lhe conferiu, em 1980, um dos "verbetes" crítico-ensaísticos e memorialísticos de sua *Revolução do Cinema Novo*. (ROCHA, 2004). Em 2001, o crítico e cineasta mineiro foi relembrado em vários dos textos que compõem o livro *Presença do CEC* – 50 anos de cinema em Belo Horizonte, entre eles, os artigos de seus contemporâneos Silviano Santiago, José Haroldo Pereira e Cyro Siqueira; além disso, outros colaboradores do livro, mesmo os que não conheceram Maurício pessoalmente, fazem referências importantes a ele. (COUTINHO; GOMES, 2001). Para Gomes Leite, o Centro de Estudos Cinematográficos não era apenas um cineclube, mas manifestação de uma "vocação de pensar", indo além do interesse pelo cinema, e também o CEC

> (...) era uma agulha oscilante que provocava uma série infinita de intenções, da política à filosofia, da literatura às artes plásticas, e música também (...). Era um fenômeno – único no país – de aglutinação de personalidades diversas, de pequenas ambições culturais, de sonhos diurnos movidos por essa incrível mania mineira de analisar tudo, de assumir o cerco da montanha através de escavações até o fundo das coisas, de vencer uma natural timidez buscando diálogo com o outro, com todos. (LEITE *apud* ALMEIDA, p.172).

Ao considerarmos o que já se conhece de sua crítica, poderíamos caracterizar sua escrita como

"literária", ou ensaística, marcada em vários momentos pela intuição, pelo humor, pela irreverência elegante, e que revela sutilmente sua parcialidade, no mesmo passo em que apresenta finura e rigor analíticos, senso de equilíbrio, além de preocupações metodológicas baseadas em pesquisa, eventualmente. Mesmo sua obra crítica revela um balanço entre impessoalidade e pessoalidade, em que às vezes há marcas autobiográficas; uma mescla de objetividade e subjetividade, opinião dubitativa e asserção. Nessa obra, há uma tensão entre o provisório e o permanente que se manifesta, no texto, através de um estilo que reúne sobriedade crítica, capacidade de especulação teórica, ironia e uma imagística verbal de tipo metafórico-metonímico.

Junto com outros companheiros de sua geração, cada um à sua maneira, e alguns poucos de uma geração anterior – cujos expoentes são Paulo Emílio Salles Gomes, Francisco de Almeida Salles e Walter da Silveira –, para Gomes Leite, trata-se de criar uma alternativa às formas mais indigentes do impressionismo crítico e, ao mesmo tempo, de valorizar a subjetividade crítica; trata-se de qualificar a opinião, fundamentando-a, e de propor questões, provocar a reflexão, mesmo que se tome partido, que se tenha uma posição clara a respeito do assunto ou do objeto tratado; trata-se de aliar o conhecimento sobre o cinema, sua técnica, sua linguagem e sua história, aos saberes relativos a outras artes, principalmente a literatura, e outros campos do pensamento e das práticas humanas.

Apesar de ter a importância de sua obra reconhecida por alguns de seus companheiros de geração e de atividades, figuras respeitadas em suas áreas de atuação, mesmo o nome de Maurício Gomes Leite é praticamente desconhecido em nossos dias, mesmo entre muitos interessados em cinema e na cultura brasileira desse período de sua atuação. Isso devido à provisoriedade dos meios em que exerceu a crítica e à própria época em que o fez: jornais diários e outros periódicos, que estão fora do alcance do

público, há muito tempo. Cabe, portanto, tornar acessível essa obra dispersa e tentar assegurar sua permanência.

A trajetória crítica de Maurício o levará do tratamento de quaisquer filmes que estejam em cartaz, mormente do hegemônico cinema norte-americano, a um contato intensivo com a emergente *Nouvelle Vague* e a uma imersão no nascente Cinema Novo – imersão inicialmente crítica, mas já entusiasta, que o conduzirá à participação criativa nessa cena artística, enquanto cineasta, a partir de meados dos anos 60. À maneira dos "jovens turcos" da revista *Cahiers du Cinéma*, Gomes Leite e outros de seus contemporâneos, como Glauber e Rogério Sganzerla, partem de uma rigorosa crítica militante para a realização cinematográfica, num dos sintomas da crise das artes e da crítica. Disse o jovem Sganzerla, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1966: "Não diferencio o escrever *sobre* cinema do *escrever cinema*"; escrever sobre cinema já seria fazer cinema, "*com a máquina de escrever*". (SGANZERLA, 2007, p.15). E Glauber afirmou, em entrevista a *Filmcrítica*, de 1975: "O escrever é mais livre. Pode-se escrever aquilo que se quer e se o livro não é publicado, não importa. Em vez disso, o cinema implica em uma *máquina*, mas não existe diferença entre a máquina de escrever e a cinematográfica, como é claro desde Walter Benjamin". (ROCHA, 2004, p.301). Por sua vez, Maurício afirma sobre seu filme de ficção *A vida provisória*, de 1968: "(...) é uma crítica filmada ou um documento sobre as obsessões políticas, estéticas e particulares de seu autor". (LEITE, 1975, s.p.). Esses jovens críticos brasileiros farão o que chamo de *crítica de autor*, porque já faziam crítica de cinema como autores, tanto como cineastas das letras quanto como escritores, sendo sua formação também literária, em alguma medida, além de cinéfila. Além disso, ao passarem à realização, serão como que poetas-escritores de filmes, não apenas autores de roteiros, mas *autores de filmes*.

Num momento em que a noção de autor passa a ser posta em questão, pelo menos no campo dos estudos literários e da filosofia, e em que boa parte da crítica cinematográfica combate, como equivocada, a aplicação a uma

arte industrial e de realização coletiva dessa noção relativa à literatura, a chamada *política dos autores* pode parecer ingênua ou equivocada. Mas o fato é que ela armou os olhos dos jovens críticos das décadas de 1950 e 60, ampliou sua capacidade de pensar os problemas cinematográficos e preparou-os para a criação de seus próprios filmes. Apesar do aparente idealismo da concepção romântica que subjaz a tal noção de autoria, é necessário notar sua importância tática, em relação ao outro termo da expressão de que tratamos: a *política*. Justamente quando o cinema se afirma como gigantesca indústria de entretenimento, a *política dos autores* afirma a possibilidade de criação de um cinema independente, em termos de produção, e, principalmente, criativo, livre, em termos artísticos.

É importante pensar as razões de a *política dos autores* representar, naquele momento, um paradoxal canto do cisne dessa noção de autor, pois quando ela passa a enfraquecer no campo da literatura, reafirma-se no cinema. Se o questionamento dessa categoria surge como reação à ênfase excessiva na noção de autor como gênio criador, que vinha antes da obra e a ela se sobrepunha, ênfase comum na compreensão da literatura, do romantismo até então, no caso do cinema o fenômeno era o inverso. Como na literatura havia *autoria* de sobra e no cinema o *autor* não existia, surge a necessidade de podar de um lado e de suprir do outro. É significativo que, em manifestações coetâneas do cinema e da literatura, na França, haja o esvaziamento do autor no *nouveau roman* e a sua inflação na *nouvelle vague*. Podemos considerar a política dos autores como *slogan* artístico-político de uma

atitude a preparar uma ação criadora, a partir de uma leitura do cinema e de uma postura crítica frente a ele. Ou seja, partindo de uma prática crítica, a *política dos autores*, como práxis política, visava a uma prática cinematográfica.

As posições dos jovens críticos franceses repercutem no Brasil, sendo que essa reivindicação da autoria no cinema, politicamente importante, em sua provisoriedade, marcará os também jovens Glauber, Gomes Leite, Sganzerla e Jairo Ferreira, entre outros. Interessa-nos o fato de serem eles críticos que passaram à realização cinematográfica, sendo isso o que os diferencia de críticos importantes que os antecederam, os quais já poderíamos

considerar como autores, no sentido de que contribuíram para a criação da moderna escrita de cinema no Brasil: Paulo Emílio (que foi ficcionista e roteirista, mas não realizou filmes), Almeida Salles e Walter da Silveira, por exemplo. Queriam fazer da crítica cinematográfica algo tão respeitável quanto a crítica literária e a de artes, legitimando a crítica de cinema de modo a legitimar o próprio cinema, subestimado no panteão das belas artes, estigmatizado enquanto mero entretenimento e diversão ligeira, enquanto a crítica ficava relegada aos cantos das páginas dos jornais, em sinopses e resenhas muitas vezes bisonhas ou francamente ruins.

Podemos falar em crítica de autor no sentido da excelência literária da escrita ensaística, de inteligência cinematográfica – que pressupõe conhecimento sobre o assunto, além de perspicácia e intuição –, de acuidade analítica, e até de formulação teórica, de fôlego especulativo necessário a um saber conjectural capaz de criar pensamento de cinema. Tudo isso que confere estilo ao texto, como o faz na realização cinematográfica e na escrita literária, entretanto não é mais, como escreveu Buffon, "o próprio homem", mas seu fantasma. Marca registrada de um nome próprio, e traço do que é impróprio, o estilo já não é humano, nem individual. Trata-se do autor como fantasma do humano, ou mais precisamente de uma fantasmagoria do autor: personificação alegórica do cinema, no caso do realizador, e personificação do pensamento cinematográfico, no caso do crítico.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, V. "A crítica, o CEC, a *Revista de Cinema* e o cinema". In: COUTINHO, M. A.; GOMES, P. A. (org.). Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

AUGUSTO, S. O exemplar crítico das Gerais. *Folha de S. Paulo*, 21 nov. de 1993. Ilustrada, p.13.

COUTINHO, M. A.; GOMES, P. A. (org.). *Presença do CEC* – 50 anos de cinema em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

LEITE, M. G. *A vida provisória* ou a vida filmada. *Jornal de Brasília*, Brasília, s.n., 14 ago. 1975.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SGANZERLA, R. *Rogério Sganzerla* – Encontros. Org. Roberta Canuto. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

Antropologia do Cinema Nativo Latino-americano[1]

Antropology of Latin American Native Cinema

Juliano Gonçalves da Silva[2] (Doutorando – Universidade Federal Fluminense)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Questões de Representação.

[2] Mestre em Multimeios pela UNICAMP. Mestre em Historia dos mundos indígenas, UPO/Espanha. Doutorando em Antropologia na Universidade Federal Fluminense.

Resumo:

Este artigo busca identificar as diferentes formas como as personagens indígenas foram representadas no cinema latino americano recente.

Palavras-chave:

Personagem indígena, Cinema Latino Americano, Antropologia do Cinema.

Abstract:

This article seeks to identify the different ways in which indigenous characters were represented at the recent Latin American cinema.

Keywords:

Indigenous Character, Latin American Cinema, Anthropology of Cinema.

O cinema vem sendo objeto de diferentes leituras e abordagens na atualidade. Dentre estas, alguns autores vêm trabalhando com a ideia do cinema como "campo" no sentido antropológico do termo. Trata-se neste caso não só de uma análise fílmica, nos modelos tradicionais, buscando cortes, enquadramentos e demais pontuações técnicas de leitura filmográfica, mas amplia-se em busca de uma análise fílmica etnográfica, relacionando-a com a possibilidade de uma "descrição densa" da realidade do contexto fílmico. Partindo dessa concepção pretende-se abordar a análise de como o personagem indígena é construído no seguinte filmes de ficção recentes do cinema mexicano: *El Violin*[3] e *Corazón del tiempo*[4] A análise será feita através de uma leitura fílmica das suas representações e imaginários. Desvelando esses e suas encenações através das *mises en scène*, pretendo constituir uma ideia mais ampla sobre este personagem indígena revelado para o mundo.

O filme, *El Violin*, se inicia com uma cena de tortura, um corpo sangrando em duas cores visto por trás com o torturado de costas e alguns soldados a lhe agredir, tendo ao fundo outros prisioneiros olhando. No interrogatório percebemos uma busca constante por alguém. Em cena posterior uma das prisioneiras esta sendo estuprada pelo soldado que a interroga exigindo a revelação do local onde estaria o elemento procurado. O filme traz a vida de uma família indígena, aparecendo na sequencia na cidade, para ganhar dinheiro com o patriarca Hidalgo tocando violino, seu filho violão e o neto pedindo dinheiro em pagamento das músicas tradicionais cantadas em pé para as pessoas em restaurantes e bares. Mostra-nos a dura realidade que eles enfrentam. Enquanto avô e neto dormem, o filho vai a um bar em busca de algo que em um primeiro momento não fica claro... estava a procura de armas e pra quê? Quando estão a caminho da aldeia, várias mulheres em fuga correm desesperadas. O filho de Hidalgo pergunta sobre

[3] Francisco Vargas, 2006.
[4] Alberto Córtez, 2008.

sua mulher às que vem fugindo e elas falam que os soldados a pegaram. Nesse momento percebemos que a mulher que havia sido estuprada no início do filme provavelmente era a sua. Ele diz ao avô e filho para irem com as mulheres e em seguida rasteja até um local onde pode ver os homens da aldeia ajoelhados, com os soldados perfilados os ameaçando com armas pelas costas e perguntando onde está o líder. Identificamos que o líder procurado é ele. Um policial atira na direção dele e pede ajuda aos outros para persegui-lo. Ele sai correndo rastejando... e escapa da perseguição. Nisso a imagem se escurece e fecha-se em cortes rápidos e sons dentro da mata, ele a adentra e depois de uma longa caminhada, chega em uma clareira, onde se encontra com um grupo de guerrilheiros e guerrilheiras. Abre a câmera para uma imagem panorâmica do acampamento rebelde onde ele aflito pergunta sobre o comandante e vai falar com ele, descreve o que houve na aldeia e se prepara com os outros para reagir. Na sequência, após um corte, vemos o velho buscar meios pra comprar armas, não conseguindo ele vai com seu burrico para o povoado tentar passar para ver se consegue reaver algo. Até aí ficamos sem compreender o porque desta dificuldade, mas o fato é que o bloqueio dos militares no meio da estrada, mostrado posteriormente em *flashback*, impede os guerrilheiros de ter acesso a suas munições que foram enterradas em um milharal vizinho a aldeia. Nesse processo Hidalgo com seu burrico é barrado e apreendem seu violino. O comandante da operação aparece e a imagem em close dele se alterna com a de Dom Hidalgo, pede que ele toque. A partir daí o comandante vai tentar tocar e não conseguindo, pede para Hidalgo que o ensine. O velho, com a promessa que vai ensinar ao comandante, consegue passar pelo bloqueio com o violino. Aos planos rápidos do anterior embate e tensão se alternam poucos cortes e imagens que nos passam a tranquilidade posterior, até chegar ao milharal e as munições. Ele faz isso várias vezes e a sua relação com o comandante se aprofunda, explicitando as carências sentimentais e dilemas existenciais do militar. O comandante decide mandar - o que nos é mostrado através de diálogos e imagens paralelas - um dos soldados acompanhar o que o velho iria fazer do outro lado da barreira. Numa caixa enterrada o soldado o vê pegar munição e deixar o violino, aí

fica explícito que o velho estava passando a munição pros guerrilheiros. Ele pega Hidalgo em flagrante e o comandante descobre que o velho estava suprindo com munição os guerrilheiros. Com o violino na mão ele pede ao velho para tocar e Hidalgo fala que não vai tocar, "que se acabou a música". Ouvimos um tiro. Volta a cena os sons de tortura do início do filme. É feito então um corte mostrando agora o neto/garoto cantando nos bares da cidade, falando sobre a resistência e luta por tempos melhores do povo verdadeiro, ajudado por uma menina que o acompanha, pedindo moedas. Importante ressaltar que o diretor afirmou em entrevista posterior ao filme ter se valido de recursos tais como a utilização do preto-e-branco para que o grupo de guerrilheiros que é retratado no filme parecesse mais amplo que o Exército Zapatista de Libertação Nacional - EZLN, possibilitando com isso retratar outros tempos e espaços onde pessoas vivenciam e sofrem situações similares de conflito e violência.

O filme *Corazón del tiempo,* retrata indígenas no México de hoje e nos conta a história de três gerações de herdeiros dos Mayas, hoje indígenas e camponeses da Selva Lacandona, vivendo no Sudeste Mexicano. Diferentemente do último filme que utiliza a estratégia da imprecisão para uma possível generalização da problemática por toda a América Latina e a identificação com as muitas realidades indígenas que ainda resistem a seu brutal processo de expropriação. Este filme nos leva a conhecer o cotidiano de trabalho e vida nas hoje Comunidades Autônomas Zapatistas, liberadas da tutela do "Mal Governo" do Estado Mexicano e coordenadas pelas juntas do "Bom Governo", que congregam as comunidades indígenas, os apoiadores civis e os insurgentes que conformam o EZLN. Sonia é no início do filme prometida (*pedida*) em casamento em troca de uma vaca proposto pelo pai do companheiro Miguel, explicitando-se as relações tradicionais de laços familiares e as associações de compadrio e parentela, focando o dote e as relações de aliança dele advindas. Porém no decorrer do filme ela se apaixona por Júlio, um zapatista rebelde insurgente que vive nas Florestas das Montanhas. Paralelo a isso a avó de Sônia, Zoraida conta à sua outra neta mais nova Alícia como foi seu casamento e consequentemente nos descreve a vida que viveu em contraposição a

hoje "segura" vida que tem em função da "grande família". Momentos chaves do filme são apresentados pelo diálogos, que definem criticamente os papéis e as relações da igreja, assim como as estabelecidas pelos latifundiários que expropriaram as terras e as riquezas indígenas. Em um deles Zoraida, a avó, esta falando sobre seu casamento e a ordem dada a ela pelo padre "podre" para se arrepender dos seus pecados para poder se casar e o absurdo que isto implicava para a racionalidade deles a tal ponto que a neta ri da postura do padre e da religião. Zoraida diz também que quando se casou tudo foi muito diferente, pois a precariedade deles era tão grande que só se lembra de ter passado muita fome e se casado porque amava seu avô. O amor de Sonia por Júlio, coloca em risco a ordem da comunidade e em função disso é convocada uma Assembleia para coletivamente se resolver o problema. A mesma desenvolve o argumento do direito aos jovens de hoje em função do novo momento revolucionário, em que se revêm as antigas tradições e principalmente a necessidade de igualar o direito de escolha entre os sexos, sobre suas relações presentes e das coletivas no futuro. Isso se daria depois de devolvida a vaca e paga uma medida compensatória para a família de Miguel em café e outra em milho. Desta Assembleia participa toda a comunidade zapatista, incluindo as crianças, os observadores legais estrangeiros e os insurgentes. Para completar a situação no meio do *imbroglio* aparece também o Exército inimigo mexicano que suspende as discussões e coloca todos a barrar o avanço dos militares invasores. O filme termina com Sônia indo viver e lutar junto a Júlio nas Montanhas. Cabe ressaltar a atuação de atores que foram treinados entre os jovens das comunidades em luta e a ótima engenharia de som presente na seleção de músicas, grande parte conformada pela que se ouve e produz nas próprias comunidades zapatistas. A compreensão da importância dos corridos e das músicas nativas para os zapatistas evocando sua origem e comunidade nos permite uma narrativa paralela excepcional.

O filme coloca em discussão as relações amorosas, face à tradição e o contexto familiar evidenciando as imposições colocadas pelos seus opressores que introduzem uma lógica estranha à da tradição vivida. O papel

tradicional das mulheres e as relações de gênero são reavaliados no momento revolucionário atual. Um tema fundamental que é o do direito à escolha amorosa em detrimento da tradição, com um predomínio do que poderíamos chamar de no filme um amor por escolha que ameaça a estabilidade da comunidade. O diferencial é que isto é encarado como um problema coletivo e não individual, a ponto de ser discutido numa Assembleia. Nesta assembleia se apresentam cada um dos personagens, a mulher apaixonada, o homem com o dote humilhado, o miliciano zapatista amado, a comandante zapatista, os pais da noiva e do noivo e suas razões. Um dos elementos que merece destaque nesta reunião é o fato que Sônia quase deixa Júlio por ele não se pronunciar e explicitar sua posição sobre a relação amorosa dos dois, ao que este contrapõe o seu amor como opção.

Já em *El Violín* a relação social de grande importância mostrada é a da passagem das tradições orais e nelas as narrativas de resistência do avô (que posteriormente é morto) e de seus ancestrais míticos e imaginário ao neto que finda cantando este estilo de música popular mexicano os *corridos* pelas ruas da cidade em troca de moedas. No momento que estão no meio da mata, Dom Plutarco conta para Lúcio, seu neto, porque estão longe de sua mãe e irmã e as razões pelas quais existe luta e até quando ela irá.

Em *Corazón del tiempo* temos a tripla personagem composta pela temporalidade passada vivida ou memorial pela narrativa musical da neta, a mulher e sua avó (lembrando os clássicos filmes de Jorge Sanginés, que consegue criar personagens múltiplos pois estes seriam mais próximo da realidade indígena) onde quem sabe não seriam a mesma pessoa se alternando na luta pela sobrevivência, ontem, hoje e sempre... Os vários planos que mostram os reflexos da neta, a se ver no rio ou nos seus mergulhos, nos remetem ao tempo dos espelhos e aos seus reflexos, que na cosmologia Maya, nos reiteram tempos e espaços míticos e atuais do drama social.

Crianças, Homens e Mulheres seriam palavras que poderiam nos ser muito diretas, mas que com precisão poderiam também se adequar na descrição dos principais personagens e conflitos de cada um dos filmes. Eles

refletem sobre as relações da cultura e sociedade indígena frente ao Estado através das suas *mises en scène*s, configuradas na presença e caracterização dos exércitos nacionais como vilões.

Contraposto a isto temos as relações de solidariedade e o reconhecimento dos outros como familiares extensos, parentes ou a denominação abreviada de companheiro insurgente ou rebelde nos *compas* incessantemente falados entre os indígenas que se colocam no filme e na realidade como herdeiros dos Mayas presentes no *Corazón del tiempo*. As "palavras verdadeiras" segundo os zapatistas, são aquelas que "caminham" tendo seu sentido sempre ressignificado e conseguem chegar "direto ao coração". Independente de sua conotação histórica, elas se reconfiguram e continuam atuais surgindo no filme incessantemente nas expressões coletivas "*Zapata presente, Zapata presente, La lucha siegue!*", dando força aos momentos de enfrentamento. As palavras que caminham aparecem também representadas nas ideias presentes passadas nas narrativas orais e *corridos* contadas e posteriormente cantados nas ruas em trocas de moedas, tanto pelo avô Hidalgo, quanto por seu neto. Este sobrevivente e novo resistente na "luta semiótica", altera os sentidos das narrativas visuais e mentais na reafirmação das visões dos mundos indígenas na arena do drama social ou na reconfiguração do espaço da *communitas*. Aparece também na vida das crianças que independente das cobranças para se normatizarem pela escola bilíngue dos brancos, conseguem compartilhar as brincadeiras e códigos de sociabilidade infantil, pertinentes as suas culturas ligadas ao convívio e as forças da natureza com seus amigos indígenas. Ou seja, a busca de autonomia e do direito à diferença é uma constante, e se expressa na ideia de "mudar o mundo sem tomar o poder" que é na prática muitas vezes tolhida pelo Estado e suas instituições. O direito a serem eles próprios e viverem de acordo com sua autonomia frente aos agenciamentos e disciplinamentos normatizadores das diferenças, lhes é negado.

Referências

AMANCIO, Tunico e TEDESCO, Marina Cavalcanti. Brasil – *México: aproximações cinematográficas. Niterói: Editora da UFF, 2011*.

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina*. São Paulo: 34, 1995.

CÓLON, Pedro Sangro e FLORIANO, Miguel Á. Huerta. *El personaje em El cine – Del papel a La pantalla.* Madrid: Calamar, 2007.

MURILLO, María Dolores Pérez et alli. *La memoria filmada: América Latina através de su cine*. Madrid: Iepala, 2002.

SANGINÉS, Jorge y GRUPO UKAMU. *Teoría y Práctica de un Cine junto al Pueblo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1979.

SILVA, Juliano Gonçalves da. O *Indio no Cinema Brasileiro e o espelho recente*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP. Campinas, 2002.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DocTV: uma questão estética[1]

DocTV: aesthetic issue

Karla Holanda[2] (doutora – UFJF)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual em comunicação individual na mesa Documentário na América Latina e no Brasil.

[2] Professora do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens e do bacharelado em Cinema e Audiovisual, da UFJF, é doutora em comunicação, pela UFF, e mestre em multimeios, pela Unicamp.

Resumo:

A preocupação estética está à frente do pensamento que orientou as diretrizes do Programa DocTV nacional (2003-2010), subvertendo o caminho mais tradicional das expectativas em torno do documentário que, quando submetidos a editais de fomento, o mais comum é que se exijam dos projetos ampla explanação sobre seu tema, deixando-se em segundo plano descrições sobre aspectos formais. Neste texto essa excessiva preocupação é problematizada.

Palavras-chave:

Documentário, televisão, políticas públicas.

Abstract:

Aesthetics is an important concern of DocTV Brazilian Program (2003-2010), overturning the more traditional way of expectations around the documentary. In general, it requires extensive explanation of subjects of the documentary projects, skipping descriptions of formal aspects. This paper discusses this excessive concern.

Keywords:

Documentary, television, public politics.

O DocTV, programa de fomento à produção de documentários do governo federal que realizou quatro edições nacionais entre 2003 e 2010, consistiu na seleção de projetos em todos os estados brasileiros, tornando-se um dos programas que mais levou a fundo a regionalização e a descentralização da produção no Brasil. Além disso, tinha preocupação especial com questões estéticas dos filmes a serem produzidos, como se constata com as alterações dos regulamentos, com as oficinas realizadas às vésperas das filmagens e segundo os próprios gestores do Programa.

Desde as constantes alterações do regulamento do DocTV nas sucessivas edições, o Programa vinha buscando enfatizar a preocupação com a forma a ser adotada pelo realizador na execução de seu filme, chegando a eliminar a palavra "tema", tão costumeiramente trazida à frente quando se trata de projetos de documentários. O Programa também instituiu a oficina de desenvolvimento de projetos, encontros onde os realizadores selecionados deveriam participar antes de partirem para a feitura de seus filmes. Em tais encontros, os projetos eram discutidos e orientados por documentaristas veteranos, com o propósito de instigar os novos realizadores ao "como fazer", evitando modelos convencionais, geralmente empregados no telejornalismo.

O "Balanço DocTV – 2003-2006", relatório produzido pelos gestores do Programa, previa a realização, que não se efetivou, de uma publicação que "consolidaria as experiências das ações de formação". Esta ação consistiria em transcrever e publicar os debates das experiências da Oficina para formatação de projetos, da Oficina para desenvolvimento de projetos e dos Seminários DocTV. O propósito da publicação, segundo exposto no relatório, seria enquadrar "o debate estético de hoje como *legitimação teórica e/ou promoção de novos grupos*, no rearranjo de forças que determinarão o próprio debate estético dessa década" (grifo meu). Assim como nas referidas oficinas, o propósito da publicação demonstra a vontade do Programa em afirmar um pensamento estético que consolide determinados valores e, consequentemente, promover determinados realizadores.

É uma revelação contundente, afinal, é questionável qualquer tentativa de legitimar teoricamente algum pensamento estético promovido por instâncias públicas, o que pode ser acusado de direcionamento por alguns. Evidentemente, seria um disparate sugerir qualquer semelhança com o Realismo Socialista, uma vez que não se comparam o contexto, os princípios e as consequências, mas vale trazê-lo à tona, juntamente com outro momento – este relacionado ao Brasil do período da ditadura - pela diferença de pesos entre conteúdo e forma.

Eleito o oficial do regime stalinista a partir da década de 1930, o estilo Realismo Socialista foi uma imposição no conteúdo das artes e que deveria, ao glorificar o estado soviético, ser facilmente assimilável pelo povo, sem se ater a questões formais refinadas ou a experimentações (FURHMMAR; ISAKSSON, 2001, p. 13-26). Em outro contexto – Brasil, década de 1970 -, Jean Claude Bernardet questionava a censura dos filmes exibidos nos cineclubes populares feita pelos programadores, que temiam que o público não estivesse pronto para filmes considerados "herméticos" ou "sofisticados". Segundo Bernardet, o objetivo imediato da "programação adequada" decidida pelos programadores é "oferecer filmes que abordem aspectos da situação social dos públicos que frequentam tais lugares de projeção e que possibilitem discussões sobre essa situação. Uma função do tipo pedagógica" (BERNARDET, 1982, p. 29-35).

De modo avesso em relação ao exemplo soviético de há 80 anos e ao exemplo cineclubista brasileiro de há 35 anos, o DocTV não se importa tanto com o conteúdo - contanto trate de assunto relacionado à cultura local. Enquanto a queixa de Bernardet recaía na preocupação do teor pedagógico perseguido pelo programador; e, no caso soviético, o cuidado do regime era impor determinados conteúdos, o DocTV preocupa-se justamente em que os filmes não sejam didáticos ou meramente transmissores de informação.

No entanto, tanto lá quanto cá, ao se controlar o que é exibido/produzido, age-se como se se soubesse o que é adequado ao público. É o risco que se incorre quando se busca legitimar teorias e promover novos grupos. Na prática, essa meta pode excluir inúmeros realizadores que não pactuam com determinados princípios. Por outro lado,

a motivação do DocTV em estimular o exercício estético parece muito mais de ordem ideológica que tendência autoritária ou arbitrária.

A contundência do propósito da publicação nos leva a explorar a raiz de sua motivação – a forte carga ideológica dos que estavam à frente da condução do DocTV - e a refletir sobre a inevitabilidade de lidar com as marcas próprias das diferenças e necessidades que cada realizador carrega consigo.

A chegada, finalmente, de um partido de esquerda brasileiro ao poder, em 2003, vitalizou o desejo de alguns gestores em construir algo verdadeiramente novo num Brasil traumatizado por 20 anos de ditadura militar seguidos por governos neoliberais. Na esfera da cultura, especificamente do audiovisual, a equipe que levou adiante o DocTV tinha forte entusiasmo em fomentar novas ideias que dialogassem com o que era considerado mais inventivo naquele momento; seu objetivo não era exaltar o governo no plano do discurso dos seus filmes, mas buscar um aprofundamento no campo estético, através da reflexão e pesquisas formais e sensoriais, procurando tirar o documentário daquele lugar geralmente associado a estratégias enfadonhas de abordagem, como entrevistas pouco originais ou a voz expositiva do modelo jornalístico.

Paulo Alcoforado, coordenador executivo das primeiras edições do DocTV (2003-2006), diz que naquela época estava completamente envolvido com o estudo do documentário, desde quando fora aluno do Instituto Dragão do Mar, em Fortaleza, entre 1998 e 2000, a quando, ao mesmo tempo, passou a escrever na Revista Sinopse (USP), chegando a integrar seu conselho editorial. A questão estética, portanto, era especialmente relevante para ele quando assumiu a coordenação executiva do DocTV, que o encontrou profundamente motivado a colocar em prática o que acreditava. Assim, os regulamentos das edições do Programa foram se adequando a uma nova maneira de se formatar os projetos, passando a exigir informações agora consideradas relevantes para a explanação da forma, como "a visão original do realizador". Com a mesma intenção, foram também incorporadas as "oficinas de desenvolvimento de

projeto", onde se discutiam os formatos dos documentários. Logo na segunda edição, diz Alcoforado, já se percebia reflexo das alterações através dos filmes produzidos, destacando-se *Vilas volantes – o verbo contra o vento* (Alexandre Veras, CE) e *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, MG). Na terceira edição, "a gente quis forçar muito a mão para o dispositivo", continua, exemplificando com *Um corpo subterrâneo* (Douglas Machado, PI), *Uma cruz, uma história e uma estrada* (Wilson Freire, PE) e *Alô, alô Amazônia* (Gavin Andrews, AP), três espécies de *road movies* que buscam o acontecimento no processo da filmagem: "a gente tinha conseguido o que queria, que era a consciência do dispositivo, a consciência da forma, da estratégia de abordagem". Mas também reconhece que "a gente forçou a mão no DocTV III. O resultado veio como a gente queria, só que a gente viu também que havia, em alguns casos, uma hipertrofia do dispositivo". O risco era a aleatoriedade, que variava de níveis de filme para filme: "precisa ser consistente, não pode ser qualquer coisa aleatória, tem que ter alguma promessa de revelação". Para conter os níveis exagerados de aleatoriedade, o regulamento da quarta edição, diz Alcoforado, é novamente alterado, passou a solicitar a descrição da "ideia audiovisual" e "o tema de importância". Isso vinha como "uma ideia de recuo, não em relação ao estímulo do dispositivo, ele continua ali, mas ele vinha como uma espécie de ponderação ou de critério para usar o dispositivo" (ALCOFORADO, 2012).

Nota-se, na fala do gestor, especial atenção ao recurso do dispositivo, como algo que, por si, fosse uma conquista valorosa. Em alguns momentos, entretanto, a busca experimental gerada por uma demanda excessiva por criatividade, ocasiona artificialidades e conflitos estéticos.

No recente documentário brasileiro ou pelo menos em parte da produção que tem recebido atenção em análises de pesquisadores e críticos, tem-se verificado a presença de narrativas diversificadas, ora subjetivas ou reflexivas - centradas ou não na primeira pessoa -, ora influenciadas pelo estilo direto ou orientadas por métodos e formatos de outras artes. Em geral, há influxos da anti-representação (distanciamento do saber documental que

estabelece novas formas de se relacionar com o espectador; a mediação é o que interessa pq explicita a natureza falsa de toda imagem), influxos da construção do acontecimento (dispositivo), influxos da escala micro (sujeitos singulares).

Dos filmes da terceira edição do DocTV, podemos, dentre tantas possibilidades, destacar dois exemplos que se contrapõem esteticamente: *Handerson e as horas* (Kiko Goifman, SP) e *O crime da Ulen* (Murilo Santos, MA).

O primeiro, a tirar pelas informações dos tantos letreiros iniciais, parece nos convidar a imergir no mundo violento, inseguro e desconfortável do longo tempo passado no caótico trânsito paulistano. Mas esse argumento é abandonado e logo faz predominar a celebração dentro de um ônibus de um grupo de passageiros em torno da própria filmagem. O filme será resultado dos acontecimentos durante esse trajeto. O método de risco de *Handerson e as horas*, fundado em dispositivos rígidos, embora aleatórios, não é incomum na filmografia do diretor, mas neste filme a aposta não foi alta, não foram dadas condições austeras a serem cumpridas, o argumento se largou.

Em *O crime da Ulen* são usados artifícios mais convencionais na estrutura do documentário, como entrevistas e reconstituição de cenas para apresentar a desconhecida história de José Ribamar Mendonça que, em 1933, assassinou Harold Kennedy, suposto herdeiro da famosa família estadunidense. Harold era contador da empresa Ulen, empresa dos Estados Unidos contratada na década de 1920 pelo governo maranhense a prestar serviços de infra-estrutura, como energia, saneamento e transporte. Os péssimos serviços prestados pela empresa estrangeira, que recebia um terço da renda do estado, causavam revolta na população. O funcionário José Ribamar, ao reclamar por ter sido demitido sem seus direitos trabalhistas assegurados e sem receber os últimos três meses, desentendeu-se com o contador e acabou atirando nele antes que ele próprio fosse almejado. A empresa, que continuou atuando no estado até 1948, tentou por muitos meios condenar Ribamar em sucessivos processos, mas Ribamar, elevado a mártir pela população, que viu heroísmo em seu ato, foi absolvido em todos os três julgamentos do qual participou.

É evidente que o uso de determinados artifícios estilísticos não é garantia de melhores resultados e nos leva a pensar sobre a inevitabilidade de lidar com as marcas indeléveis das diferenças e necessidades de cada região e de cada realizador, que diferem em relação às experiências. O caos do trânsito em São Paulo é um fenômeno conhecido por todos os brasileiros. Que o diretor se sinta motivado a levar esse argumento em *Handerson e as horas* sob um dispositivo que vai levar a impressões ao invés de usar uma narrativa convencional com dados pontuais, satisfaz sua necessidade de experimentar formas e sensações num contexto amplamente familiar a todos. Mas a história de um funcionário em São Luís dos anos 1930 alçado a herói pela população por enfrentar a arrogância imperialista, é desconhecida pelo país, até mesmo pelos próprios maranhenses. A opção estilística do diretor por entrevistas e encenações é coerente com sua necessidade de apresentar o fato pela primeira vez.

Como acreditam Shohat e Stam, no momento em que todas as histórias possíveis foram contadas e recontadas numa Europa hegemônica, "um certo pós-modernismo (Lyotard) fala do fim das narrativas e Fukuyama proclama o fim da história". É preciso, entretanto, perguntar que narrativas e histórias estão se findando. Certamente, não são as dos povos do Terceiro Mundo ou das minorias do Primeiro, que apenas começam a ser contadas e, provavelmente, são as de uma Europa esgotada de seu repertório estratégico de histórias (SHOHAT; STAM, 2006, p. 355-6). Da mesma forma, a variedade e originalidade dos assuntos tratados pela maior parte dos documentários do DocTV afirmam veementemente que essas histórias apenas começam a ser contadas. Os heróis nacionais se reconfiguram e assumem novas faces, como em *O crime da Ulen*. Por que seguir estéticas determinadas quando suas necessidades parecem ser afirmar seus próprios espaços, apresentar suas desconhecidas histórias? O que parece rico dessa miscelânea de filmes e diretores é justamente se deixar revelar essas tendências, sem direcionar seus caminhos.

Referências bibliográficas

ALCOFORADO. Paulo. Entrevista presencial. Rio de Janeiro, 2012.

BERNARDET, Jean Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª ed., 2001.

SENNA, Orlando. *Biografia precoce do DocTV*. In: CAETANO, Maria do Rosário (org.). DocTV: operação de rede. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011. P. 15-24.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo, ed. Cosac, 2006.

O Espectador nos Filmes de Bolso[1]

The Viewer in Pocket Movies

Kênia Freitas[2] (Doutoranda – UFRJ)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Mesa Cinema e Tecnologia.

[2] Doutoranda pelo programa de Comunicação e Cultura da UFRJ. Pesquisa as relações entre o documentário e as novas tecnologias, com enfoque no engajamento político.

Resumo:

Como os novos formatos de cinema podem afetar o espectador? Tentando responder essa questão e focando no cinema feito com celular, analisaremos alguns conceitos que envolvem a relação espectador-imagem. Tais como: o engajamento do espectador como processo fundante do cinema, para Comolli; o espectador emancipado de Rancière; o desejo de ver ou ofuscar do espectador para Didi-Huberman. Deteremos-nos na análise do filme feito com celular: After 43 years, de K. Mozaien, para pensar essas questões.

Palavras-chave:

Espectador; Celular; Análise Fílmica.

Abstract:

How the new cinema layouts may affect the viewer? In attempt to answer this question focusing on films recorded with mobile phone, we will analyze some concepts involving the relation image-viewer, such as, the engagement of the viewer as a foundational process of cinema in Comolli; the emancipated viewer in Rancière; the desire to see or overshadow the viewer in Didi-Huberman. We will refrain to the analysis of the film "After 43 years", recorded with mobile phone, to think about these issues.

Keywords:

Viewer; Mobile Phone; Filmic Analysis.

Em maio de 2009 Roger Odin publica no site do festival de filmes feitos com celular Pocket Films o texto "Le 'Pocket Film Spectateur'"[3] em que discute a recepção dos filmes exibidos pelo festival. Odin começa por sublinhar que, para os curadores, os filmes feitos com celular são inquestionavelmente "cinema" – entendendo cinema como "produções cinematográficas feitas para serem vistas em uma sala escura e em uma tela grande" (ODIN, 2009). Essa definição descarta toda uma categoria de filmes amadores feitos com celular para serem vistos nos próprios aparelhos: registros de viagem, filmes familiares ou ativistas, entre outros. O que interessa à organização do festival é que os filmes sejam vistos como "cinema" – mas "cinema de outro modo", Odin logo acrescenta. Em outras palavras, como "cinema-feito-com-um-telefone-celular", e não com uma câmera, resumindo como "cinema de bolso" (pocket cinéma).

Este cinema de bolso, para se diferenciar dos demais, demanda um espectador advertido de que assistirá a filmes feitos com celular – o que não é um problema para o festival, sendo esta evidentemente a sua proposta. Sendo assim, o espectador não cessa de procurar nos filmes de bolso as marcas estéticas de sua origem. Para Odin, a pergunta o que o diretor conseguiu fazer de diferente com seu celular em relação à uma câmera? nunca sai do horizonte. Mais ainda, parte do prazer do espectador vem justamente de uma análise minuciosa sobre a forma como estes filmes lidam com sua baixa qualidade de imagem, ou como o objeto celular influencia o resultado final. Procurando responder a tais questões, o espectador desloca-se de seu lugar "natural", de espectador passivo, para o de espectador analítico, um "espectador de filme de bolso". Este espectador é "reflexivo, um espectador jogador que se torna, um pouco, ele mesmo, o criador dos filmes que vê; pelo menos, o co-criador, visto que sem seus esforços de troca de posicionamento, o filme não produziria os efeitos desejados" (ODIN, 2009).

[3] Itálico do autor. Tradução livre.

Para Odin, este deslocamento analítico é um dos grandes méritos do festival. A partir dele o espectador de cinema de bolso pode ter esse olhar curioso sobre questões técnicas do cinema – não só o feito com celular, mas de forma geral. Assim, questionar o aparelho produtor é uma forma de colocar em pauta o problema da representação fílmica contemporânea.

É esse aspecto que analisaremos neste texto, para tentar entender qual a relação que os novos formatos cinematográficos suscitam no espectador. Para isso, analisaremos alguns conceitos que envolvem a relação do espectador contemporâneo com as imagens. Por fim, nos deteremos na análise do filme feito com celular: After 43 years, de Khalil Mozaien (o filme pode ser assistido na página: http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/after-43-years).

O espectador monstruoso e emancipado

Jean-Louis Comolli desenvolve, o conceito de risco do real, para pensar uma marcas distintivas do documentário O que estaria em jogo nesse campo seria a crença: nas imagens e no mundo. Uma alternância entre dúvida e crença definiria o lugar do espectador como incerto, móvel e crítico. Estar diante do corpo do outro, lidar com a sua presença, sustentar as consequências do poder da imagem, que torna cúmplice quem filma e quem vê, eis as grandes potências do documentário. A ilusão de poder de quem vê sobre quem é visto, dessa forma, é um dos pontos de partida do dispositivo cinema. Mas, essa crença é para Comolli uma eterna oscilação entre ver/não ver; saber/não saber; acreditar/não acreditar. Os filmes não cessariam de lançar o espectador de uma fronteira para a outra: da ficção ao documentário; da certeza à dúvida; do engajamento à desconfiança.

É esse cinema de fronteiras indiscerníveis que Comolli descreve em seu texto "Elogio ao cine monstro". Desde seus primórdios o cinema traria uma autoimagem monstruosa: cabeça de Méliès com o corpo dos irmãos Lumière. Para o autor, por mais que a teoria cinematográfica tente distinguir os campos do documentário e da ficção, os filmes continuaram a contradizê-la. Mais do que isso, para Comolli, essa zona fronteiriça seria um grande terreno de potência criativa para o cinema: "O mais vivo da energia cinematográfica circula entre os dois polos opostos da ficção e do documentário, para entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um no outro. Correntes contrariadas dando belos cines-monstros" (COMOLLI, 2008, p. 90-91). Ao jogarem com as fronteiras dos gêneros, estes filmes monstruosos estariam instigando e afastando os espectadores das imagens. Ou seja, "gozar da potência do cinema" mergulhando profundamente na indiscernibilidade de suas fronteiras, vendo-o ultrapassar e re-escrever a si mesmo; e, também, saber-se, justamente por isso, protegido diante de apenas imagens.

Apesar do pessimismo com que encerra o texto, Comolli não é totalmente cético em relação às novas imagens. Ao falar dos turistas que conhecem uma nova cidade através das lentes de suas câmeras, o autor cita uma máxima godardiana de que "para ver, é preciso filmar". O autor defende que, mais do que uma experiência reduzida, para estes turistas trata-se de outro aspecto: "(...) trazer o corpo, o próprio corpo, de volta para o espetáculo. Aquele que carrega a câmera adere a ela. Assim, ele traz um pouco de carga humana para a fantasmagoria generalizada do espetáculo mercantil" (COMOLLI, 2008, p. 110). Diante da "fantasmagoria generalizada do espetáculo mercantil", uma linha de fuga se traça: a vivência nas imagens por meio do corpo que está presente nelas.

Jacques Rancière levanta a questão da emancipação do espectador nas artes em geral, não apenas no cinema. Para o autor, é necessário compreender que o olhar em si é uma ação e que, ao contrário do que grande parte do projeto artístico da modernidade acreditava, esse olhar não tem a necessidade de ser guiado para uma interpretação. Dessa forma, Rancière defende que: "É neste poder de associar e de dissociar que reside a emancipação

do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós enquanto espectador" (RANCIÈRE, 2010, p. 28). Assim como cada artista, o espectador emancipado seria capaz de "compor seu próprio poema", por meio do que vê, sente e compreende.

Espectador, apesar de

No livro A sobrevivência dos vaga-lumes , Didi-Huberman traça uma metáfora sobre as imagens de resistência, os povos que sobrevivem apesar de. Para isso, o autor se apoia na figura do vaga-lumes, tomando emprestado a poética de Pier Paolo Pasolini. Se nos anos 1940, Pasolini enxergava os vaga-lumes no povo italiano que sobrevivia ao fasciscmo; pouco mais de 30 anos depois, essa imagem desaparece. Em uma Itália democratizada, mas mergulhada na ditadura consumista, Pasolini acredita que as práticas de resistência (vanguardistas ou populares) que ele enxergava foram instumentalizadas como mercadorias para venda. A liberdade e a luz do momento histórico posterior ao totalitarismo acabaram por iluminar demasiadamente a noite dos vaga-lumes, aos olhos de Pasolini.

Ainda que Didi-Huberman compreenda e concorde com o pessimismo pasoliniano, o filósofo acredita que não são os vaga-lumes que somem – estes apenas se deslocam do nosso campo de visão. Os vaga-lumes desaparecem "apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47). Seria, então, papel do espectador deslocar-se e continuar procurando. Nesse sentido, Didi-Huberman acredita que se por um lado o excesso de luz do espetáculo ocultaram a presença dos vaga-lumes, forçando-os a um deslocamento; por outro, esses mesmos holofotes agiram também no desejo de ver.

Como os vaga-lumes de Pasolini, a imagem para Didi-Huberman se caracterizaria por sua fragilidade, pela oscilação incessante de aparecimentos e desaparecimentos – um resto ou uma fissura. O autor defende que "o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado imagem, no que diz respeito a algo que se revela capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 117-118). Sendo assim, a ação de desejar ver um ato político de qualquer espectador. Desejo de ver que implica o próprio espectador como também um vaga-lume, pois este também desloca-se e resiste aos projetores que ofuscam a sua visão.

Depois de 43 anos: o corpo sobrevivente

A seguir, gostaríamos de fazer uma análise do filme feito com celular After 43 years, de Khalil Mozaien. Acreditamos que esse documentário nos confronta com as situações espectatoriais que descrevemos nesse texto. Somos assim ao mesmo tempo chamados a sermos analíticos, crentes e descrentes, emancipados e vaga-lumes.

Durante os cerca de seis minutos de After 43 years, vemos um homem que fuma um cigarro diante da câmera em um ambiente precariamente iluminado. O filme se compõe por essa única tomada do homem fumando. After 43 years se aproxima, assim, do espaço íntimo pela exposição de um corpo – de um rosto, mais precisamente. Não há narração, trilha sonora, um deslocamento a ser percorrido. Temos de nos contentar com aquele rosto precariamente iluminado e suas expressões. E lidar com a sensação incômoda de claustrofobia que o rosto tão próximo provoca. Parecemos estar à espera – como o título já denuncia ("depois de 43 anos"). De certa forma, é como se o próprio vaga-lume, esse corpo precariamente iluminado, nos obrigasse a assisti-lo.

Suas expressões faciais também são fundamentais: alteram-se de olhares fixos para a câmera a olhares perdidos no horizonte. Há ainda o gesto um pouco agressivo e um pouco displicente de lançar a fumaça do cigarro à câmera, embaçando a imagem. O olhar direto para a câmera não propõe piscadelas, apenas a encara. Desafiando a nossa capacidade de espectador de devolver os olhares fixos que o filme nos lança. E, por fim, o homem espirra. É como se aquele corpo falasse e colocasse para fora a insustentabilidade de sua situação. A insustentabilidade da iluminação precária e do enquadramento fechado.

Esse filme nos coloca uma questão quanto a sua análise, pois a informação de que se trata de um prisioneiro palestino não é dada no filme, mas apenas na sinopse. Esse dado transforma significativamente as interpretações que podemos fazer da obra e criam uma dobra política nas imagens. Nesse sentido, concordamos com a proposta de Fernão Ramos de que a indexação do filme documentário é alguns casos essencial para sua fruição (RAMOS, 2008). Este é um destes casos em que somos exigidos não apenas como espectadores analítico (Odin), que procuram dentro dos filmes as marcas do seu dispositivo, mas também como espectadores emancipados (Rancière) traduzindo e interpretando a partir do contexto de partilha em que o documentário se insere.

De certa forma, a veracidade pela experiência no documentário seria a contrapartida do autor no que Philippe Lejeune chamou de pacto autobiográfico: uma espécie de contrato explícito ou implícito entre leitor/espectador e autor. Dando seu corpo, ou suas marcas, como testemunho, o autor esperaria receber de volta a cumplicidade de um leitor. Por isso, mais do que uma interioridade ontológica, o que conta é a experiência – e as marcas que esta deixa no relato.

Em After 43 years a experiência de sobrevivência do corpo em meio a um conflito social basta por si – o interesse do espectador estaria aí: observar, ouvir, estar próximo de um corpo individual, mas coletivizado, político.

Corpo vaga-lume, que pode simplesmente se mostrar presente, sobrevivente, e nos pedir como retorno apenas um olhar com a mesma intensidade.

Considerações finais: politizando o olhar

Acreditamos que a produção de processos de subjetivação nos filmes de bolso é constituinte de uma nova prática política. Um fazer político que passa pela criação, pelo microcosmo, pelo cotidiano. Estes filmes podem ser considerados pequenos acontecimentos, que escapam ao controle e engendram novos tempos-espaços (DELEUZE, 1992, p. 218). São filmes que estão no espaço biográfico, mas trazem questões coletivas. Esse microcinema político passaria pelo que Michael Hardt e Antonio Negri chamam de lutas biopolíticas: ao mesmo tempo econômicas, políticas e culturais. Ou seja, formas de resistência que passam diretamente pela vida, criando novos espaços públicos e novas formas de comunidade (2006, p. 75).

Filmes como After 43 years nos convidam como espectadores a analisarmos suas imagens, a desconfiarmos dos seus dispositivos, a nos emanciparmos na sua interpretação e a sermos, também nós nesse processo, vaga-lumes em busca de imagens de resistência.

Referências

COMOLLI, J-L. Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, G. Conversações. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HARDT, M; NEGRI, A. Império. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LEJEUNE, P. "Le pacte autobiographique (bis)". In: Poétique 56. Paris: Seuil, 1983.

ODIN, R. Le 'Pocket Film Spectateur'. Réflexions, Festival Pocket Films. Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/communaute-42/reflexions/article/le-pocket-film-spectateur-par>. Acesso em: 20 de março de 2013.

RAMOS, F. P. Mas afinal… o que é mesmo documentário? . São Paulo: Senac Editora, 2008.

RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2010.

Testemunhas do Desconhecido: a cultura do vídeo e o horror contemporâneo[1]

Witnesses of the Unknown: the video culture and the contemporary horror film

Klaus'Berg Nippes Bragança[2] (doutorando – PPGCOM-UFF)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão de Comunicações Individuais "Cinema de Horror".

[2] Professor do Departamento de Comunicação Social da UFES no curso de Audiovisual. Membro do NEX-Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais – PPGCOM-UFF. Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação, Imagem e Afeto – UFES.

Resumo:

Este trabalho debate o apelo ao real que alguns filmes de horror contemporâneos apresentam. São obras que vinculam suas proposições excessivas aos índices e formatos do real: documentários, *reality shows* e vídeos caseiros vinculam-se a um sensacionalismo do testemunho capaz de exacerbar os efeitos de horror. Essa estratégia é capacitada principalmente pela fabricação de imagens de arquivo abrigadas sobre o crivo de uma Cultura do Vídeo que legitima a credibilidade dos registros ficcionais.

Palavras-chave:

Cinema de Horror, Cultura do Vídeo, Imagem de Arquivo.

Abstract:

This paper discusses the appeal to the real featured in some contemporary horror movies. Those works link their excessive propositions to contents and formats of the reality: documentaries, reality shows and home videos are connected to a testimony sensationalism that exacerbates the horror effects. This strategy is enabled mainly due to production of archive footage allowed by a Video Culture, which legitimizes the fictional records credibility.

Keywords:

Horror Cinema, Video Culture, Archive Footage.

A Cultura do Vídeo, o lar e o amador

Em 2007 a venda de *camcorders* nos Estados Unidos aumentou vertiginosamente chegando a marca de 5,9 milhões de unidades comercializadas (WILLET, 2009, p.9); da mesma forma as câmeras dos telefones celulares foram incrementadas aumentando suas capacidades de resolução e armazenamento de dados e logo tornaram-se uma função essencial e rotineira para o usuário. Além disso, os softwares de edição amadores já haviam se tornado comodidades integradas aos computadores pessoais, sendo vendidos como aplicativos embutidos em sistemas operacionais diversos. A maior parte dos consumidores não era formada por profissionais de audiovisual.

> O termo "amador" é muitas vezes usado pejorativamente – classificar uma pessoa como um "completo amador" é difamar sua capacidade; mas ainda um "amador" também é um amante, uma pessoa que se envolve em algo pelo prazer que proporciona, e não por causa de motivos comerciais sórdidos[3] (BUCKINGHAM, 2009, p.32).

A facilidade de produção digital influenciou ainda a disseminação proliferada de vídeos amadores pelas redes de compartilhamento. A cultura participativa audiovisual do *Youtube* consumiu somente em 2007 a soma de toda a capacidade de armazenamento de dados usada por todos os sites desde a criação da internet até o ano 2000. Uma coleção de imagens que atingiu a marca de 150 mil vídeos publicados diariamente ainda em 2008 (WILLET, 2009, p.11), dos quais a maior parte foi produzida e compartilhada pelos próprios usuários do site, pessoas comuns interessadas em mostrar suas vidas domésticas e particulares. A precariedade estética mesclada à banalidade das situações desses vídeos muitas vezes acabam adquirindo o significado de autenticidade. Embora o banal seja uma trilha comum para a maior parte deles, apenas aqueles que registram um momento extraordinário acabam repercutindo em milhares de visualizações.

[3] Esta e as demais citações de bibliografias estrangeiras relacionadas nas referências foram traduzidas pelo autor deste trabalho.

A cultura do vídeo implica não apenas um novo olhar realista, mas um olhar sobre a intimidade doméstica de núcleos familiares. A família e o lar desde antes mesmo do surgimento das tecnologias digitais, já eram o principal assunto destes filmes, pois parece haver uma sintonia entre o ambiente doméstico e a cultura do vídeo. Com o advento das tecnologias VHS na década de 1970, permitiu-se pela primeira vez uma verdadeira popularização do consumo caseiro de filmes que antes seriam vistos apenas em salas de cinema. Já na década seguinte alguns produtores motivados pelo mercado crescente do *home video*, passaram a produzir filmes exclusivamente para estes ambientes privados.

Entretanto, o fator que nos interessa dessa cultura é a possibilidade oferecida ao cidadão comum de registrar seu cotidiano, pois "agora, a 'domesticação' do cinema se estende não somente para a exibição de filmes em casa, mas bem como para os fins de produção, trazendo tudo de volta ao lar" (BADLEY, 2010, p.50). O modo de produção caseiro fomentado pela tecnologia permitiu que amadores pudessem registrar sua realidade familiar, e esse modo de produção foi incorporado pelos filmes de horror como uma estética do banal que registra também o extraordinário, pois "a categoria de modo caseiro de imagens de vídeo compreende o tipo de material feito, se não necessariamente dentro de casa, principalmente com 'a casa', o doméstico e o familiar. Tal material tende a ser pensado como 'privado'" (PINI, 2009, p.71).

Um sistema de visualizações amadoras que vincula o horror à vida privada dos personagens que vivem e expõem seus acontecimentos nestes ambientes domésticos. *Atividade Paranormal* (2009) convida a uma narrativa sobre o lar: uma exposição do cotidiano de um casal ameaçado por uma presença sem corpo cuja alteridade demoníaca invade gradativamente a intimidade e a privacidade do lar. O filme toma como ponto forte desta ameaça invisível os momentos que seriam os mais banais para um registro amador, o sono do casal. As noites fílmicas são

confinadas ao quarto e enquanto os personagens dormem a câmera presta-se a um serviço assessório, como um mecanismo de vigilância do sobrenatural. O sono torna-se objeto de interesse do espectador que, privilegiado pelo registro das atividades sobrenaturais, adentra um modo de voyeurismo sobre momentos que seriam ordinários se não fossem incrementados pelos excessos narrativos.

É importante frisar, porém, que este efeito é moldado antes do âmbito diegético por uma mentalidade representacional que "existe apenas dentro de uma cultura maior de voyeurismo, exibicionismo e vigilância" (BADLEY, 2010, p.59). Registrar em vídeo seu próprio sono é uma condição auto-representacional necessária para evidenciar e provar a existência da alteridade demoníaca íntima e "isso coloca em questão a noção de que o produtor de vídeo caseiro é, como o estereótipo seria, ingênua e fielmente engajado na 'verdade' de suas auto-representações em vídeo" (PINI, 2009, p.90).

Imagem de arquivo e ética

De maneira semelhante, o filme *Cloverfield* (2008) é inteiramente apresentado por meio de uma *hand-cam* amadora. A narrativa que mostra inicialmente o registro de um evento social, uma festa de despedida para um personagem que vai se mudar, desloca sua função e sua atenção para registrar a catástrofe de Nova York. Se havia uma justificativa imediata para a manipulação do dispositivo de vídeo digital antes de seres monstruosos devastarem a cidade, essa justificativa é substituída por outra mais prioritária, mesmo de nível amador, pois a iminência da morte engaja os personagens com virtudes de preservação da realidade aterradora que abate seu cotidiano.

Este tipo de registro é comum quando algum desastre urbano ocorre, como as imagens feitas por cinegrafistas amadores sobre os atentados de 11 de setembro, ou a cobertura feita por câmeras de celular durante a tragédia de Santa Maria. *Cloverfield* apropria-se desta urgência de registro, o *memento mori*, a lembrança que os

eventos catastróficos instituem, pois "um sentido similar de urgência em torno de 'capturar' um momento surge em relação às referências feitas à morte" (PINI, 2009, p.86).

Uma obra recente que avança este modelo é *V/H/S* (2012), filme composto por pequenos curtas de horror organizados por uma seleção aleatória de fitas encontradas por um personagem. As narrativas estão integradas apesar de terem temas distintos e passear por outros gêneros amadores (vídeos de sexo, eventos familiares, videolog etc.), pois são produzidos através de ferramentas oriundas dessa cultura, desde o arcaico VHS até as modernas Webcams: artefatos de uma mesma cultura separados tecnologicamente pelo tempo.

Tal procedimento torna-se um método de produção, pois incorpora estas tecnologias à narrativa obtendo motivações e contextualizações para o registro amador. Estas consequências na verdade se completam: tanto o modo de produção quanto a identificação são derivados do mesmo recurso técnico, a mídia em primeira pessoa, "que varia entre os documentários abertamente subjetivos de Nick Broomfield e Michael Moore, e *reality TV*, *talk shows*, vídeo-diários e 'novelas documentárias'" (BUCKINGHAM, 2009, p.45).

A mídia em primeira pessoa apresenta-se através da operação do dispositivo fílmico por pelo menos uma personagem da narrativa, isto é, poderíamos dizer que o olhar da câmera diegética coincide com o do personagem que a manuseia, embora nem tudo o que o personagem vê é visto pelo aparato, ou nem tudo o que o aparato capta é visto pelo personagem. No caso de *V/H/S* não só dispositivos portáteis com funções de vídeo, como câmeras e celulares, são incorporados à trama. Há uma narrativa inteiramente conduzida por meio de uma conversa realizada entre webcams em um software de videofone.

Os personagens que aparentemente estão distantes um do outro carregam seus laptops para que os eventos sobrenaturais sejam mostrados pelas webcams. Os recursos de montagem são inclusive adaptados à interface do software, não só por simular a proporção de tela típica, mas por integrar as imagens dos personagens através do

split-screen característico dos videofones. Todas as narrativas, no entanto, conduzem a um testemunho. Algo que para os objetivos de um filme de horror é pertinente não apenas pela dimensão estética capacitada, mas ainda pela dimensão ética. A ficção conserva um valor documental que interfere no julgamento, "uma vez que permite a especulação do público sobre o que normalmente aceita-se como histórias 'sobrenaturais' poderiam ser de fato 'reais' (ALOI, 2005, p.191).

As imagens configuradas pelo crivo da cultura do vídeo recebem nova roupagem retórica ao interceder em favor dos relatos que testemunham, pois convocam o atributo de idoneidade característico de imagens de arquivo, valiosas independente da qualidade do registro feito, o que abraça inclusive seus defeitos. A violência e a morte surgem encobertas por interferências eletrônicas – como se a imagem de arquivo preservasse a integridade da vítima e do monstro. Para um filme de horror isto é paradoxal, dado que historicamente as imagens de violência, transgressão e ameaça monstruosa constituíam o cerne do programa de horror.

Podemos dizer que a interferência traduz a economia em se mostrar a morte. São filmes que muitas vezes não mostram a morte dos personagens ou mesmo o monstro, contrastando com todo o repertório anterior no qual o exagero da violência e a mostração obscena da morte consolidavam o horizonte de expectativa do horror: "Os filmes narrativos inspecionam a morte em detalhes, com a observação casual própria do 'realismo', com indisfarçado interesse concupiscente, ou com reverência formal" (SOBCHACK, 2005, p.145). Os filmes seguem as premissas em se mostrar a morte pelo viés da não-ficção que "se caracteriza por uma excessiva evitação visual da morte, e, quando a morte é representada, a representação parece exigir uma justificativa ética" (p.141). Essa marca implica o efeito de real de tais obras, bem como as condições tecnológicas que permitiram sua circulação.

Conclusão: a visualização ética do horror

Todo um repertório cultural é convocado durante a apreciação desses filmes e ele não provêm somente do horror. São testemunhos do cidadão comum, de seu ambiente doméstico, de sua realidade ameaçada por um acontecimento extraordinário. Suas ferramentas prestam-se a registrar o familiar e o banal, mas são gradativamente recondicionadas ao registro do horror e ganham a marca da autenticidade amadora. Os valores embutidos nessas marcas são capazes de abrir uma nova dimensão ética para as representações, uma dimensão que forja imagens de arquivo para estimular a razão através do sensacionalismo. Um "olhar acidental" definido por Vivian Sobchack como "o menos suspeito, do ponto de vista ético, em seu confronto com o evento da morte, é cinematograficamente codificado em sinais de despreparo técnico e físico. O filme fornece indícios visuais de que a morte não era o objeto do escrutínio inicial do cinegrafista" (2005, p.149).

Segundo Aloi (2005) tais filmes "dão-nos escuridão, poeira, cinzas, sombras, árvores, vozes desencarnadas, o desconhecido. Menos, não mais. Não um novo gótico. Um novo Horror" (p.199). É necessário uma ressalva entretanto: o novo horror que a autora indaga oferece menos no sentido de ocultar a morte e a sanguinolência, mas ainda assim há ao menos um excesso. O conteúdo fílmico é naturalmente hiperbólico em atestar sua originalidade, todas as obras debatidas procuram de várias maneiras se atrelar a uma verdade, um exagero de simulações de veracidade que exacerbam e saturam as narrativas e os efeitos de horror. O horror que a autora afirma continua sendo excessivo, mas a visualização da morte não – e isso não quer dizer que a morte seja invisível. Não é bem assim.

Referências

ALOI, Peg. "Beyond the Blair Witch: a new horror aesthetic?" In: KING, Geoff (Ed.). *The spetacle of the real: from Hollywood to reality TV and beyond*. Bristol/Portland: Intellect Books, 2005, p.187-200.

BADLEY, Linda. "Bringing it all back home: Horror cinema and video culture". In: CONRICH, Ian (Ed.). *Horror Zone*: *The cultural experience of contemporary horror cinema*. London/NY: I.B. Tauris, 2010, p.45-63.

BUCKINGHAM, David. "A commonplace art? Understanding amateur media production". In: BUCKINGHAM, David; WILLET, Rebeca (Eds.). *Video Cultures*: *Media technology and everyday creativity*. New York and Hampshire: Palgrave Macmillam, 2009, p.23-50.

PINI, Maria. "Inside the home mode". In: BUCKINGHAM, David; WILLET, Rebeca (Eds.). *Video Cultures*: *Media technology and everyday creativity*. New York and Hampshire: Palgrave Macmillam, 2009, p.71-92.

SOBCHACK, Vivian. "Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário". In: RAMOS, Fernão Pessoa (ORG.). *Teoria Contemporânea do Cinema, volume II*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005, p.127-157.

WILLET, Rebeca. "In the frame: capting Camcorder Culture". In: BUCKINGHAM, David; WILLET, Rebeca (Eds.). *Video Cultures*: *Media technology and everyday creativity*. New York and Hampshire: Palgrave Macmillam, 2009, p.1-22.

Filmografia

Atividade Paranormal (*Paranormal Activity*). Dir. PELI, Oren. USA. 99 min. 2009.

Cloverfield. Dir. REEVES, Matt. USA. 85 min. 2008.

V/H/S. Dirs. BRUCKNER, D. et all. USA. 116 min. 2012.

Rogério Sganzerla sob o signo do plano-sequência[1]

From Bel Air to Belair

Leonardo Gomes Esteves[2] (Doutorando – PUC-Rio)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema Brasileiro Moderno.

[2] Leonardo Esteves é mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ e doutorando em Comunicação Social pela PUC-Rio.

Resumo:

Este trabalho visa uma reflexão sobre a filmografia rodada pelo cineasta Rogério Sganzerla na produtora Belair. Dando ênfase ao uso do plano-sequência, procura-se estabelecer aqui algumas possíveis relações entre este recurso narrativo explorado por Sganzerla com intensidade nos títulos que dirigiu no período e outras iniciativas.

Palavras-chave:

Rogério Sganzerla, Belair, Transatlantic Pictures, Alfred Hitchcock, plano-sequência.

Abstract:

This piece reflects over Rogério Sganzerla's filmography during his production company Belair. The emphasis in this essay is the director's use of the continuous shot in the films produced over Belair's label and the comparison with other initiatives.

Keywords:

Rogério Sganzerla, Belair, Transatlantic Pictures, Alfred Hitchcock, continuous shot.

Na filmografia produzida no período Belair[3], Rogério Sganzerla filmou pela primeira vez em cores, com som direto e empregando uma narrativa baseada no uso de planos de grande extensão. Planos longos e planos-sequências[4]. Esse empenho em produzir um grande número de tomadas de duração acima da média em relação à sua filmografia anterior não tornaria a se repetir em sua obra posterior.

Na Belair, é atribuída ao diretor, em geral[5], a feitura de três longas-metragens[6]. Uma primeira produção, *Betty Bomba a exibicionista*, teria sido rodada em Nova York ainda em 69 e complementada em 70 no Brasil. Teria seu nome alterado para *Carnaval na lama* e hoje se encontra indisponível em sua totalidade. Por isso, optou-se por excluí-lo desta análise. Muito embora uma das poucas sequências do filme que restaram (com som) seja exatamente composta por um plano-sequência. Os outros dois filmes são *Copacabana mon amour*, rodado em 35mm, e *Sem essa Aranha*, em 16mm[7].

A ordem da produção em alguns relatos indica para a filmagem de *Copacabana mon amour*, seguida de *Sem essa Aranha*, que teria sido finalizado no exterior, quando a trupe partira à Europa. Nessa medida, observa-se que no primeiro filme – com a limitação do chassi da bitola 35mm, que permite filmar (no esquema câmera na mão) no máximo um *take* de quatro minutos –, prevalecem os planos longos. O maior deles tem duração inferior a dois minutos e meio. Já *Sem essa Aranha* é composto praticamente por planos-sequências que chegam a durar 11 minutos (o limite do chassi 16mm).

---

[3] Produtora fundada por Sganzerla com o diretor Julio Bressane e com a atriz Helena Ignez, atuante no primeiro semestre de 1970.

[4] Emprega-se aqui a distinção formulada por Aumont e Marie, na qual o plano-sequência se distingue de um plano longo por apresentar uma sucessão de acontecimentos, o que não invalida a montagem no interior de um plano. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 231,32)

[5] Os números da filmografia da Belair, assim como sua duração, variam nos depoimentos. Em minha dissertação de mestrado, *Belair: faces de um sonho experimental de indústria cinematográfica*, questiono a inclusão desse título na filmografia da produtora a partir de uma série de questões.

[6] A filmografia da Belair ainda inclui os filmes rodados por Bressane: *A família do barulho*, *Barão Olavo, o horrível* e *Cuidado madame* e a produção coletiva *A miss e o dinossauro*.

[7] Ambos os filmes foram remontados ao longo do tempo, gerando mais de uma versão para cada título. Para esse trabalho foi usada a versão de *Copacabana mon amour* exibida em mostras recentes, com duração de 75 minutos, e a de *Sem essa Aranha* lançada em DVD.

Sem essa Aranha é talvez o filme mais extravagante de Sganzerla. Seu projeto precede a criação da Belair, tendo sido anunciado na imprensa ao longo de 69, ainda com o título de *O picareta*. É protagonizado pelo comediante Jorge Loredo, surgido nos anos 50 e criador de tipos populares, que foi advertido pelo diretor: "Vamos usar bastante o plano-sequência, ninguém faz isso no Brasil" (FRAGATA, 2009, p.144).

É preciso abrir um parêntese aqui e observar o caráter de pesquisa e também de resgate de certos tipos e fórmulas no cinema produzido pela Belair. Os filmes vão recuperar nomes como Grande Otelo, Rodolfo Arena e o próprio Jorge Loredo, em títulos de franca inspiração chanchadesca[8]. Mesmo o nome da empreitada já remete a um ícone dos anos 50, o automóvel Bel Air[9], que em 1970 era já uma marca ultrapassada (FEDRIZZI, 2007, p.42,43). No caso de Sganzerla, a pesquisa se dá também na composição de planos-sequências e no uso de lente anamórfica. *Copacabana mon amour* é filmado com uma lente similar a cinemascope e há menção em *Sem essa Aranha* ao filme *Sina do aventureiro* [10] (1957), filmado com lente anamórfica por José Mojica Marins. Assim como o plano-sequência, o uso de lentes anamórficas era também uma excentricidade no cinema brasileiro de então. Remete a experiências como a Gigantela, em *Sina do Aventureiro*; Igluscope, inventada por Roberto Pires para *Redenção* (1955-59); e a Amplavisão, desenvolvida por Primo Carbonari nos anos 50. Ainda sobre o uso da lente anamórfica, Sganzerla ao longo dos anos cita influências do cinema japonês. Em especial o cineasta Tomu Uchida e a série *Miyamoto Musashi*[11].

[8] Os títulos apresentam semelhanças diretas a nomes de chanchadas. *A família do barulho* (1970), por exemplo, remete a *O caçula do barulho* (1949) e *A dupla do barulho* (1953). Há também semelhanças na construção dos títulos: *Sem essa Aranha* segue a "fórmula" de títulos como *Aguenta firme, Izidoro* (1950) ou *Cala a boca, Etelvina* (1958). E também a formulação de paródias: é o caso de *Matar ou correr* (1954) que vai parodiar *Matar ou morrer* (1952) assim como *Copacabana mon amour* o vai fazer sobre *Hiroshima mon amour* (1959).

[9] Também remete ao bairro Bel Air, situado em Los Angeles, e ao edifício Belair, no Rio de Janeiro, onde morava Guará, ator e colaborador da Belair.

[10] Essa menção se dá na disposição de fotografias de *Sina do aventureiro* na sequência rodada no teatro, no momento em que dois sanduíches repousam sobre um mapa.

[11] Há um relato que acentua a influência de Uchida sobre Sganzerla já em seus últimos momentos em KISHIMOTO, Alexandre. Cinema japonês na Liberdade. São Paulo: Estação Liberdade, 2013, págs. 149, 50.

Apontada essa tendência para a pesquisa no cinema da Belair, o comentário de Sganzerla sobre o plano-sequência a Jorge Loredo ganha nova dimensão. Se "ninguém faz isso no Brasil", quem faz então? Ou melhor, quem fez?

É preciso voltar mais uma vez no tempo. Nos anos 40 e na década seguinte, o recurso narrativo ganha importante reflexão com o cinema de Orson Welles, William Wyler, Alfred Hitchcock e com sua defesa na *Cahiers du Cinéma* por André Bazin.

Ao escrever *Montagem proibida*, na década de 1950, Bazin argumentava sobre alguns filmes que tinham adotado o plano-sequência, um segmento autônomo que não recorria ao corte. O crítico estabeleceu então um princípio estético: "Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida" (BAZIN, 1991, p.62).

No final da década anterior ao artigo de Bazin, Alfred Hitchcock tinha dirigido dois filmes que empregavam de forma criativa e inovadora o plano-sequência: *Festim diabólico* (1948) e *Sob o signo de capricórnio* (1949). No primeiro, Hitchcock imaginou "essa ideia meio maluca de fazer um filme que consistiria em um único plano" (TRUFFAUT, SCOTT, 2004, p.177). Havia cortes imperceptíveis entre os planos, que duravam de quatro a dez minutos.

Embora o diretor inglês tenha rompido com suas próprias tradições ao abolir parcialmente o corte perceptível, os movimentos de câmera e dos atores em *Festim diabólico* permaneceram fiéis a sua decupagem habitual (TRUFFAUT, SCOTT, 2004, p.177). É o que parece ter notado Bazin também em seu artigo[12]. No entanto, outras rupturas se deram neste filme para o cineasta: é seu primeiro trabalho em cores e, o que talvez seja mais

[12] "Eu diria até que *Festim diabólico*, de Hitchcock, poderia indiferentemente ter uma decupagem clássica, qualquer que seja a importância artística que se possa vincular à decisão adotada." (BAZIN, 1991, p. 62).

interessante aqui, é o primeiro filme que Hitchcock produz. Junto com o amigo Sidney Bernstein, o diretor funda a Transatlantic Pictures, que funcionará nos arredores de Bel Air, o tradicional bairro hollywoodiano.

A experiência da Transatlantic e suas produções configuram talvez a iniciativa mais extravagante de Hitchcock. Rodado em caráter experimental (FRÜNDT, 1992, p. 114), o diretor sabia que *Festim diabólico* e seus planos-sequências eram uma inovação não apenas em seu cinema: "Uma 'tomada' nessas circunstâncias é algo novo sob o sol de Hollywood" (GOTTLIEB, 1998, p.306), declarou na época.

Festim diabólico, porém, não foi sucesso de bilheteria. As críticas negativas selaram sua má sorte. Na França e na Itália a produção foi proibida no lançamento, estreando só nos anos seguintes. "Ainda assim...", argumenta Patrick McGilligan, biógrafo de Hitchcock, "… (*Festim diabólico*) é um desses filmes no qual ele (Hitchcock) desafiou todo mundo, incluindo ele mesmo. Era, como ele previu, um filme para a posteridade..." (McGILLIGAN, 2003, p. 420).

Já na produção seguinte, *Sob o signo de capricórnio*, o plano-sequência foi mais contido. A prioridade de Hitchcock era a atriz Ingrid Bergman: tê-la no filme era a coisa mais importante, sua "vitória contra a indústria" (TRUFFAUT, SCOTT, 2004, p.181, 182).

Capricórnio causou prejuízo à produtora. Foi a última produção da empresa, sua ruína financeira (FRÜNDT, 1992, p.124). E Hitchcock voltou à sua decupagem habitual através da montagem[13].

O fracasso da Transatlantic, no entanto, não foi exclusivo de Hitchcock naquele momento. Outros cineastas se tornaram seus produtores e também viram amargar rapidamente seus projetos. Caso muito similar é o de Frank Capra. Ao fundar a Liberty films e produzir dois filmes, Capra se viu em sérios problemas financeiros. Leo McCarey e sua Rainbow Productions é outro exemplo significativo.

[13] O diretor só voltaria a filmar em cores quatro filmes – ou cinco anos – depois, em *Disque M para matar* (1954).

Embora Hitchcock não tenha sido o único a ambicionar sua independência naquele momento, é possível que tenha ido mais longe que os demais ao impor suas liberdades artísticas (a cor, o plano-sequência).

> Hitchcock estava tentando provar algo para ele mesmo ou para Hollywood? Estaria ele tentando provar para a indústria cinematográfica americana que tal coisa poderia até mesmo ser feita – um gesto de comprometimento artístico, em desafio ao sistema de produção em série? (McGILLIGAN, 2003, p.411)

From Bel Air to Belair

A breve experiência da Transatlantic é muito parecida com a da Belair – especialmente pela parte de Sganzerla. Como Hitchcock, Rogério trabalhou com produtores em sua obra pregressa e fundou uma produtora com um amigo, onde passou a produzir seus filmes. Nessas produtoras, os dois cineastas filmaram em cores pela primeira vez e empregaram em suas narrativas o plano-sequência.

Hitchcock, em *Festim diabólico*, como foi dito, já elaborava toda sua narrativa baseada no plano-sequência. Buscava-se esse corte imperceptível, onde o plano se encerraria fechando em uma superfície escura (por exemplo, as costas de um homem) e o plano seguinte se iniciaria a partir de outro "ponto neutro", camuflando o corte. A transição entre planos se dava nesse breve trecho escurecido, dando a ilusão de continuidade. Esse procedimento foi também empregado por Edson Santos, fotógrafo e câmera de Sem essa Aranha[14], apesar de nenhuma de suas investidas ter sido aproveitada na edição.

Há, porém, um plano mantido no filme onde se pode observar a tentativa de Edson Santos de criar um ponto negro, ideal para o corte[15]. Trata-se do plano-sequência numa espécie de cabaré, no início do filme. O plano dura pouco mais de 11 minutos. Próximo ao fim, a câmera se distancia da ação (uma pista de dança). Em seguida o

[14] Entrevista de Edson Santos ao autor em 02.02.2011
[15] Esse plano tem origem em 5'14" de projeção.

diafragma é fechado, diminuindo a entrada de luz pela lente. Chega-se à escuridão total por uns quatro segundos[16]. Então, torna-se a abrir o diafragma e se aproximar da pista de dança, onde o plano se estende por mais 45 segundos.

Conclusão

Para além da identificação do plano-sequência entre a filmografia de Hitchcock na Transatlantic e de Sganzerla na Belair, a oposição das duas empreitadas à indústria é notável. Se nos depoimentos citados aqui Hitchcock deixa clara a ambição de "uma vitória sobre a indústria", de fazer "algo novo sob o sol de Hollywood", o mesmo pode ser pensado sobre Sganzerla (e Bressane). A produção em série com a chancela do exibidor Luis Severiano Ribeiro, como foi noticiado na época, situava a Belair em um horizonte de cinema industrial à margem da iniciativa oficial, construída no ano anterior em torno da Embrafilme. Esta, aliás, publicamente desaprovada por Sganzerla:

> A criação da Embrafilme do INC, com NCr$ 6 milhões, vem piorar a situação do cinema nacional. Afasta a possibilidade de produção de filme com o dinheiro retido das distribuidoras estrangeiras. E sua burocracia vai impedir novos caminhos, já que tentará desesperadamente enfeitar a nossa realidade, na base do sub-industrialismo tipo Vera Cruz, sistema há muito já falido nos EUA e Europa. (DIRCEU, 1970)

A Belair sem dúvida se encontrava nessa via de "novos caminhos", apontada acima por Sganzerla. Sua existência foi tão breve quanto a da Transatlantic. Todavia, sua produção adquiriu importância ao longo do tempo. Eram, sem dúvida, obras feitas para a posteridade.

[16] O processo de escurecimento tem início em 15'15".

Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003

BAZIN, A. *O cinema* – ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ESTEVES, L. *Belair*: Faces de um sonho experimental de indústria cinematográfica. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

FEDRIZZI, G. *Carros grandes, grandes carros* – os automóveis americanos até 1970. Caxias do Sul: Ed. Maneco, 2007.

FRAGATA, Claudio. *Jorge Loredo* – O perigote do Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

FRÜNDT, B. *Alfred Hitchcock e seus filmes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

GOTTLIEB, S. *Hitchcock por Hitchcock*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.

KISHIMOTO, A. *Cinema japonês na Liberdade*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

McGILLIGAN, P. *Alfred Hitchcock:* a life in darkness and light. New York: HarperCollins Publishers Inc., 2003.

SOARES, D. "O cinema brasileiro é um marginal". Folha de S. Paulo: São Paulo, Ilustrada, 22.03.1970, p. 57.

TRUFFAUT, F.; SCOTT, H. *Hitchcock/ Trufffaut:* entrevistas. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.

A película e as algas selvagens - gesto e montagem[1]

Film and savages algae - gesto and montage

Luiz Garcia Vieira Jr (Doutorando, PPGCOM/UFF)[2]

[1] Texto apresentado na sessão "Montagem", 10/10/2013.

[2] Doutorando e mestre (2011) em comunicação pelo PPGCOM/UFF.

Resumo:

Na década de oitenta do século passado, o coletivo de cinema alemão, Schmelzdahin, realizou uma série de experiências sobre a resistência da película quando exposta a processos físico-químicos, climáticos ou a ação de algas e bactérias. Diversos procedimentos e materiais foram utilizados à operação de montagem que determinaram a constituição final dos novos objetos artísticos. Esta apresentação propõe refletir sobre o *gesto* do coletivo e o possível detectar de redes estéticas percebidas a partir dessas confrontações entre o "mundo interior" e o "mundo exterior" da película.

Palavras-chave:

montagem; gesto; objeto artístico.

Abstract:

In the eighties of the last century, the collective of German cinema, Schmelzdahin, conducted a series of experiments on the resistance of the film when exposed to physical, chemical, climatic or action of algae and bacteria processes. Various procedures and materials were used to mount operation that led to the final constitution of the new artistic objects. This presentation proposes a reflection on the collective gesture and can detect perceived aesthetic networks from these confrontations between the "inner world" and the "outside world" of the film.

Keywords:

montage; gesture; art object.

Assistimos imagens onde vemos um homem recolhendo de um lago uma mistura de algas e pedaços de filmes Super8. Ele examina em seguida as imagens resultantes: o quadro tomado por manchas. Outras imagens são convocadas: vemos a cabeça de um pássaro em decomposição, uma *assemblage* de um toca-discos com batatas sobre o vinil que começa a reproduzir uma música. Tudo intercalado com as imagens pulsantes das tiras de filme resgatadas no lago. Em outro filme, vemos a película tomada fissuras, perfurações, borrões. A imagem prévia que estava lá foi comprometida, a velocidade alterada, o som distorcido. Em certo ponto, o rosto de uma mulher é coberto por cores estouradas. Modificadas fotograma a fotograma, as áreas disputam com os registros precedentes a nossa atenção.

Estas sequências são de dois filmes do coletivo de cinema alemão Schmelzdahin (Derreta-se ou Dissolva-se)[3] composto por Jünger Reble, Jochen Lempert e Jochen Müller que realizou uma série de pesquisas sobre a emulsão e tratamento da película cinematográfica durante os anos de 1983 a 1989, analisando através de processos físico-químicos, o desgaste do material e a decomposição por bactérias[4]. Os filmes são respectivamente, *Aus den Algen* (*Extraído das Algas*, 1986), uma espécie de documentário sobre um dos processos de experimentação do grupo, no qual utilizaram, além do Super8 por eles produzidos como registro do estudo, material reempregado de uma cópia de *Ali-Baba und die 40 Räuber* (*Ali Baba e os 40 Ladrões*, 1922), a qual ficou depositada na água durante anos, e *Stadt in Flammen* (*Cidade em chamas*, 1984), um filme *found footage*[5] realizado a partir de uma cópia de *City on fire*[6] (Alvin Rakoff, 1979).

[3] Tradução nossa. Nicole Brenez traduz como "dissolva-se". Jünger Reble afirma que o nome veio da plateia em uma das primeiras sessões do grupo como reação espontânea. Entrevista para a revista *The Independent Eye*, Vol. 11 No. 2/3, Spring 1990 (pp.74-79), disponível em: http://www.mikehoolboom.com/r2/artist.php?artist=28

[4] Informações de Jünger Reble (*In*) *Found Footage Film*, Cecilia Hausheer e Christoph Settele, (1992), trecho disponível em: http://filmalchemist.de/publications/Viper.html#betweenfilm e (*In*) *The Independent Eye* (*ibid.*)

[5] Considero *found footage* a cinematografia específica do cinema *avant-garde* ou experimental, que a partir do *reemprego* de material previamente captado em sua totalidade (ou quase), opera, através de variados procedimentos, a materialidade do suporte e a natureza de suas imagens, e por *desvio*, elabora novos filmes (Luiz Garcia, Dissertação de Mestrado, IACS, UFF, 2011).

Nestes exemplos percebemos vários agenciamentos na realização desses objetos fílmicos. O *gesto* do Schmelzdahin *Ali-Baba e os 40 Ladrões*, e estabelecer na montagem correlações entre a natureza (o lago, as algas, animais vivos e mortos) com o seu processo de pesquisa, o peso das batatas sobre o toca-discos transformando-os em co-atores na execução da música. Ou ao enterrar no jardim a cópia de *City on fire* para *Stadt in Flammen*, e posteriormente perfurar o negativo na máquina de costura, deixar as bactérias agirem, expor às intempéries do clima, promover a transformação química da emulsão (as camadas de cores foram separadas, superexpostas e misturaram-se), e em seguida, a transposição desse material para um negativo virgem, a luz do projetor que queimou a película durante o processo e de como as imagens remanescentes do primeiro filme foram transladadas para o novo. Gestos que exploram materialidades, mas que se confundem como pesquisa empírica, engenharia e bricolagem, que, mediados pelo Schmelzdahin, evidencia interações entre humanos e não-humanos, vivos e não-vivos; e nos indicam interrelações entre arte, ciência, tecnologia, economia.

A proposta desta apresentação é a de refletir a maneira de como esses filmes, realizados a partir de interações entre coletivos, onde a montagem desses heterogêneos disputa e converge na obra acabada, possibilite sua análise sob a perspectiva das redes sociotécnicas. Como aponta Bruno Latour, vivemos em uma cultura híbrida e segmentada onde tanto o *contexto* [social] quanto a pessoa humana encontram-se redefinidos, constatação que induz à revisão de como se dá o "envolvimento com nossos coletivos, com os sujeitos e nossos objetos", premissa que se tornou a "matéria de nossas sociedades". Para Latour esse envolvimento incorre também em pensar o social como uma *busca de associações*, reconhece-lo em movimento contínuo, não pré-estabelecido nem fixado (LATOUR et al., 1994, pp.9-11; e 2012, pp. 22-23). Esses filmes nos sugerem uma busca em evidenciar essas associações, refletidas através dos choques entre humanos e não-humanos. Evidentemente, não se pretende aqui expor tantas imbricações possíveis de uma *rede* como esta, principalmente se tratando de um objeto artístico que propositalmente provoca e

[6] Produção "B" franco-canadense de cinema catástrofe, típica dos anos 70.

potencializa esses entrelaçamentos. Contudo, podemos considerar que sua *invenção* como objeto artístico, como artefato, transita de forma particular no social. Assim, ao ser investigado em sua desconstrução, expõe dinâmicas, articula "embates", e em um duplo movimento, provoca novas conexões, é reconstruído em um novo sentido estético.

Considerando o caráter experimental do trabalho do Schmelzdahin, as provocações materiais, processuais e associativas que os filmes apresentam nos servem como abertura para pensar como esse objeto artístico demonstra essas interações. Assinalamos que todas as realizações do grupo trabalhadas com a bitola Super8, foram direcionadas a ensaios cinematográficos que exploraram especificidades da película, foram propostas ideias chaves para esses estudos: *decomposição bacteriana*, *tratamento mecânico*, *corrosão atmosférica*, *tratamento químico*, a *fugacidade* (o próprio desaparecimento da película), e as derivações desses processos[7] (Reble, 1995). Por sua vez, Nicole Brenez destaca a grande contribuição do grupo ao cinema em relação à montagem, "a imagem é de fato inconcebível que não seja em decomposição e gestação, torna-se um sistema coloidal, [...] redefinida como meio de dispersão"[8]. Esse traço de mutabilidade assinalado por Brenez, cria um circuito no qual as constantes transformações parecem querer explodir o *mundo interior* da película através dos acionamentos de suas propriedades e particularidades.

"Tudo fala". A expressão do poeta alemão Novalis (1772-1801) século XVIII é lembrada por Jacques Rancière, a qual acrescenta: "toda forma sensível, desde a pedra ou a concha é falante", pois guarda "a potência de significação inscrita em seus corpos", [...] "tudo é rastro, vestígio ou fóssil". Rancière aqui refere-se especificamente à escrita literária e a noção de *escrita muda*, como aquela que "num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas", e que se estabelece pela "decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas", onde "o escritor é o geólogo ou o arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social"[9]. Ao mesmo tempo, abolida

[7] (*op. cit.*) Brenez e McKane, 1995.
[8] Nicole Brenez. (*In*) *La couleur en cinema, Couleur critique*. Cinémathèque française, 1995. Trecho disponível em http://filmalchemist.de/publications/LaColeurEnCi.html
[9] Ver mais em Jacques Rancière, *O Inconsciente Estético* (2009).

as hierarquias da ordem representativa, os mínimos detalhes voltam a ter a dupla potência, poética e significante, "tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo", e o artista é aquele que "recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais" (RANCIÈRE, 2009, pp.27-36 e 2005, pp. 26 e 34).

Os filmes do Schmelzdahin trabalham em espaços reconfiguráveis, provocam micro entropias e buscam desestabilizar a matéria, ao mesmo tempo promovem a manifestação de outras propriedades, de outros atores. Um coletivo de cineastas envolvido com outros coletivos e que em seu próprio nome, dá a charada: para derreter, dissolver. Brenez enfatiza este caráter nas obras do grupo, que para a pesquisadora teve sempre como pré-requisito, a dissolução (Brenez, 1995)[10]. Este traço não se restringe somente ao sentido primeiro do nome e método de trabalho, mas de um entendimento bastante ampliado do que envolvia. Dissolver, desfazer, desagregar, dispersar, dissipar. Sinônimos, termos que remetem a processos físicos e químicos, de manipulação e transformação de algo, sem também esquecer que esses verbos induzem à uma conotação de catástrofe, não de maneira exclusiva, ou como fim, mas como elemento ativo e criativo para o grupo.

Ao descrever o trabalho, Reble declara: "trabalhamos em estreita colaboração com o nosso material. Nós temos um arquivo a partir do qual derivam as nossas ideias", [...] "temos nossas próprias inclinações, a nossa relação com a ciência e a natureza, e por outro lado ouvimos, aprendemos com o filme". Em outras declarações, o cineasta também ressalta o rigor da maneira de trabalho do grupo, contudo não se fechando ao acaso, que se tornou parte desse método. "Muitas coisas existem por acaso, mas a 'sorte' é selecionada"[11]. A película cinematográfica que já traz inscrições, é reconduzida a um novo circuito.

[10] Nicole Brenez, (*op. cit.*), 1995.
[11] (*In*) *The Independent Eye* (*ibid.*)

Na série de experiências desenvolvidas pelo Schmelzdahin durante os anos de sua atuação, Reble lembra que a matéria-prima do grupo foi coletada de cópias em Super8, filmes de parentes, clássicos de ação, filmes pornográficos, indistintamente, o que importava era "começar tudo, além disso, esses filmes eram mais baratos do que comprar filmes não expostos"[12]. Essa declaração reforça o interesse sobre a materialidade da película como suporte de trabalho, seja com o aproveitamento das imagens registradas ou não, eram suas propriedades constitutivas e a prospecção que interessavam à pesquisa: a ação das algas e bactérias, o processo de envelhecimento do material, agentes naturais (variações climáticas), agentes químicos que decompunham o material e tratamentos mecânicos (uso de polidor, perfurador, tesoura, máquina de costura, faca, martelo, ferro de solda, etc.). Todos esses expedientes foram utilizados efetivamente como forma de acesso ao estudo da conformação e limites de resistência do material, produzindo com isto uma "escavação" da película ao mesmo tempo em que reinicia seu uso e configura o trabalho em um novo objeto (artístico). A prospecção da película do grupo em sua filmografia, remete mais uma vez a forma de arqueologia. Não estamos afirmando que o Schmelzdahin deliberadamente estivesse concatenado à uma arqueologia da mídia ou redes sociotécnicas, mas sua obra na década de oitenta já apresentava os indícios das preocupações acadêmicas que tomaram corpo nos anos seguintes. O próprio Reble declarou que a "conservação de filmes é rejeitada, em favor de um único ato de sacrifício, há uma necessidade essencial de trazer o filme de volta a ser um evento em um momento em que o olho é dominado por imagens sem significado"[13], pois "a ideia básica é que é impossível reparar um filme, cinema é algo que está sempre em um estado de fluxo que novamente se submete a mudanças no tempo"[14]. É nesta chave que o coletivo alemão desenvolve seu percurso entre um certo tipo de arqueologia do cinema, o laboratório e a arte.

[12] (*In*) C. Hausheer e C. Settele, (*op cit.* 1992).
[13] (*In*) C. Hausheer e C. Settele, (*op cit.* 1992).
[14] *Ibid*.

BIBLIOGRAFIA

BRENEZ, Nicole. Couleur critique - Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain. (*In*) AUMONT, Jacques (org.), La couleur au cinema. Cinémathèque française/Mazzotta, Paris/Milan, 1995. Trecho disponível em http://filmalchemist.de/publications/LaColeurEnCi.html

_____, Nicole. Poétique de la couleur - Une histoire du cinéma expérimental. (Ed.) Brenez, Nicole e McKane, Miles. Auditorium du Louvre e Institut de l'Image, 1995. Trecho disponível em: http://filmalchemist.de/publications/Poetik.html.

GARCIA, Luiz**.** Filmes *Found Footage* **–** Fragmentos e Heterogêneos no Laboratório da Vanguarda. Niterói: UFF, 2011. 193 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

LATOUR, Bruno. From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public . (*In*) Making Things Public - Atmospheres of Democracy. Ed. LATOUR, Bruno e WEIBEL, Peter. MIT Press, Londres, 2005.

_____, Bruno. Jamais fomos Modernos. (*In*) Making Things Public - Atmospheres of Democracy. Ed. LATOUR, Bruno e WEIBEL, Peter. MIT Press, Londres, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. Ed. 34, São Paulo, 2005.

_____, Jacques. O Inconsciente Estético. Ed. 34, São Paulo, 2009

REBLE, Jünger. Entrevista à revista ART TUNG! Março, 1992. Disponível em: http://filmalchemist.de/publications/rev-cor.html

_____, Jünger. (In) Found Footage Film. (Ed.) Hausheer, Cecilia e Settele, Christoph. VIPER/zyklop verlag , Lucerne, 1992. Disponível em: http://filmalchemist.de/bibliography.html

_____, Jünger. "You Destroy Everything: an interview with Jürgen Reble and Christiane Heuwinkel", The Independent Eye, Vol. 11 No. 2/3, Spring 1990 (pp.74-79)

WHELLER, Paul. Practical Cinematography. Focal Press, Oxford, 2005.

Um Diálogo Forçado entre os Produtores Independentes e a TV no Brasil[1]

A Forced Dialogue between Independent Producers and Television in Brazil

Márcio Rodrigo Ribeiro[2] (Doutorando do Instituto de Artes da UNESP- campus São Paulo)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Cinema e Audiovisual na Mesa Temática Cinema e Mercado.

[2] Jornalista formado pela UNESP, mestre pelo Instituto de Artes da UNESP (2004) e professor do curso de Pós-Graduação da FMU e do curso de Comunicação da Unisa. E-mail: marciorodri@gmail.com.

Resumo

Em vigor desde 02 de setembro de 2012, a Lei 12.485 estabeleceu a obrigatoriedade de pelos menos três horas e meia semanais em horário nobre de exibição de conteúdo audiovisual produzido no Brasil por produtoras independentes em canais por assinatura. O objetivo deste artigo é analisar historicamente os efeitos da nova lei em seu primeiro ano em vigor, assim como prognosticar os desdobramentos desta nova legislação no mercado audiovisual brasileiro.

Palavras-chave

Lei, 12.485/11; Produtoras independentes brasileiras; televisão paga.

Abstract

In force since September 2, 2012, Law 12,485 established the initial requirement of at least three and a half hours weekly in primetime display audiovisual content produced by independent producers in Brazil on Pay TV channels. The objective of this paper is to analyze historically the effects of the new law in its first year of implementation, as well as forecasting the ramifications of this new legislation in the Brazilian audiovisual market.

Keywords

Law 12.485/11; Brazilian independent producer of audiovisual; pay television.

O poder da Abert e o Código Brasileiro de Telecomunicações

Segundo Venício de Lima, a criação da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert), em 1962, comprovou o poder das empresas de radiodifusão no País ainda no início dos anos 1960. Com representantes de 213 empresas, além de derrubar os 52 vetos do então presidente João Goulart ao Código Brasileiro de Telecomunicações, a Abert deu uma demonstração da força que essas empresas tinham já naquele momento por meio de forte lobby no Congresso Nacional.

O pesquisador recorda que até a entrada em vigor do CBT em 1962

> [...] inexistiam políticas públicas específicas para as telecomunicações e para a radiodifusão [...] Essa situação preocupava em particular aos militares que identificavam o setor como estratégico ao interesse nacional e, claro, à "segurança nacional". Essa preocupação conduz a uma importante aliança de interesses entre setores militares e empresários de radiodifusão, que viria a se consolidar no tempo e seria característica de boa parte do período autoritário (1964-1985). (LIMA, 2012)

Ao entrar em vigor, o CBT (Lei 4.117/62), portanto, permitiu que as empresas de televisão não apenas explorassem a concessão pública dos canais de TV, mas também que produzissem até 100% do conteúdo por elas veiculado. Tal situação trouxe ao País um quadro de produção televisual altamente concentrado, que perdura até os dias atuais.

Por décadas, este modelo acabou por transformar a televisão aberta brasileira em nossa verdadeira indústria do audiovisual, gerando empregos, impostos, lucros e estruturas de produção de ponta como o Projac, inaugurado pela Rede Globo em 1995, considerado o maior centro de produção de TV da América Latina.

Na prática, a concentração de produção auxiliou a estabelecer no País, aquilo que Mauro Alencar chamará de "Hollywood brasileira" ao falar da emissora líder em livro publicado por ele em 2002. Uma designação que também serve, todavia, para outras emissoras de TV aberta no Brasil que seguem o mesmo modelo da emissora líder.

Contudo, esse quadro passou a ser cada vez mais questionado e criticado, não apenas por jornalistas e intelectuais da área, mas também por produtores independentes, especialmente ligados ao cinema, que perceberam, ainda na segunda metade da década de 1970, que uma das últimas alternativas para tentar consolidar nossa produção cinematográfica, transformando-a numa indústria, era uma aproximação com a televisão.

Tentativas e choques

As reinvindicações levaram a Embrafilme – empresa federal responsável pelo fomento, produção e distribuição de filmes no País entre 1969 a 1990 – a lançar, em agosto de 1977, um edital especial para a produção de pilotos para séries de televisão, de acordo com Tunico Amancio (2011, p.93).

Como a TV encarou a iniciativa de aproximação da Embrafilme, pode ser resumida, todavia, na declaração dada por José Bonifácio Oliveira Sobrinho, o Boni, então o mais poderoso executivo da Rede Globo, à revista Veja:

> Não há nenhuma perspectiva de a Globo comprar esses seriados. Se podemos produzir cada episódio a um custo médio de CR$ 500 mil, não tem sentido comprar um filme que não custou menos de CR$ 2 milhões. Além disso, a linguagem do cinema não é a da TV (1979, p. 68).

Efeitos colaterais da antipolítica collorida

Por décadas, portanto, historicamente as TVs abertas e seu monopólio da produção no Brasil nunca precisaram de fato abrir espaço para a exibição de programas realizados por empresas independentes como nos Estados Unidos, onde a Federal Communications Commission (FCC) estabeleceu que, entre os anos de 1970 e 1996, emissoras de TV paga deveriam comprar programas produzidos por produtoras independentes, a fim de barrar, em uma nova janela de exibição que se consolidava, a formação de trustes de produção.

No Brasil, contudo, a fúria neoliberalizante da Era Collor começaria a modificar lentamente o cenário audiovisual existente, inclusive no que se refere às relações entre televisão e o cinema. Ao extinguir todos os mecanismos estatais de apoio à Sétima Arte, em março de 1990, o então recém-empossado presidente minou praticamente toda a produção fílmica do período.

O resultado desta "antipolítica", todavia, acabou por levar à criação, em julho de 1993, da chamada Lei do Audiovisual (8.685/93), mecanismo de incentivo via renúncia fiscal federal, responsável pela Retomada do Cinema Brasileiro, a partir de meados dos anos 1990.

Com a Lei do Audiovisual consolidada em 2000, já no governo FHC, foi formado o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Gedic) que, além de estabelecer "os germes para a criação da Ancine" (BAHIA, 2012, p.101), também previa uma maior aproximação do cinema com a televisão, além da ampliação das funções da própria Ancine que deveria, em médio prazo, passar a regular também a televisão brasileira, aberta e paga, e suas relações com o cinema.

As orientações da MP 2.228-1, resultado dos trabalhos do Gedic, fizeram com que, em 11 de agosto de 2004, no governo Lula, entrasse "em consulta pública uma minuta de projeto de lei do Audiovisual que transformaria a Ancine em Ancinav" (CRUZ, 2005, p. 183-184). Além de criar novas taxações para emissoras de TV aberta, para o mercado de filmes estrangeiros no Brasil e de ter a intenção de transferir da Anatel[3] para a nova agência "a responsabilidade pela TV por assinatura". Bombardeado pela grande mídia, o projeto foi arquivado por ordem do próprio presidente Lula em janeiro de 2005.

Novos artigos e outras possibilidades

[3] Agência Nacional de Telecomunicações criada pela Lei 9.472/97.

Em 2006, no entanto, uma reforma na Lei do Audiovisual criou nova possibilidade para que produtoras independentes pudessem produzir para emissoras de TV paga. Incluído na Lei do Audiovisual pela Lei 11.437 de 2006, o artigo 3º A permite que o IR devido por empresas estrangeiras com operações no Brasil não apenas na área de distribuição cinematográfica, mas também emissoras de TV paga "poderão beneficiar-se de abatimento de 70% do imposto devido, desde que invistam no desenvolvimento de projetos de produção de obras cinematográficas brasileira de longa-metragem de produção independente [...]".

A inclusão do Artigo 3ºA estimulou que o Projeto de Lei (PL) 29, de 2007, proposto pelo deputado federal Paulo Bornhausen (DEM-SC), fosse enviado no final de 2008 à Comissão de Ciência e Tecnologia, Comunicação e Informática do Congresso. A principal proposta do PL, era justamente o estabelecimento de "cotas para as produções nacionais e independentes na TV por assinatura", como informava na ocasião Rafael Cariello (2008, p E4).

Após longa tramitação, a proposta foi aprovada pelo Congresso e sancionada pela presidente Dilma Rousseff em 12 de setembro de 2011. Nascia assim a Lei 12.485 que dispõe sobre "comunicação social de acesso condicionado".

"Legislando" pelas bordas

Em vigor desde 02 de setembro de 2012, entre suas principais determinações, a Lei 12.485 obriga que os canais de TV por assinatura exibam, em horário nobre, ao menos três horas e meia por semana de conteúdo nacional, sem contar programas jornalísticos e esportivos, sendo a metade desta produção realizada por produtoras independentes de capital acionário predominantemente brasileiro.

Tendo sua vigência estreitamente regulada pela Ancine, a nova lei tem tido como impactos iniciais no mercado audiovisual brasileiro:

- Reprises de longas-metragens nacionais em diversos canais para cumprir a cota (PEREIRA Jr. 2013, E1);

- "Apagão da mão-de-obra", como denúncia matéria de Silvana Arantes na Folha de S. Paulo (2013, p. E1);

- Ampliação do FSA por parte da Ancine, cujo orçamento recorde em 2013 ultrapassou a cifra de R$ 989 milhões, sendo parte deste valor destinado a financiar projetos de produtoras independentes a serem produzidos para canais de TV por assinatura[4].

A Lei 12.485/11 parece trazer tão novas perspectivas para o setor audiovisual brasileiro que a TV Record, emissora aberta e, até junho de 2013, produzindo internamente a maciça maioria de seus programas, decidiu demitir mais de 400 pessoas do RecNov, seu estúdio central no Rio, entre junho e julho de 2013. Para Alexandre Raposo (2013), presidente da emissora, a terceirização da produção ficcional para produtoras independentes pode reduzir os custos operacionais da Record em até 40%.

Observando a rapidez com que a emissora do bispo Edir Macedo modificou sua estratégia de produção e como canais de TV norte-americanos operantes na TV paga brasileira, como a Fox, tiveram que atender as novas obrigações de produção de programação impostas pela nova legislação, colocando no ar já em outubro de 2013 séries como "Se Eu Fosse Você", inspirada em longa-metragem homônimo brasileiro, é possível prognosticar que:

1)- A Lei 12.485/11, primeiramente pode indicar novos modelos de negócios para a produção e veiculação de programas televisivos não apenas entre canais de TV paga e produtoras independentes, mas também entre emissoras de TV aberta e essas empresas, rompendo gradativamente um paradigma histórico na TV brasileira;

2)- A entrada em vigor da lei, também denuncia certa aproximação ideológica com a decisão do FCC, de 1970, que garantiu uma maior diversidade e consolidação das produtoras independentes de audiovisual nos Estados

[4] Até o fechamento deste artigo, no início de dezembro de 2013, a Ancine não havia divulgado os valores consolidados do FSA destinados em 2013 às produções independentes alavancadas pela Lei 12.485/11. Para o orçamento total recomenda-se o acesso a http://fsa.ancine.gov.br/o-que-e-fsa/orcamento-global-anual.

Unidos em um modelo de parceria entre canais pagos e produtoras independentes que, mesmo com o fim da obrigatoriedade, ocorre lá até hoje.

A nova legislação para o setor de TV paga brasileira também pode indicar que, de maneira menos polêmica do que tentativa de criação oficial da Ancinav em 2004, o governo federal esteja criando novos dispositivos para legislar e interferir sobre o setor audiovisual não só no campo cinematográfico quanto no televisual.

Se não é possível encarar e desafiar diretamente as emissoras abertas e o carcomido, mas intocável, CBT, é possível começar as reformas e transformações pela TV por assinatura, atendendo gradativamente a reivindicação de décadas de profissionais independentes de cinema de se aproximar da TV. Nada mal para as produtoras independentes quando se leva em conta que, entre outros dados, um órgão como a Anatel prevê que, até o final de 2016, aproximadamente 40% dos domicílios brasileiros deverão ter TV paga, ou de acesso condicionado.

Referências:

Bibliografia

AMANCIO, T. **Artes e manhas da Embrafilme.** Niterói: UFF, 2011.

BAHIA, L. **Discursos, políticas e ações:** processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

CRUZ, R. **TV digital no Brasil: tecnologia *versus* política.** São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

Periódicos

ARANTES, S. "Espetáculo do crescimento". **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 4 de junho de 2013, Ilustrada, p. E1.

CARIELLO, R. "Cotas dividem canais e produtoras". **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 21 de dezembro de 2008, p. E4.

PEREIRA Jr. A.; ROXO, E.; MAGENTA, M. "Nova lei da TV paga vai entrar no ar sob dúvidas". **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 26 de agosto de 2012, Ilustrada, p. E4.

_____. "TV de segunda mão". **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 17 de fevereiro de 2013, Ilustrada, p. E1.

RIBEIRO, M. "Lei abre mercado para produtoras". **O Estado de S. Paulo,** 29 de agosto de 2011, Mídia & MKT, p. N6.

Webgrafia:

Fundo Setorial do Audiovisual. Disponível em < http://fsa.ancine.gov.br/>. Acesso em 05 de dezembro de 2013.

LIMA, V. A. "Os vetos de Jango que a Abert derrubou". Observatório da Imprensa, São Paulo, edição 702, 10/07/2012. Disponível em:

<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed702_os_vetos_de_jango_que_a_abert_derrubou>. Acesso em 05 de dezembro de 2013.

Entrevista:

OLIVEIRA SOBRINHO. J.B. "Chumbo grosso contra a água com açúcar". **Revista Veja,** São Paulo, 23 de maio de 1979, Televisão, p. 68-69. **Entrevista concedida a Artur Xexéo e Eva Spitz.**

RAPOSO, Alexandre. "Record faz cortes no RecNov". São Paulo, SP, 04 de junho de 2013. Meio & Mensagem. **Entrevista concedida a Bárbara Sacchitiello**. Disponível em http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2013/06/04/Record-desativa-parte-do-RecNov.html?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=mmbymail-geral&utm_content=Record+faz+%3Cbr%3Ecortes+no+RecNov. Acesso em 02 de outubro de 2013.

Legislação

BRASIL. Lei 4.117, de 27 de agosto de 1962. Institui o Código Brasileiro de Telecomunicações. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L4117.htm>. Acesso em 02 de outubro de 2013.

BRASIL. Lei 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm>. Acesso em 02 de outubro de 2013.

BRASIL. Lei 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm>. Acesso em 02 de outubro de 2013.

BRASIL. Medida Provisória 2.228, de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema [...]. Disponível em < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm>. Acesso em 02 de outubro de 2013.

Apuntes para una biografía imaginaria: transitoriedade e resistência [1]

Apuentes para una biografia imaginaria: transitoriness and resistance

Maria Augusta Vilalba Nunes[2] (Mestre - Universidade Federal de Santa Catarina)

[1] Comunicação apresentada na mesa Autobiografias

[2] Graduada em Cinema e Vídeo pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), Mestre e atualmente doutorando pela Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Resumo

As imagens estão em permanente movimento, elas resistem através dos tempos e nessa passagem se transformam e retornam adquirindo novos sentidos. A partir desse pensamento traçarei uma análise do filme *Apuntes para una biografía imaginaria* de Edgardo Cozarinsky, cujas imagens estão sempre nos fazendo lembrar que elas retornarão para nos assombrar, para não nos deixar esquecer, para nos fazer sonhar e para nos aproximar de realidades distantes e de nossa própria realidade.

Palavras-chave:

Edgardo Cozarinsky, Warburg, memória, arquivo.

Abstract

Images are in a permanent movement, they resist over the time and they transform themselves and come back with a new meaning. Based on that idea, I will analyze Edgardo Cozarinsky's movie *Apuentes para una biografia imaginaria*, in which the images are always remembering us that they will come back to haunt us, so we do not forget, so we may dream and reach out distant realities and our reality itself.

Keywords:

Edgardo Cozarinsky, Warburg, Memory, Archive.

Em *Apuntes para una biografía imaginaria* Edgardo Cozarinsky tece um filme entrelaçando memórias. Memórias suas, de outros e do mundo. Indistintamente, ele trabalha essas memórias ao longo do filme através de imagens inseridas no que venho a denominar blocos-cena. Um bloco-cena é a divisão do filme em cenas sistematizadas dentro de blocos temáticos, separados por telas pretas em que aparecem seus títulos.

Por exemplo, o primeiro bloco se intitula *Saigon 1975: tres tarjetas postales* e mostra imagens de Saigon feitas por um câmera anônimo três dias após terminada a guerra do Vietnã. Uma voz over sobre as imagens narra três depoimentos relacionados a guerra. Terminado o primeiro bloco-cena vemos uma imagem de água corrente, não é possível distinguir sua origem, mas, provavelmente se trata de um rio. Essa imagem permanece durante alguns instantes na tela.

É, então, introduzida a tela preta com o título do segundo bloco-cena intitulado *Luz de cuerpo 1*. Trata-se do retrato filmado dos atores Lautaro Delgado e Paola Scholten. *Luz de un cuerpo* é também o título de outros três blocos-cenas em que Cozarinsky segue o mesmo precedimento do primeiro, isto é, filmar os retratos silenciosos de atores. Os blocos-cena *Luz de un cuerpo* se intercalam ao longo do filme com os demais blocos.

Após, *Luz de un cuerpo 1*, segue o bloco intitulado *Paris 1942: reciclajes*. Nele Cozarinsky resgata imagens de arquivo de noticiários franceses da época, mostrando películas de filme sendo recicladas e virando objetos de consumo como esmalte e graxa para sapatos. Ainda nesse bloco, ele resgata imagens de arquivo da mesma época, onde se vê os cabelos de uma mulher sendo cortados – possivelmente uma judia – recolhidos e transformados em bens de consumo como luvas, sapatos e casacos.

Assim por diante os blocos-cena vão se entrelaçando, cada qual abordando um tema específico. No entanto, eles não estão absolutamente cindidos, apesar da brecha que os separa eles se tocam, pois tangenciam temas em comum, tais como, a memória, a ruína, o esquecimento, a morte, a sobrevivência (da imagem, dos seres, das coisas).

Os blocos-cena expõem uma heterogeneidade de imagens e tempos de onde emerge uma tessitura de memórias que se entrelaçam e despertam no filme, unindo-se, apesar das lacunas espaço temporais que as separam. Essa construção remete ao movimento elaborado por Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*.

O atlas de Warburg consiste em uma série de painéis de madeira móveis forrados com uma pano preto onde estão anexadas fotografias tiradas por ele mesmo de obras variadas, pinturas, esculturas, cerâmicas, gravuras, em que ele vê uma relação de formas e temas que vem se repetindo no gesto artístico ao longo dos tempos.

> Entre o "captar" com a fantasia e o contemplar através do conceito está o apalpar e manipular o objeto com o consequente reflexo escultórico ou pintórico que se chama ato artístico. Esta dualidade da função anticaótica, que podia se chamar assim por mostrar a forma artística seletivamente, com contornos claros, algo único, e a entrega visualmente exigida ao espectador, e cúlticamente requerida, ao ídolo criado, criam aquelas perplexidades do homem de espírito cultivado que deveriam constituir o verdadeiro tema de uma ciência da cultura que tivesse elegido como objeto próprio a história psicológica, ela mesma ilustrativa, do espaço entre impulso e a ação. O processo de desdemonização do acervo comum de impressões fobicamente marcadas, que coleta em uma linguagem gestual a escala inteira dos extremecimentos humanos , desde a inquietude e o desamparo até o mais horrível canibalismo, confere à dinâmica humana, inclusive nos atos situados entre os polos extremos da orgiasmo. Como lutar, caminhar, correr, dançar ou manejar objetos, aquela margem de vivências inquietantes que o homem culto do Renascimento criado na disciplina eclesiástica medieval via como um território proibido que só os incrédulo de humor livre podiam atravessar. O *Atlas Mnemosyne* se propõe a ilustrar com suas imagens esse processo, que se poderia ver como uma tentativa de reanimar valores expressivos predefinidos na representação da vida em movimento (WARBURG, 2010, p.03)

Desse modo, as imagens selecionadas por Warburg para compor os painéis refletem de forma singular toda sua busca por um processo que deslocasse a história da arte de um pensamento até então vigente que via cada período artístico como um modelo fixo, cronológico e fechado. Warburg, abre espaço para entender a arte como um

modelo anacrônico em que formas, conteúdos e estilos não são modelos rígidos pertencentes a períodos específicos, mas um processo em movimento constante em que as imagens e as formas do passado estão sempre na eminência e na tensão de um retorno.

É a partir desse pensamento que Warburg formula os conceitos de *nachleben,* ou sobrevivência, o salto temporal das formas figurativas que retornam como um sintoma, ou seja, não é algo que o artista faz conscientemente, se ele reproduz os traços dessas imagens do passado é porque elas sobrevivem em uma espécie de memória coletiva, ou inconsciente cultural que se manifesta no ato de criação, no gesto do artista. A força que move esse gesto em direção ao passado é o que Warburg define como *Pathosformel*. A *Pathosformel* é uma tensão, aquilo que chega com uma força inesperada e move o artista em direção as formas antigas. Desse modo, enquanto a *nachleben* é a manifestação de um tempo psíquico, a *Pathosformel* é a manifestação de um gesto psíquico.

Tanto a noção de *Nachleben*, quanto a de *Pathosformel* é um movimento muito parecido com aquele da imagem dialética Benjaminiana, imagem que surge inesperadamente em um relampejo e se choca com o presente, em estado de tensão . Segundo Benjamin:

> Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é um agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança 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)

Fica evidente na reflexão de Benjamin o caráter transitório e histórico da imagem. A cada salto temporal dado por ela, em seu retorno são despertados novos sentidos e novos significados, uma constelação. Tanto Benjamin

quanto Warburg percebiam o sentido político dessa passagem, pois a imagem para eles seria essencial para que se pudesse entender a história, já que tudo que passou, permanece no mundo de alguma forma, podemos não perceber, não ver, mas o passado está sempre lá, como um fantasma que a qualquer instante pode se manifestar, assombrando-nos.

Retorno agora para a relação entre o Atlas de Warburg e os blocos-cena de Cozarinsky. Como já mencionado, os painéis do Atlas Menemosyne são móveis, bem como as imagens inseridas em cada um deles, Warburg se recusava a fixá-las de forma permanente, assim ele poderia movê-las, remontá-las de formas diferentes, como um filme cuja montagem nunca termina, e em que as imagens podem ser infinitamente realocadas. Essa mobilidade dos painéis me remete a sistematização dos Blocos-cena feito por Cozarinsky em *Apuntes para una biografia imaginária*, pois cada um deles possui certa autonomia dentro do filme, eles não se encadeiam em uma sequência que deva ser necessariamente assistida na ordem escolhida pelo diretor. Pode-se assistir cada bloco separadamente, ou com a ordem alterada sem que esse desarranjo influencie de forma determinante em seu sentido. A possibilidade de isolar os blocos-cena fornece um cenário singular de análise, pois permite trabalhar livremente com as partes do filme sem se preocupar com seu todo. Deslocando, assim, como o Atlas de Warburg o pensar a história como movimento linear, para o pensar a história através de uma constelação de imagens heterogêneas que se misturam entre passado e presente, de forma irregular e inconstante.

Cozarinsky insere dentro um mesmo espaço, nesse caso, o espaço fílmico, pessoas, acontecimentos, histórias que possivelmente jamais coexistiriam. Por exemplo, ele faz uma homenagem a escritora argentina Estela Canto, no bloco-cena intitulado *Para Estela*, dentro desse bloco ele mostra uma foto da jovem Estela ao lado de Borges, uma imagem sua já bastante idosa em uma cadeira de balanço, imagens da cidade de Buenos Aires, de um tigre no zoológico, de um salão de tango, em suma, imagens que para Cozarinsky representariam a escritora falecida em

1994. Já no Bloco intítulado, *Buenos Aires 2004*, vemos imagens de fotografias de sapatos pendurados em fios de eletricidade em frente à boate em Buenos Aires onde 194 jovens morreram em um incêndio durante um show no ano de 2004. Ele mostra também cartazes com os rostos dos jovens mortos e a ruína do que sobrou da boate. Temos também os blocos com os retratos filmados dos atores e atrizes silenciosos, os blocos com imagens relacionadas à segunda guerra mundial, os blocos com trechos de seus filmes *Fantasmas de tanger* e *Crepúsculo Vermelho*. Um Bloco-cena intitulado *Último viaje*, em que ele grava a si mesmo percorrendo de carro por Buenos Aires enquanto sua voz narra um passagem de seu conto *Días de 1937*. Um Bloco intitulado *Nantes* em que ele recupera imagens do cineasta argentino Alberto Fischerman, que veio a falecer, sendo aquele registro memorável pois se trata da imagem do último encontro de Cozarinsky com ele.

Fiz esse breve relato de alguns dos blocos-cena para termos uma noção melhor da heterogeinade construída por Cozarinsky e para perceber que ele constrói a si mesmo dentro do filme através dessa profusão de imagens em que figuram suas obras, seu pensamento, suas relações interpessoais, em suma, o movimento de sua vida até então.

Como o próprio título já menciona o filme é feito de *apuntes*, notas, indicando algo de incerto, de não definitivo, de fragmentário, de inacabado, mas também algo escolhido pela importancia ou necessidade de ser registrado, afinal, tomar nota é um gesto em direção a memória, anota-se para não esquecer. Um modo de trabalhar que tomadas as devidas distâncias de método e conteúdo se aproxima do Atlas de Warburg, ambos ressaltam a importância de um pensamento da história por imagem. Assim como Warburg, Cozarinsky toma suas notas em imagens, traz à tona através delas os fantasmas que assombram sua memória e a memória do mundo, imagens que pungem sua história e a História. Uma combinação de elementos (imagens de arquivo, fotos, trechos de livros, testemunhos) que abrem uma possibilidade de retorno de uma memória e uma história que quer ser repensada e faz pensar que a própria história é feita de fragmentos, reminiscências, rastros e vestígios, ou seja, ela é não

homogênea e linear, mas preenchida de pequenos acontecimentos. Ela é uma não - totalidade, é composta de imagens que estão à deriva e que se intercedem, se chocam, desaparecem e retornam em uma montagem de tempos heterogêneos.

Didi-Huberman escreve em para a abertura da exposição organizada por ele e intitulada: *Atlas – como levar o mundo nas costas*.

> Se o atlas aparece como um trabalho incessante de recomposição do mundo, é, em primeiro lugar, porque o mundo mesmo sofre decomposições constantemente, uma atrás da outra. Bertolt Brecht dizia, a respeito do "deslocamento do mundo", que é "o verdadeiro sujeito da arte" (basta pensar em Guernica para poder entendê-lo). Aby Warburg, por sua vez, via a história cultural como um verdadeiro campo de conflitos, uma "psicomaquia", uma "titanomaquia", uma "tragédia" perpétua. Poder-se-ia dizer que muitos artistas adaptaram este ponto de vista reagindo às tragédias históricas de seu tempo com um trabalho no qual, uma vez mais, a montagem ocupa o papel central: as fotomontagens de John Heartfield nos anos trinta, e mais recentemente as *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard, e o trabalho de artistas como Walid Raad ou Pascal Convert. É, pois, o tempo mesmo o que se torna visível na montagem de imagens. Corresponde a cada qual – artista ou sábio, pensador ou poeta – converter tal visibilidade na potência de ver os tempos: um recurso para observar a história, para poder manejar a arqueologia e a crítica política, "desmontando-a" para imaginar modelos alternativos. (DIDI-HUBERMAN, 2010)

Apuntes para una biografia imaginária é o Atlas de Cozarinsky, em que podemos perceber a cada fotograma imagens que tentam sobreviver, resistir, e não apenas resistir ao tempo e no tempo, mas resistir enquanto potência política, pois elas, usando o termo de Didi-Huberman, tomam posição, nos fazem reconstruir a história, enfrentar a realidade presente, o passado e os fantasmas do mundo. Cozarinsky está sempre nos fazendo lembrar que as imagens sempre retornarão para nos assombrar, para não nos deixar esquecer, para nos fazer sonhar, para nos aproximar de realidades distantes e de nossa própria realidade em um jogo incessante de desaparecimento, retorno e reinvenção.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN. W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas* - como levar o mundo nas costas in Sopro, panfleto político e cultural 41 dezembro de 2010. http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html

WARBURG, A. *Mnemosyne* in Atlas Mnemosyne. Madri: Ediciones Akal, S.A., 2010.

Memoria imaginaria e imaginario documental [1]

Imaginary memory and imaginary documentary world

María Marcela Parada [2] (Magíster Teoría e Historia del Arte – filiação: PUC Chile)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Documentário no mundo.

[2] Diseñadora, Licenciada en Estética y Diplomada en Estudios de Cine (PUC Chile). Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte (U. de Chile). Desde 1992, académica Escuela de Diseño PUC Chile.

Resumo:

Analizamos el film *Hija* (Chile, 2011), documental autobiográfico que explora el lugar que ocupa el relato oral familiar en la memoria individual y la figura del padre en la constitución de la identidad personal. María Paz González Guzmán ha crecido con la imagen de un padre que la madre -con breves reseñas- le ha inventado para reparar la falta. 27 años después, María Paz proyecta este documental para encontrar a su verdadero padre. Un viaje por la memoria; el encuentro entre realidad y ficción.

Palavras-chave:

Cine chileno, documental autobiográfico, memoria.

Abstract:

We analyze the film Hija (Chile, 2011), autobiographical documentary that explores the site occupied by family oral story in the individual memory and the father figure in the constitution of personal identity. María Paz González Guzmán has grown with the image of a father than mother -with brief reviews- has invented for she to repair the absence. 27 years later, María Paz projects this documentary to find her real father. A trip down memory lane, the meeting between reality and fiction.

Keywords:

Chilean cinema, autobiographical documentary, memory.

Revisamos en este estudio el film *Hija*, realización exponente del documental autobiográfico contemporáneo en la escena chilena. Una puesta en obra donde el gran tema de la sobrevivencia de las imágenes que nos convoca en este Congreso se cruza con el relato oral familiar y el mecanismo de construcción de una memoria imaginaria individual que sustenta la identidad del sujeto.

La sinopsis del film introduce: "Madre e hija atraviesan Chile de sur a norte buscando a un familiar que no conocen. La madre espera reunirse con su hermana, mientras la hija quiere encontrar a su verdadero padre." Dadas estas señas, el viaje de madre e hija y el reclamo de verdad que -en efecto- lo impulsa: encontrar al verdadero padre de la chica, nos indica la premisa documental sobre la que se sostiene –o proyecta- el film.

Sobre ello, y como referencia para abrir el análisis, consideremos que nos encontramos ante un documental en primera persona. Un documental abiertamente subjetivo. Un registro autobiográfico. Un diario de viaje filmado. Y si bien cualquiera de estas designaciones requiere mayor precisión, si hay algo que subyace en cada una de ellas es el tema de la autorepresentación. En *Hija* asistimos a una suerte de crónica filmada en primera persona, que a medida que se desarrolla el viaje recupera y cuestiona, deshilvana y re escribe, la memoria familiar de María Paz González Guzmán, quien opera con una doble figura: como María Paz documentalista y como María Paz documentada.

En el terreno del autoregistro y la autorepresentación, el "uno mismo" del prefijo "autos" nos sitúa, ya de entrada, en la tensión del "yo" que ha sido asumido como objeto-sujeto de referencia para el discurso narrativo (LAGOS, 2011, p. 65). Por otra parte, la puesta en obra reflexiona sobre la propia competencia y clasificación documental. El cine de no ficción, el cine de la realidad, como se le ha llamado categorialmente al documental entra a cuadro tensionado por la subjetividad -recuperando el sentido subjetivo del origen de la palabra documento (BOSSY; VERGARA, 2010, p. 14)- y por el encuentro con verdades fractales que cimientan la identidad del sujeto.

Pero vayamos por parte. Convengamos en que para ser tenemos que narrarnos; aplicar una operación de sentido narrativo sobre el tiempo real, en un movimiento en donde la construcción del relato individual entra a cuadro articulando el pasado, primero como inscripción y luego como posibilidad de sentido. Con lo anterior, y si consideramos que el pasado se manifiesta en la memoria a través de imágenes (APREA, 2012, p. 20), la memoria imaginaria a la que aquí referiré será, como revisaremos, doblemente imaginaria. Por 27 años, María Paz ha vivido con la figura de un padre ausente, un padre que abandonó tempranamente la casa familiar. Un padre –digamos- perdido, y un padre –a su vez- recuperado como imagen, como resultado de la construcción del relato oral familiar que asiste para dar forma a la memoria individual. El caso es que aquí se trata de un padre, en rigor, ficcionado. Un padre que la propia madre, con breves reseñas, le ha construido a María Paz con imágenes prestadas: un profesor que se llamaba Patricio González López y que antes vivía en la ciudad de Temuco, donde la madre vive actualmente. ¿Antes cuándo? Antes, en un tiempo en el que la hija, siendo pequeña, sólo puede configurar como rendimiento del relato oral que la madre ha hecho para ella. Configurar un tiempo y sobre éste levantar la figura de un padre; y luego, en el curso de los años, alimentar ese imaginario.

Es así que la memoria de lo vivido se cruza con la memoria de lo que no puede ser recordado; y aquello que no puede ser recordado, acepta un imaginario de ficción. "Yo dije que yo me había casado, por lo tanto tenía que tener… tú tenías que tener un padre y eso tenía que tener una lógica, ¿te fijas?", expone en alguna escena la madre a la hija. La chica, seguidamente, le replica a su madre: "Por qué me inventaste a una persona y me marcaste con un nombre que podría haber sido, ahora me doy cuenta, que podría haber sido Pérez, Gómez, García, cualquiera… por el qué dirán yo soy González." Para entonces, el nombre que nombra -María Paz González Guzmán-, esa secuencia de palabras que fija y otorga procedencia así como un cierto grado de estabilidad al sujeto, se desvanece de forma repentina en un movimiento donde la realidad y la ficción colisionan, se entrelazan y reflectan. La constelación es

compleja: el padre que la chica imaginó nunca existió. El origen se derrumba por la ficción que se revela. Y, sin embargo, el padre ficcionado ha conformado, con todo, realidad en su propia condición imaginaria.

En 80 minutos y por 2.000 kilómetros, acompañamos a las dos mujeres que se desplazan en automóvil desde el sur al norte de Chile, en un registro donde el trayecto físico es también un trayecto de deconstrucción de las imágenes de aquel padre que la madre ha relatado y la hija ha, en consecuencia, edificado. En el viaje, los diálogos que sostienen madre e hija se repliegan sobre el pasado, convocando un tiempo que a estas horas del presente se revela como una suerte de espejismo, reactivándose en la indeterminación. No hay olvido en el relato de la madre, si no sustitución. El trueque asiste para re escribir la memoria imaginaria y afirmar un presente que, con altas dosis de ficción, otorga al sujeto fijeza y estabilidad.

En una escena del viaje, madre e hija conversan en un Café. La madre le dice a la chica: "A veces siento que tú me quieres convencer de que toda la historia es falsa y que yo estoy inventando cosas y que yo estoy así, en una nada, parada absolutamente en una nada." "¿Y si fuera así?", indaga la hija. "Ya te he dicho que yo tengo mis certezas –responde la madre-. Eso es lo importante. Que para mí sea cierto." La madre se refiere, para entonces, a su propia historia de niña adoptada. A ella le dijeron que su padre se llamaba Manuel Rodríguez, y que era maquinista de tren: "Recuerda, me dijo, que tu padre se llama Manuel Rodríguez… Mi nombre es Elisa. Y el tuyo Adriana." Y la madre recuerda, sí. Su nombre fue, alguna vez, Adriana. Para cuando la adoptaron fue rebautizada como Eliana. Bautizar y rebautizar. Adriana y Eliana. El sonido es, ciertamente, similar. Apenas una leve desviación. Bifurcación en la que el nombre que nombró alguna vez a la madre se sustituye luego por una nueva figura. El nombre de su padre, en tanto, Manuel Rodríguez, funciona asimismo como un dispositivo fantástico en la conformación de identidad. Manuel Rodríguez, en la Historia de Chile, es el nombre de un patriota que a principios del siglo XIX luchó por la Independencia de la nación. De hecho, ha pasado a la Historia como "el padre de la Patria". Y el nombre del padre de

la Patria es también el nombre que le dijeron tenía su padre cuando la entregaron en adopción. La mujer, en cualquier caso, no parece inquietarse con estas, digamos, nimiedades. La línea entre realidad y ficción es difusa y la identidad de la madre no está particularmente interesada en ello. "Ya te he dicho que yo tengo mis certezas –le decía a la hija-, eso es lo importante. Que para mí sea cierto."

En esta cartografía imaginaria, el film se inicia con una escena significativa para el tema de la memoria que nos convoca en este estudio: en cuadro tenemos a la madre parada de espaldas ante un muro de cemento. Un lugar, por lo pronto, en ninguna parte. Sobre el conjunto, la sombra de la hija y del equipo mínimo de grabación que la acompaña, se proyecta en cuadro. Tras algunos segundos de silencio, la voz de la chica que está fuera de campo y del lado que le corresponde virtualmente al espectador, interviene en el cuadro: "Mamá, yo sé que me ha explicado varias veces cómo era el tema del tren. Pero ahora te quiero pedir una cosa adicional. Te quiero pedir que me dibujes la casa… Aquí tengo carbón, para que hagamos el dibujo en la pared de cómo era tu casa." Corte. Entonces la mano de la madre dibuja algunos trazos en el muro. Para cuando el encuadre se abre, apreciamos la figura de carbón que la madre ha delineado allí. Trazos mínimos, simples, referenciales. Madre e hija están fuera de cuadro. La sombra de sus cuerpos proyectadas sobre el muro. Las siluetas observan el boceto que la madre ha dibujado, y que recupera el rastro de una casa que antes debió de haber estado allí. "Parece puerta… Parece puerta y parece ventana…" -menciona entonces la voz de la madre y nos sitúa, ya en la entrada del film, ante el factor crítico de la palabra. La palabra que dice conocer y recordar, una palabra difusa: lo probable y dudoso a la vez, proyectado sobre lo categórico del presente; mecanismo de relatividad que estará presente durante todo el viaje en el relato que hace la madre; y que la hija ensaya, cada tanto, precisar.

Y es que los recuerdos de María Paz se construyen por vía del relato oral que la madre ha elaborado para ella y también para sí misma. Surge, así, la problematización de la memoria. Una memoria, para el caso, en déficit, sin

recuerdos efectivos propios que acudan a respaldar o verificar una cuota, al menos, de ese pasado. Una memoria que se repliega sobre la construcción ficcional de padres imaginarios, figuras que se proyectan a la construcción de la propia identidad, tanto de la madre como de la chica.

En una escena, María Paz le entrega a la madre un objeto que decora la casa. Es una especie de micro álbum de fotografías. Un árbol genealógico del que cuelgan, como frutos, marcos vacíos. La chica solicita a la madre que lo completen entre ambas. Entonces madre e hija recortan fotografías para hacerlas calzar en los marcos vacíos. Una vez que el árbol de fotografías está terminado, las dos mujeres lo observan en silencio… El vacío y desequilibrio es determinante. Lo que lo equilibra, en cualquier caso, es la ausencia de imágenes materiales que refieran y den cuenta de los padres de ambas. Una falta que ha sido revertida por vía de la conformación de imaginarios de ficción que acuden a reparar los intertantos, esos intersticios de ausencias que atraviesan la identidad de ambas mujeres. Para entonces, entra a escena ese *petit mal* al que hace alusión Virilio, por el que se da la "costumbre de ensamblar las secuencias, de adaptar los contornos para hacer coincidir lo visto y lo que no pudo ser visto, aquello que se recuerda y lo que, desde luego, es imposible de recordar y hay que inventar, recrear, para otorgarle verosimilitud al *discursus*." (1988, p. 8). Insondable ilusión de sentido y estabilidad, siempre, en el trasfondo.

María Paz documentada, en tanto, convive en la puesta en obra con las expectativas de María Paz documentalista. En el trayecto del viaje filmado, la intención de encontrarse personalmente con el padre verdadero se ve frustrada. Y ante la malograda ilusión de la protagonista, la realizadora –el *yo mismo*, de la auto representación-, toma la decisión de registrar de todos modos; meta separación que otorga una consistencia crítica al film. Por primera y única vez, retirada la protagonista de cuadro, la voz se retira también para operar decididamente en *off*. Una voz en *off* que narra lo que según el guión debió de haber ocurrido allí: En cuadro vemos una mesa vacía al interior de un salón de Café.

> Aquí venía la escena 53. Interior. Café de la Serena. Encuentro con Bernardo. Hay una mesa y 2 sillas. En una, yo espero a que llegue Bernardo (…) Nos saludamos con un afecto medio extraño, incómodo (…) En esa parte le converso de ese papá que me imaginé y que nunca existió. También le digo que lo esperé por varios años, hasta que mi mamá me contó que todo era mentira. ¿Algo así era, no? (VOZ *OFF* hacia el final del film)

La voz *off*, intenta verificar la escena proyectada en el guión documental y fallida en su ejecución. Una segunda voz en *off* le dice: "Pero por qué te imaginaste que lo estabas esperando tú sola en esta escena. ¿No se suponía que lo íbamos a encontrar en el aeropuerto? Si hubiera sido así, podrían haber llegado juntos ¿no?". La voz *off* de la chica recuerda. Entonces sí, recuerda: "Ah, tienes razón. Falta la escena del aeropuerto (…) Interior. Aeropuerto de la Serena. Ahí un parlante anunciaba la llegada de un vuelo proveniente de Temuco. Por la puerta del avión descendían diferentes hombres que podían corresponder a sus características…"

Lo sugestivo de *Hija* se haya así en el vínculo de imaginarios entre el presente efectivo y la memoria afectiva. Imaginarios que oscilan a cada paso, a cada tanto de la travesía, entre lo verdadero y lo falso, entre construcciones y re construcciones, escritura y re escritura; debatiéndose, en fin, entre las certezas e incertidumbres, entre la pertenencia y el extrañamiento.

Referências

APREA, Gustavo et al. *Filmar la memoria.* Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado. Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.

BOSSY, Michelle y VERGARA, Constanza. *Documentales autobiográficos chilenos.* Publicación pdf. Chile: Fondo de Fomento Audiovisual del CNCA, 2010.

LAGOS, Paola. *Ecografías del Yo: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad*. Revista Comunicación y Medios, No 24, 2011. Disponible en <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl>. Accesado en: 10 marzo. 2013.

VIRILIO, Paul. *La Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Poéticas ciberculturais: narrativas da informação e da reflexividade[1]

Cybercultural Poetics: information and reflexivity narratives

Mariana Tavernari (ECA-USP)[2]

[1] Artigo apresentado para XVII Encontro Socine, na mesa Cinema e Tecnologia

[2] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP (mddt@usp.br). Bolsista CAPES.

Resumo:

O artigo versa sobre a centralidade da cibercultura na contemporaneidade em suas formas narrativas nas mídias digitais, engendradas por determinadas articulações discursivas e processos de agenciamento. Essa perspectiva teórica será evidenciada e trabalhada no sentido de investigar as particularidades das narrativas da informação, como a reflexividade, expressas em vídeos online, infográficos, documentários e outros enunciados nas mídias digitais.

Palavras-chave:

narrativas digitais, cibercultura; audiovisual.

Abstract:

The article focuses on the centrality of cyberculture in contemporary in their narrative forms in digital media, engendered by certain discursive articulations and agency processes. This theoretical perspective will be highlighted and crafted to investigate the particularities of information narrative, such as sreflexivity, expressed in online videos, infographics, documentaries and other statements in digital media.

Keywords:

digital narratives, cyberculture; audiovisual.

POÉTICAS CIBERCULTURAIS

Este trabalho está destinado a trabalhar como a centralidade da cibercultura na contemporaneidade (FELINTO, 2008; MACEK, 2005) abordando as diversas formas de expressões narrativas enunciadas nas mídias digitais, as chamadas narrativas digitais (RYAN, 2006). As narrativas digitais devem ser compreendidas, assim, no contexto de processos de interdependência semiótica passando, necessariamente, pelo estudo da construção do sentido e dos efeitos de verdade e de real que modulam o fluxo narrativo nas redes do ciberespaço no contexto da convergência (JENKINS, 2008), projetando não a busca de uma verdade e de um real, mas de credibilidade e verossimilhança, permitindo a cristalização de imaginários e viabilizando processos de construção de campos discursivos marcados por certa coerência discursiva e estética.

Na junção entre as articulações discursivas, ou seja, os componentes que caracterizam as narrativas digitais e os processos de agenciamento, modos de subjetivação colocados pelos dispositivos maquínicos na contemporaneidade serão investigados os componentes estéticos e discursivos da cibercultura. Tal visão está em sintonia com a noção de gênero do discurso que determina uma série de protocolos que constituem conjuntos de expressões culturais. Assim como a pintura ao longo de sua história fez uso das diversas formas perspectivistas para a representação, como a televisão na telenovela um de seus gêneros mais apreciados, as mídias digitais também trabalham de forma a realizar coerções genéricas e determinar suas formas narrativas.

Trata-se, portanto, de verificar o processo de construção das poéticas das narrativas digitais, distinguindo suas funções, efeitos e usos culturais, aproximando-se da noção de poética histórica do cinema, de Bordwell: "'Poética' refere-se ao estudo de como os filmes são colocados em conjunto e como, em contextos determinados, eles provocam efeitos particulares" (BORDWELL, 1989: 372). Diferente de uma concepção e compreensão hermenêutica

das narrativas em rede, o objetivo do trabalho em questão está na busca das particularidades e especificidades das narrativas digitais no contexto histórico, teórico e crítico contemporâneo.

As dimensões técnicas, éticas e estéticas das poéticas ciberculturais, moduladas a partir de diferentes articulações discursivas e processos de agenciamento promovem geometrias diferenciadas destas narrativas, evidenciando um *continuum* dos diversos modos de narratividade.

NARRATIVAS DA INFORMAÇÃO E DA REFLEXIVIDADE

Determinado tipo de relação entre as articulações discursivas e os processos de agenciamento caracteriza uma formação poética bastante disseminada na e pela cibercultura: as narrativas que chamaremos aqui de "narrativas da informação", colocadas sob a premissa de que, tanto no universo diegético, quanto nas formas interativas (MURRAY, 2003), efeito de sujeito está oculto, gerando um efeito de sentido de objetividade bastante forte. Assim, trata-se de articulações discursivas que não admitem uma matriz enunciativa única (MACHADO, 2007), subjetivada, mas uma diversidade de vozes, impessoais e objetivadas.

A informação, tematizada como grande protagonista dessa narrativa cibercultural, emerge especialmente em documentários que colocam a internet como o centro das novas ordenações da contemporaneidade, colocadas sob o padrão digitalizado e interconectado. Os mecanismos de figurativização dessa narrativa remetem a uma série de aproximações metafóricas com a noção de inteligência coletiva e interconexão generalizada. Outra característica das "narrativas da informação", sua natureza autoreflexiva (MATRIX, 2006) também será investigada e interpretada como herança do mesmo potencial da comunicação de massa, conforme Craig (1999: 120): Yet the introduction of a new technology always seems to provoke thoughtfulness, reflection, and self-examination in the culture seeking to absorb it.

A história contada por essa narrativa cibercultural se inicia com a chegada da informática, que altera o fluxo produtivo de informação nos anos 70 e 80, quando a informação digitalizada pode ser processada automaticamente, com um grau de precisão quase absoluto, muito rapidamente e em grande escala quantitativa. A informação se sobrepõe à comunicação, em diversos níveis: como campo disciplinar, as Ciências da Comunicação são acopladas às Ciências da Informação em sua materialidade informática, a comunicação subordina-se à informação.

O processo de trocas e deslocamento de posições culturais adotadas por determinados meios vem acompanhado de dois fenômenos: o primeiro trata-se do processo de interposição semiótica entre os meios, configurando empréstimos e transposições de formas de representação do conteúdo no espaço e no tempo, bem como de atualização da enunciação em enunciados. O segundo, decorrente do primeiro, o componente da auto reflexividade nas mídias digitais acrescentar a esse tipo de enunciado nas mídias digitais uma particularidade única. O caráter reflexivo das narrativas ciberculturais pode ser interpretado como herança do mesmo potencial da Comunicação de Massa. Para Craig (1999: 120):

> As várias tradições da teoria da comunicação oferecem maneiras distintas de conceituar e discutir os problemas e as práticas de comunicação. Estas formas derivam de e apontam para certas crenças comuns sobre a comunicação enquanto problematizam outras crenças. É neste diálogo entre essas tradições que a teoria da comunicação pode envolver totalmente com o discurso prático em curso (ou metadiscurso) sobre a comunicação na sociedade

AS NARRATIVAS QUE FALAM SOBRE SI MESMAS

O vídeo "Social Media Revolution" incorpora ambos os fenômenos de forma exemplar:

Figura I: Vídeo Social Media Revolution

O vídeo em questão não pode ser analisado de forma deslocada de sua origem como produção cibercultural popular: idealizado por Erik Qualkman, autor do livro *Socialnomics* publicado em 2011 no Brasil, o livro é um exemplo das retroalimentações das narrativas ciberculturais.

Ao apresentar dados e informações a respeito da penetração das mídias sociais no mundo, a incorporação de uma narrativa que segue algumas conformações genéricas do discurso didático: a forma de organização desse conteúdo, como a sequenciação ordenada de texto facilitando a compreensão do conteúdo, dentre outros aspectos, conferem algumas particularidades desse gênero deslocadas para um vídeo alocado em suporte hipertextual.

Se, no entanto, não herda desse gênero uma organização didática, vídeos no *YouTube* não devem ser interpretados como enunciados isolados e que não sofrem relações intertextuais. Tal organização didática, no caso de um aluno que quisesse "aprender" a respeito do advento das mídias sociais no mundo, incluindo dados qualitativos e quantitativos, poderia ser configurada de forma ativa (e indutiva) pelo interator. Nesse caso, trata-se, hipoteticamente, de um interator detetive em busca de uma narrativa de caráter didático, em situação de aprendizagem indutiva.

Tal narrativa se dá, portanto, em dois planos diferenciados: o primeiro, relativo à diegese do vídeo "Social Media Revolution" e o segundo plano, relativo aos outros vídeos, enunciados em latência para atualização. Trata-se de um movimento de remediação, no qual o primeiro vídeo mimetiza – até por meio de seu plano do conteúdo metalinguístico – de forma imediada, os modos de representação do vídeo e da televisão. No entanto, ao evidenciar a possibilidade de uma costura com outros vídeos do mesmo gênero, ratifica-se uma estratégia hipermediada, que tende a expor os meios de representação pelos quais os enunciados são materializados.

Nesse jogo de imediação e hipermediação, delineia-se a necessidade de pensar os enunciados atualizados nas mídias digitais como enunciados em processo de inter-relação constante, mediante a possibilidade de atualização perante o interator. As narrativas nas mídias digitais estão acopladas a esse componente da interatividade, ou seja, é imprescindível pensar que interatividade não inviabiliza a narrativa.

O componente audiovisual do vídeo, em processo de tensão com a forma textualizada e verbalizada que predomina, cria uma espécie de ruptura poética, uma vez que o pacto fiduciário que se estabelece por meio das representações audiovisuais geralmente condiciona uma narrativa pouco apoiada no texto verbal, mas mais em componentes semióticos que passam pela imagem pictural, pelo som da voz (no caso, temos apenas uma trilha sonora desconectada dos efeitos de sentido criados pelo componente imagético) que corrobora para esse choque poético entre plano da expressão e plano do conteúdo. O componente sonoro pouco em sintonia com o significado colocado pelo plano do conteúdo pode ser explicado, em parte pela centralidade da visualidade na cibercultura.

O vídeo remete ao potencial das mídias digitais para a multiplicidade e a conectividade entre pessoas, remetendo a um manancial interdiscursivo da colaboração e das redes como metáfora de uma nova forma de viver em comunidade, caráter evidenciado pelo enunciado do vídeo mais enfático: *Social Media is about people*.

A retomada da temática das mídias sociais, não apenas no plano da forma (pois se trata de um vídeo suportado pelas regras do dispositivo *YouTube*), mas no plano do conteúdo, remete ao caráter auto reflexivo que insere as mídias sociais em uma posição não mais marginal frente aos meios ditos analógicos, bem como às mais tradicionais formas de interconexão e colaboração em comunidade, mas em posição de vanguarda midiática.

A narrativa das mídias sociais, contada por meio e utilizando os recursos das próprias mídias sociais, portanto, traz uma história de um percurso, deslocado da marginalidade ao protagonismo, na qual as mídias digitais teriam incorporado o desejo de interconexão planetária, um ideal de democracia e de multiplicidade de sentidos das metáforas alephianas. O final do vídeo, no qual é anunciada a revolução das mídias sociais (*Welcome to the social media revolution*), demonstra esse processo de ruptura operado simbolicamente pelas mídias sociais, em sua história contada.

Como em um jogo de espelhos, em processo de relações interdiscursivas, um segundo vídeo adiciona a essa dupla articulação de interposição semiótica e auto-reflexividade uma segunda narrativa, paralela ao material semântico disposto do primeiro vídeo. Trata-se da paródia do mesmo vídeo. Como afirma Thorburn e Jenkins (2003, tradução da autora): "Como implica o exemplo de Don Quixote, muitas vezes, as explorações mais poderosas dos recursos de um novo meio de comunicação recaem na comédia. Muitas formas de auto reflexividade são inerentemente céticas orientadas ao escárnio próprio". Uma das frases mais prementes do vídeo paródico em questão foi reproduzida abaixo:

Figura II: Vídeo *Social Media is not about people*

Embora no plano da expressão as estratégias de representação sejam similares às do primeiro vídeo, o plano do conteúdo expõe mecanismos narrativos e mesmo caminhos argumentativos diferenciados: enquanto o primeiro vídeo acentua a magnitude quantitativa das mídias sociais, sua versão paródica remete a essa grandeza como uma hipérbole, além de, explicitamente, conectar as mídias sociais a componentes da sociedade tidos como menos nobres, como pornografia, pirataria, falsificação.

Embora se coloque como uma paródia que tende a negativar os aspectos do primeiro vídeo, as circunscrições discursivas permanecem em ambos os vídeos. Ou seja, trata-se ainda do mesmo campo discursivo, relativo a uma perspectiva de herança funcionalista da "sociedade da informação". A noção de tecnologia como um poder autônomo e mesmo determinista sobre a sociedade e da informação como uma unidade passível de vir a ser conhecimento perante a disseminação pelas redes tecnológicas da *World Wide Web* permeia uma infinidade de discursos da contemporaneidade fundamentados nas possibilidades evolucionistas incorporados pelas TICs.

Referências

BORDWELL, D.: Historical Poetics of Cinema. In: Palmer, R. Barton (ed.): *The Cinematic Text:* Methods and Approaches. New York: AMS Press, 1989. pp. 369–398.

CASTELLS, M. *A Galáxia Internet*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CRAIG, R. T. *Communication theory as a field*. Communication Theory 9 (2): 119-161, 1999.

FELINTO, E. *Think different*: estilos de vida digitais e a cibercultura como expressão cultural. Revista FAMECOS, v. 37, p. 13-19, 2008.

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

MACHADO, A. *O sujeito na tela* – modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MACEK, J. "Defining Cyberculture", 2005. Disponível em: http://macek.czechian.net/defining_cyberculture.htm.

MATRIX, S.E. *Cyberpop*: digital lifestyles and commodity culture. New York: Routledge, 2006.

MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck*: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

RYAN, M-L. Avatars of Story, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2006.

RÜDIGER, F. *Introdução às teorias da cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

THORBURN G. and JENKINS, H. ed., *Rethinking Media Change*: The Aesthetics of Transition. Cambridge, MA, 2003.

SANTAELLA, L. *Navegar no ciberespaço*: perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

Vídeos e Infográficos

QUALMAN E. & KUTSKO, E., *Social Media Revolution 2011* (vídeo). Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=3SuNx0UrnEo . Acesso em: 26/12/2013

QUALMAN E. & KUTSKO, E., *Social Media Revolution Parody (vídeo).* Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=fT-eXw7Xsjo. Acesso em: 26/12/2013

O olhar do amigo: Pasolini nos artigos de Moravia sobre cinema[1]

The friendly view: Pasolini in Moravia's articles about cinema

Mariarosaria Fabris (doutora – Universidade de São Paulo)[2]

[1]Trabalho apresentado no XVII Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão Crítica 2.

[2]Doutora em Artes (Cinema) pela USP, ex-Presidente da SOCINE e autora de inúmeros textos.

Resumo:

Afamado narrador, Alberto Moravia destacou-se também como crítico cinematográfico, atividade em que dedicou inúmeros artigos a Pier Paolo Pasolini, desde 1959.

Palavras-chave:

cinema italiano, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini.

Abstract:

Famous as a writer, Alberto Moravia also distinguished himself as a cinematographic critic; in this activity he devoted, since 1959, numberless articles to Pier Paolo Pasolini.

Keywords:

Italian cinema, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini.

No Brasil, embora Alberto Moravia seja conhecido como autor de contos e romances, seu ofício de jornalista e crítico cinematográfico é praticamente ignorado, apesar de tê-lo exercido da década de 1930 até 1990, ano de sua morte. O nome de Moravia está ligado ao campo cinematográfico também porque ele colaborou na realização de 17 filmes como argumentista e/ou roteirista, foi diretor de um curta-metragem extraído de um conto de sua autoria, *Colpa del sole* (1950), e principalmente porque teve cerca de 40 obras, entre contos e romances, levadas para as telas, entre 1952 e 1998. Dentre as transposições, devem ser ao menos citadas *La ciociara* (*Duas mulheres*, 1960), de Vittorio De Sica (extraído do romance de mesmo título, 1957), *Le mépris* (*O desprezo*, 1963), de Jean-Luc Godard (baseado em *Il disprezzo*, 1954), e *Il conformista* (*O conformista*, 1970), de Bernardo Bertolucci (tirado do romance homônimo, 1951).

Calcula-se que Moravia escreveu umas 1.800 resenhas cinematográficas, tendo publicado boa parte delas em *Al cinema: 148 film d'autore* (1975), *Trente ans au cinéma: de Rossellini à Greenaway* (1990) e *Cinema italiano: recensioni e interventi 1933-1990* (2010). Na impossibilidade de comentá-las em seu conjunto, neste texto optou-se por um recorte bem específico: abordar os artigos da publicação de 2010 que o romancista dedicou aos filmes de Pier Paolo Pasolini, com quem travou uma longa amizade, iniciada em 1955 e só interrompida pela morte deste. Os dois colaborarão no argumento e no roteiro de *La giornata balorda*, (1960), de Mauro Bolognini, extraídos de dois contos do próprio escritor romano, e compartilharão suas descobertas em viagens para a Índia (dezembro de 1960-janeiro de 1961) e para a África (dezembro de 1970-janeiro de 1971), viagens que, junto com as realizadas em outras ocasiões, ajudaram Pasolini a sair do casulo da cultura italiana e a abrir-se a novas experiências culturais. Da visita ao continente negro resultou *Appunti per un'Orestiade africana* (*Anotações para uma Oréstia africana*, 1973), que Moravia (2010, p. 840) considerou um dos filmes mais bonitos do amigo:

> Nunca convencional, nunca pitoresco, o documentário nos mostra uma África autêntica, nada exótica e, por isso, muito mais misteriosa do que o próprio mistério da existência, com suas extensas paisagens da pré-história, suas aldeias miseráveis habitadas por uma humanidade camponesa e primitiva, suas duas ou três cidades modernísimas já industriais e proletárias. Pasolini "sente" a África negra com a mesma simpatia poética e original com a qual outrora sentiu os bairros populares e o lumpemproletariado romano. E este é já um começo para compreender a relação que ele procura estabelecer entre a África negra e a Grécia arcaica.

Moravia acompanhou a carreira cinematográfica de Pasolini desde 1959, e quando este estreou como diretor, ele leu *Accattone* (*Desajuste social*, 1961) como uma passagem da literatura para o cinema, abordando, em primeiro lugar, a escolha do objeto a ser representado, o lumpemproletariado. Lembrando que o filme seguia o esquema da segunda obra ficcional publicada por Pasolini, *Una vita violenta* (1959), dizia o crítico (MORAVIA, 2010, p. 408-409):

> ao transferir para a tela o universo de seus romances, o escritor friulano, por força das circunstâncias, teve de deixar de lado as catarses ideológicas que poderiam enganar quanto à natureza de sua inspiração e ater-se à pura representação. Vamos dizer, desde já, que essa transferência foi perfeitamente bem sucedida, a ponto de engendrar a suspeita de que os romances de Pasolini fossem uma preparação involuntária para o cinema; isto é, que a incansável busca do que é denso e autêntico, por meio do dialeto, tivesse que redundar necessariamente no abandono da palavra, sempre metafórica, pela imagem, a qual só pode ser direta e imediata. [...]
>
> O filme é lento e reiterativo, porque Pasolini quer antes representar, isto é, criar objetos, do que narrar, ou seja, desencadear um ritmo. Pasolini é um diretor sério, sólido, tenaz, inteligente e poético, e trabalha com a imagem como trabalha com a palavra. Comparada à sua linguagem literária, densa e frequentemente preciosa, a linguagem cinematográfica de Pasolini poderá parecer simples e até tosca; mas este conteudismo decerto serviu-lhe para dar mais relevo a personagens e ambientes que ele experimentou e viveu em demasia para serem tratadas de modo exornativo.

Se Moravia (2010, p. 409, 461) elogiava a coesão entre as personagens em *Accattone*, o mesmo não acontecia com *Mamma Roma* (idem, 1962), no qual, segundo ele, havia duas partes: a da protagonista, que resvalava

para o mero neorrealismo, e a do filho, por meio do qual Pasolini teria feito algo inusitado: falar "de si mesmo com sua voz mais autêntica e mais íntima". A terceira obra do cineasta bolonhês entusiasmou o crítico (MORAVIA, 2010, p. 485) a tal ponto que a definiu "um pequeno poema em imagens cinematográficas". Se *Accattone* havia apresentado uma "polêmica humana e social", "La ricotta", episódio de *RoGoPaG* (*Relações humanas*, 1963) trazia em seu bojo uma "polêmica cultural e religiosa".

Ao falar de *Il vangelo secondo Matteo* (*O evangelho segundo São Mateus*, 1964), Moravia (2010, p. 552-555), mais uma vez, se referirá ao primeiro filme de seu amigo; para ele, na última realização, Pasolini mostraria "saber aliar a poesia a um refinamento e leveza que, em *Accattone*, mais elementar, apenas se podiam entrever". O Cristo pasoliniano, no entanto, não correspondia ao da iconografia tradicional: ele era "duro, violento, iconoclasta, inflexível, justamente como devia parecer a seus contemporâneos". Apesar de ser um filme sobre a boa nova, para o crítico sua força estava nos momentos em que a palavra estava ausente, no silêncio, que fazia com que a expressividade se refugiasse nos olhares dos intérpretes.

Ao mesmo tempo em que tinha assinalado as coincidências entre *Accattone*, *Mamma Roma* e "La ricotta" com os romances romanos do amigo, Moravia (2010, p. 630-631, 506-507) já havia detectado o Pasolini poeta em "La ricotta" e, posteriormente, o apontou em *Il vangelo secondo Matteo* e *Uccellacci e uccellini* (*Gaviões e passarinhos*, 1966), bem como no documentário *La rabbia* (1963). De fato, tanto para *Uccellacci e uccellini*, quanto para *La rabbia* (do qual o cineasta assinava apenas a primeira parte), o crítico pautou sua análise pela poesia. No primeiro caso, para elogiar o abandono de expedientes narrativos pela adoção de técnicas poéticas; no outro, para deplorar a escolha de Pasolini, que, com seu comentário extremamente literário não havia conseguido fazer frente à "retórica inverídica" e de cunho nazista de Giovannino Guareschi, responsável pela segunda metade do filme. "La ricotta" foi o único

episódio pasoliniano que integrou filmes coletivos a ser resenhado pelo escritor romano, assim como *La rabbia* e *Appunti per un'Orestiade africana* serão os únicos documentários comentados por Moravia.

O filme inspirado em Ésquilo integra a chamada trilogia grega, junto com *Edipo re* (*Édipo rei*, 1967) e *Medea* (*Medeia, a feiticeira do amor*, 1969), rodados no mesmo período de *Teorema* (idem, 1968), que Moravia (2010, p. 719, 774) considerava o "mais rigoroso, mais essencial, mais coerente e mais despojado" dos filmes pasolinianos, e *Porcile* (*Pocilga*, 1969), definido como a melhor realização do diretor, depois de *Accattone* e "La ricotta". Tendo deixado de lado o realismo dos romances romanos e das primeiras realizações cinematográficas, Pasolini seguia por caminhos mais simbólicos, enveredando pelo mito. Moravia (2010, p. 841) buscou uma explicação para essa mudança e a encontrou no fato de que, para o escritor-cineasta, "a mediação cultural é agora uma necessidade poética. [...] o que geralmente é chamado realidade se manifesta cada vez mais como cultura".

Há apenas pequenas referências a *Medea*, enquanto foram dedicados dois artigos ao filme sobre o herói cambaio, que Moravia (2010, p. 670-674), apesar de alguns senões, apreciou pela poesia da primeira parte e pela presença declarada do autor, na qual estaria a verdadeira lição cinematográfica de Pasolini, e não no fato de achar que havia descoberto uma nova linguagem cinematográfica.

Na opinião de Moravia (2010, p. 896, 982, 853), na trajetória cinematográfica pasoliniana, "depois de um primeiro momento marxista-cristão (*Accattone*, "La ricotta") e de um entreato mitológico-antropológico-freudiano (*Edipo re*, *Medea*)", havia chegado a fase "biológico-fisiológica". Seguindo a visão do próprio cineasta sobre *Il Decamerone* (*Decamerão*, 1971), *I racconti di Canterbury* (*Os contos de Canterbury*, 1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (*As mil e uma noites de Pasolini*, 1974), o crítico considerava-os portadores de um grande vitalismo, ligado à ideia catalisadora de juventude, o qual, ao desconhecer regras sociais preestabelecidas, dava vazão à pulsão erótica

sem tabus, mas sem comprazer-se com essa infração, e via, na última destas três obras, a realização de uma utopia na qual a civilização camponesa se identificava com a homossexualidade.

Pasolini, no entanto, abjurará a chamada "trilogia da vida", por entender que o desejo que emanava daqueles "corpos inocentes" havia sido instrumentalizado pela cultura da tolerância a serviço do poder. Para Moravia (2010, p. 1057), ao contrário, a abjuração indicaria que o amigo tinha consciência de que, depois dessas obras, sua trajetória cinematográfica dava uma guinada, ao mesmo tempo em que se esgotava, por isso considerava *Il fiore delle Mille e una notte* o derradeiro filme de Pasolini, aquele em que o diretor se amou pela última vez, enquanto em *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Saló*, 1975) talvez levado por um sentimento de culpa, que havia sido inculcado nele pelos pequeno-burgueses italianos, "odiou a si mesmo da forma mais radical, até a autocalúnia".

O escritor romano não tinha uma opinião de todo positiva de *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, por desconfiar de realizações de teor político, cujo objetivo era inspirarem a reprovação do público pelos fatos apresentados. Segundo ele, nestas obras, a alegoria, em vez de ser ambígua, resultava muito explícita e unívoca. Apesar de sua discordância, Moravia (2010, p. 1084, 1040, 1046-1047,1120-1121) defendeu o filme numa série de artigos, seja contrastando a censura, seja entrando em polêmica com Italo Calvino (1995, p. 1935, 1938-1939), o qual, levando sua análise para o lado pessoal da vida de Pasolini, viu em *Salò o le 120 giornate di Sodoma* o sofrimento do diretor por não conseguir subtrair-se do mecanismo da corrupção que o dinheiro engendra, ao contaminar tudo ao seu redor. Ademais, perguntava-se se o cineasta teria conseguido fazer com que o espectador penetrasse efetivamente no universo sadiano e, ao opor Sade e Pasolini, estava em consonância com Moravia, para quem o filme, mais do que uma obra eivada de sadismo, era "uma reflexão cinematográfica sobre a obra de Sade".

Os dois escritores, no entanto, não concordavam de todo, porque, para o autor romano, Pasolini invertia o pensamento de Sade ao demonstrar sua simpatia pelas vítimas sacrificais e seu horror pelos opressores. Uma inversão

anulada na parte final do filme, quando as cenas de tortura e de morte eram observadas à distância. O cineasta, por meio de aparatos visuais que remetiam ao *voyeurismo* do fazer cinematográfico e de sua fruição, se colocava e colocava a plateia no mesmo papel dos carrascos, no que era profundamente sadiano.

Uma identificação que Moravia tornou a apontar quando da morte do diretor, ao ver no homicídio perpetrado pelo jovem assassino uma espécie de suicídio: "Os motivos da agressão podem ser muitos e não os conhecemos. Mas a morte de Pasolini, na realidade psicológica, que é a única que conta, foi decerto provocada pelo ódio do assassino por si mesmo e pela sua identificação com Pasolini no momento do delito" (apud SICILIANO, 1978, p. 392). Ao intitular seu texto "Come in una violenta sequenza di *Accattone*", o romancista remetia seus leitores aos lugares da periferia de Roma que haviam sido caros ao escritor-cineasta, cenário de sua obra literária e cinematográfica, como voltará a expor em outro artigo (MORAVIA, 2010, p. 1037):

> Seu fim foi, ao mesmo tempo, igual à sua obra e diferente dele. Igual, porque ele já havia descrito em seus romances e em seus filmes, essas modalidades esquálidas e atrozes; diferente, porque ele não era um de seus personagens, mas uma figura central de nossa cultura, um poeta que tinha marcado uma época, um diretor genial, um ensaísta inesgotável.

Moravia encerrava com essas palavras o elogio fúnebre ao amigo e com essas palavras termina este relato sobre uma grande amizade marcada por discordâncias que alimentaram o fecundo colóquio entre dois dos maiores intelectuais italianos do século XX.

Referências:

CALVINO, Italo. Sade è dentro di noi (Pasolini, *Salò*); Su Pasolini: una risposta a Moravia. In: _____. *Saggi 1945-1985*. 2 t. Milano: Mondadori, 1995, tomo 2º , p. 1930-1936, 1937-1940.

MORAVIA, Alberto. L'antropofago fa un comizio; Il censore si veste da corvo; Un corvo che ha letto Marx; Dall'Oriente a Salò; Un Edipo che viene dalle borgate; Eros parla in dialetto; Ettore convince la mamma no; I foruncoli di Canterbury; Giro del mondo con gli adulteri; Immagini al posto d'onore; Ma che cosa aveva in mente?; Ma perché tanta passione per l'Oriente?; Oreste a 30 all'ombra; Pasolini nella trappola di Guareschi; Il predicatore iconoclasta; Un primattore di nome Sartre; Sade, Masoch e il moralista; Sade per Pasolini, un sasso contro la società; Si spogliano fra le ciminiere; L'uomo medio sotto il bisturi. In: _____. *Cinema italiano*: recensioni e interventi 1933-1990. Milano: Bompiani, 2010, p. 774-776, 1038-1042, 629-631, 1057-1058, 670-672, 851-854, 460-462, 896-898, 672-675, 407-410, 1034-1038, 981-983, 840-842, 505-507, 552-555, 1083-1085, 1119-1121, 1043-1048, 718-720, 483-486.

SICILIANO, Enzo. *Vita di Pasolini*. Milano: Rizzoli, 1978.

Cenas aquáticas: Creature from the black lagoon[1]

Aquatics Scenes: Creature from the black lagoon

Martinho Alves da Costa Junior [2] (Doutor / UNICAMP)

[1] Trabalho apresentado na seção *Interrogando a imagem no Cinema*.

[2] Doutor em História da Arte pela UNICAMP e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Pesquisador do CHAA – Centro de História da Arte e Arqueologia do IFCH/UNICAMP.

Resumo

O foco da análise deste trabalho é a cena subaquática do filme *Creature from the black lagoon*, 1954 de Jack Arnold. A cena é como um balé onde os personagens se espelham na água. A rugosidade da pele de um confronta a lisura da de outro. Partindo desta cena, o trabalho objetiva aproximar este filme com dois outros cujas cenas aquáticas possuem um mesmo caráter belo e maléfico.

Palavras-chave:

Jack Arnold; Dario Argento; Lucio Fulci; sexualidade; monstro.

Abstract

The focus of this work is the subaquatic scene from the movie *Creature from the black lagoon*, 1954 Jack Arnold. The scene is like a ballet where the characters are mirrored in the water. The roughness of one's skin faces the smoothness of the other. From this scene, the work aims to approach this film with two others whose aquatic scenes have the same beautiful and evil spirit.

Keywords:

Jack Arnold; Dario Argento; Lucio Fulci; sexuality; monster.

"I. Preâmbulo

Esta artigo tem como foco a análise da famosa cena aquática no filme *Creature from the black lagoon*, 1954 de Jack Arnold. É preciso logo de início indicar que foram desenvolvidas relações entre esta cena e outras que seguramente se mantêm próximas com ela.

John Landis indica pontos fulcrais na concepção do filme:

> É uma história clássica de uma espécie antiga destruída pelo contato com a civilização moderna, essencialmente, o enredo da primeira parte de King Kong (1933). O homem-guelra [...] é considerado um dos maiores monstros da história do cinema. A célebre sequência em que Julie Adams está nadando na superfície da lagoa, sem saber que a Criatura nada debaixo dela, permanece uma das mais poéticas cenas no gênero. Um filme B que foi feito quase inteiramente na parte de trás da Universal Studios (exceto pelas sequências subaquáticas, filmadas nas águas cristalinas de Wakulla Springs, Florida) Creature from the Black Lagoon foi um grande sucesso e ainda é um dos melhores filmes 3D jamais feito (LANDIS, 2011, p.188).

O diretor/autor coloca o filme de Jack Arnold em uma subclassificação dos monstros chamada *Nature's Revenge*, nos quais os monstros se sobressaem como formas naturais de resposta às crueldades dos avanços tecnológicos, ou antes, como articuladores punitivos de homens que querem brincar de criadores. Por certo, Jack Arnold se avizinha em diversas produções dessa temática. *Tarantula* de 1955, *Monster on the Campus* de 1958 ou *The Incredible Shrinking Man* de 1957, de um modo ou de outro dialoga com esses temas. O humano sendo punido pelas forças da natureza no mesmo instante em que cientistas descobrem forças letais.

Creature from the black lagoon deste modo insere-se em uma categoria que poderia, antes de tudo, ser encarada também como política. Em um mundo saído da guerra, terminada pelos testemunhos do poderio atômico, não era de se estranhar que os filmes de monstros flertassem com esses parâmetros. No caso específico deste filme, a aparição de um monstro da era Paleozoica do período devoniano é encarada como um elo perdido entre a vida

marinha e terrena. Na era em que se identificam os primeiros peixes com mandíbulas e a supremacia destes no ambiente aquático, o mistério de um homem-peixe pode ir além de uma descoberta, mas uma alteração genética ocasionada intimamente pela presença do homem. Elemento que se torna poderoso e fascinante.

O que se agrava no segundo filme da série e também dirigida por Jack Arnold, *Revenge of the Creature*, de 1955. Neste, a criatura é retirada de seu habitat para que sua imagem seja comercializada por um parque no qual pessoas se acotovelam para ver a aberração aquática, mas uma vez as relações com King Kong, explicitadas por Landis se mostram presentes.

"II. Do nado sincronizado

Feito esta pequena introdução, voltamos ao foco da análise. Esta cena, poderosa e fortemente estética e erótica traz à baila a velha questão entre a bela e o monstro (basta lembrarmo-nos da comparação com King Kong para percebemos de fato que um filme como este insere-se também em produções que visam o amor impossível, posto pelas evidentes incompatibilidades).

A cena funciona como um balé no qual os corpos espelhados se encontram pela primeira vez. A rugosidade da pele da criatura confronta a lisura da pele da amada em um amor calado e impossível. Quando ela entra nas águas é um mundo a parte que se descortina: mágico e inebriante, as regras e relações certamente não são aquelas da superfície. O nado sincronizado e apaixonado da criatura desvela propriedades puramente cinematográficas.

Não apenas Landis remarca a importância e atração da cena, Guillermo del Toro questionado sobre a cena mais marcante e impactante que um filme fantástico teve em sua vida, responde sem tremeluzir:

> Sem hesitar, eu escolho a sequencia em que a Criatura do lago negro nada sob a água, com Julie Adams logo acima. Para mim, esta imagem contem toda a poesia e a graça de um grande momento do cinema fantástico. A criatura está verdadeiramente próxima de seu objeto de seu amor, e, entretanto eles vivem

> em dois mundos opostos. A maneira hipnótica – e coreográfica – cujos olhos dos nadadores coexistem nesta cena revela uma forma de cinema muito pura, e a justaposição da pele hiper texturada da criatura e da pureza quase celestial do maiô de banho de Julie Adams (e da própria Julie Adams) nos dá um momento de significação cósmica. Esta cena simboliza para mim, mais que todas as outras, o conceito de uma história de amor impossível (DEL TORO, 2012, p.13).

Algo a ser remarcado, a ideia esboçada por del Toro, de uma forma pura de cinema. Por certo a cena realizada no filme de Arnold possui algo que apenas o cinema poderia fazer. A beleza da imagem da água em contato com a pele da atriz, e de sua maciez entra em contato especificamente com o nado não rígido, embora com certa rigidez do monstro são qualidades puramente cinematográficas.

"III. Das relações possíveis ou a sobrevivência das imagens

Esta cena é um ponto fulcral para se entender outras produções. Almejo aqui apenas duas delas oriundos da década de 80 do século vinte e que parecem responder diretamente ao filme de Jack Arnold. Claro que não apenas esses filmes, mesmo antes de Jack Arnold a questão do corpo e sua relação com as carícias na água se faziam presente, basta lembrarmo-nos de um *Beauty Bathing* de George Sidney, 1944 ou *Taris, le roi de l'eau* de Jean Vigo, de 1931 para percebermos este detalhe. No entanto, a ideia de sobrevivência das imagens está cada vez mais presente nos estudos hoje. Notadamente forte nas pesquisas que possuem como foco a História da Arte, são interessantes aportes para se pensar a História das imagens, sendo de modo bastante profícuo no cinema.

Provavelmente Aby Warburg e seus comentadores sejam os casos mais próximos de uma história da sobrevivência das imagens. Este, que cunhou o termo *Nachleben* para entender o fenômeno, é ponto incontornável para compreender as forças de imagens que atravessam os tempos e absorvem outras características em contato com outras culturas, portanto outras imagens.

Deste modo esta cena, que como pudemos indicar, é importante na história do cinema fantástico, por meio de sua sobrevida. Ou seja, incrustrado às vezes de forma mais direta, outras mais afastadas mantendo relação necessária com o filme de Arnold. Philippe-Alain Michaud, sobre o atlas *Mnemosyne* de Warburg (aliás, são remarcáveis as relações que o autor estabelece com Warburg em implicações que aproximam o pensamento deste com os desenvolvimentos da história do cinema), afirma:

> As imagens díspares que Warburg procurou colocar nas pranchas de seu Atlas assemelham-se ao material de que é feita a poesia, segundo Hofmannstahl: imagens extraídas de diferentes camadas do passado, descontextualizadas, abandonadas à sua ondulação figural, na qual os encontros regulados pelo dos intervalos vêm despertar significações transversais, como nos gabinetes de curiosidades (MICHAUD, 2013, p.301).

São dessas imagens do passado que também são nutridas as imagens no cinema, contudo àquelas de um passado próximo evidentemente guardados seus contextos, mas onde sua ondulação figural despertam de fato significações transversais, por vezes como homenagem.

Em primeiro lugar *Inferno* de Dario Argento, 1980. A trama se concentra em Rose Elliot e seu irmão Mark Elliot. Ainda no início, Rose começa uma pesquisa, ela descobre por um antigo livro que mora exatamente na casa daquela que seria a da mãe das trevas, *Tenebrarum* (o filme de Argento faz parte de uma trilogia iniciada com a mãe dos suspiros em *Suspiria,* de 1977 e terminado com a mãe das lágrimas em *La terza madre,* de 2007). Segundo as indicações existiria uma chave escondida na casa. Então desce até o porão e encontra uma área alagada, inclina-se para espiar e seu chaveiro acaba caindo na água.

Há certo espectro, uma *anima*, do mal nos objetos e lugares nos filmes de Argento, sobretudo na trilogia das mães. A arquitetura e a constituição de diversos espaços são encaradas quase sempre como lugares dominados pela presença das *mães.* Neste ponto a relação ao cair na água possui um elemento diverso daquele de Arnold. Se temos neste último o apagamento do entorno em detrimento a uma ambientação mágica e celestial aqui também o há, mas

dessa vez o silêncio transparece algo sobrenatural e, sobretudo maléfico. Rose, ao nadar para recuperar suas chaves, encontra um cadáver (ou é encontrada por ele) que boia sempre em sua direção e parece persegui-la. O nado neste caso, diverso do *Creature*, é exclusivo da mulher que foge desesperadamente daquele corpo inanimado. A beleza do contato corpo com a água, sua carícia, tão forte em Arnold aparece como também um elemento erótico (sobretudo quando sai das águas, sua camisa branca cola nos seios e mais do que as marcações o vemos com conotações fortemente eróticas e perversas).

Aliás, os elementos inundados nos filmes de Argento mereceria outro estudo específico, as relações de *Inferno* com *Profondo Rosso*, de 1975, filmes aparentemente díspares tornam-se frutos de um mesmo ideal. Neste ponto o filme-homenagem de Hélène Cattet e Bruno Forzani (diretores de *Amer* que pode ser entendido como espécie de *giallo* revivido), *Dario Argento,* 2013 é interessante e descortina pontos dos quais tratamos aqui em diversos filmes do diretor italiano.

Contudo, o filme de Lucio Fulci, *Zombi 2*, 1979 (embora o filme seja de 1979 sua estreia nos Estados Unidos e na Europa salvo na Itália aconteceu em 1980) mantém uma proximidade interessante com a *Criatura*.

O filme se desenrola a partir da história de Anne Bowles que não tem notícias de seu Pai há três meses. Logo se junta ao repórter Peter West para procurá-lo na misteriosa ilha em Matool, onde ele desenvolvia um trabalho de pesquisa médica, procurando a cura para possíveis mortos-vivos da ilha (não é de modo desatento que os cenários na ilha lembram em vários elementos de *The Island of Dr. Moreau,* de 1977).

A cena aquática no filme de Fulci se difere um pouco das duas outras, pois esta é profunda e francamente erótica. De fato pode ser lida como espécie de reescrita da famigerada cena de Arnold. Ao mergulhar no mar, Susan Barret personagem que, junto com seu parceiro, Brian Hull, aluga o barco para levar o outro casal até a fatídica ilha sente-se exaurida pelo calor e então decide mergulhar.

A exibição de sua preparação para o nado é sexual: o cinto apertado é aparente no sexo, um *close* não deixa dúvidas, as relações do biquíni e da pele e, a presença da pilosidade deixa tudo extremamente intenso. Ela usa um fio dental e sem a parte de cima, exibe seus seios. Tudo remarcado pelos olhares sedentos do repórter. Não há diálogos, tudo é realizado com extrema maestria na escrita da cena, os embates dos olhares, os planos detalhes e o rapaz desconcertado e a despreocupação da moça também são elementos que merecem destaque na filmagem.

No mar ela é atacada por um tubarão, tenta se esconder e acaba por encontrar um zumbi que perambulava embaixo d'água. Este, por sua vez, também a ataca. Ela procura se desvincular. O ataque do zumbi não é mortal e ao mesmo tempo módico como, por exemplo, aparece nos filmes de George Romero ou com o caráter hipnótico de Jacques Tourneur em *I walked with the zombie*, de 1943, ao contrário ele se mantém atraído de modo original. Sem outras ressalvas, os zumbis de Fulci neste filme possuem uma vontade, e esta vontade é sexual (embora a ligação extrema entre os gêneros de horror e pornográfico tenha sido executado por outro diretor, também italiano, Joe D'Amato. Em pelo menos dois filmes certamente com alguns déficits, mas interessante na maior parte do tempo: em menor grau isto aparece em *Le notti erotiche dei morti viventi*, de 1980 e de modo acentuado em *Porn Holocaust*, de 1980).

Este ponto é fundamental na concepção dos zumbis: eles mantêm, talvez ainda mais ao extremo que os homens vivos, uma vontade sexual. Susan consegue escapar e o Zumbi, em uma cena formidável, trava uma batalha com o tubarão em uma das melhores cenas jamais feita em filmes de zumbis.

A presença das águas é em si semelhante àquela da Criatura. Neste elas funcionam como uma cortina de seda e o toque é suave e precioso, a granulação do filme deixa a cena como embebida em diamantes. Em *Zombi 2* as águas são cortantes, parecem feitas de cristal. O sol entra em abundancia nas águas e incide no corpo da mulher,

deixando-o com um aspecto dourado. Ele é iluminado tal qual uma escultura, a iluminação é cortada por zonas de sombras, como cavidades, em ambos os casos estamos diante de cenas com qualidades altamente estéticas.

Seja como for, a lembrança e a força criada pelo filme de Jack Arnold certamente está presente nestes filmes. Como vimos rapidamente trata-se de um modo que está presente em outros longas, contudo, os aqui apresentado me serviram como chaves para a elaboração e compreensão de diversos fatores. A imagem da cena aquática no *Creature from the black lagoon* persiste e atrai de diversas formas.

"Referências bibliográficas

AUTRAN, Régis [et al]. *Lucio Fulci, Le Poéte du Macabre*. Paris: Bazaar&Co, 2009.

DANIELE DAL [et. al]. *Nuovo cinema inferno. L'opera di Dario Argento*. Firenze: Pratiche Ed, 1997.

DEL TORO, Guillermo. "L'etrange Creature du Lac Noir". *Madmovies,* Paris, v.1, n.19, 2012.

LANDIS, John. *Monster in the movies:* 100 years of Cinematic Nightmares. Londres: DK, 2011.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MUIR, John Kenneth. *Horror films of the 1980s vol1 (1980-1984).* Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2007.

PETERSON, Brent, *Meet the Creature from the Black Lagoon (Famous Movie Monsters).* New York: Rosen Publishing Group, 2005.

Perdura a imagética de Mario Carneiro em *Di Cavalcanti Di Glauber*?[1]

Is it possible to still find Mario Carneiro's aesthetic-photographic style which he created for the film *Di Cavalcanti Di Glauber* nowadays?

Miguel Freire[2] (Doutor – UFF)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Comunicações Individuais - Poéticas do Cinema Brasileiro.

[2] Cineasta e Fotógrafo. Comunicador Social pelo IACS/UFF, Mestre em Comunicação e Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF. Pesquisador na área de imagem foto-cinematográfica e Professor do IACS/UFF.

Resumo

A leitura crítica recai sobre a permanência estética no cinema brasileiro da imagética foto-cinematográfica legada por Mario Carneiro no curta de Glauber Rocha *Di Cavalcanti*. Filmado em 1976 e ganhador do Prêmio Especial do Júri no XXX Festival de Cannes em 1977, o documentário celebra o pintor modernista Di Cavalcanti em alegórica cobertura de seu velório e sepultamento.

Palavras-chave:

Fotografia, Mario Carneiro, Di Glauber, Morte.

Abstract

This study is about the influence of Mario Carneiro's aesthetic photographic style which he created for the film *Di Cavalcanti* and whether this influence still exists today. Directed by Glauber Rocha in 1976, it was the winner of the XXX Cannes's Festival Special Prize in 1977. The documentary shows the funeral and burial of modernist painter Di Cavalcanti in the very personalized style of Glauber Rocha and Mario Carneiro.

Keywords:

Photography, Mario Carneiro, Di Glauber, Death.

1. Nada existe fora de contexto

Ao fazermos uma leitura crítica da imagética fotográfica gravada por Mario Carneiro no filme de curta-metragem dirigido por Glauber Rocha *Di,* estamos imbuídos da crença de que as expressões artísticas não acontecem dissociadas do ambiente sócio, econômico e político no qual aparecem, ou melhor, do contexto histórico no qual são desenvolvidas, apresentadas e apreciadas.

As filmagens do curta glauberiano foram realizadas em outubro de 1976, quando faleceu o pintor modernista Emiliano Di Cavalcanti[3]. O Brasil sob os ditames do general Ernesto Geisel ainda sofria a agruras da ditadura militar instalada pelo golpe de 1964. Nem mesmo conquistando o Prêmio Especial do Júri no XXX Festival de Cannes de 1977, ano no qual também foi lançado no Brasil, *Di* teve facilidades em sua colocação nos cinemas e televisões comerciais.

Se Carneiro e Rocha não nominavam a si mesmos ideólogos do marxismo-leninismo, como eram vistos pela linha dura do governo militar, aceitavam de bom grado o pertencimento a um grupo considerado utopista, com ressaltadas preocupações sociais. Estamos usando conceitos de ideologia e utopia dissertados por Paul Ricoeur em sua obra seminal *Tempo e Narrativa*. O filósofo francês afirma que "As utopias são assumidas pelos autores, ao passo que as ideologias são negadas pelos seus." RICOEUR (1986 p. 68).

2. Filmando a morte do outro

[3] Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo - Di Cavalcanti, importante pintor modernista brasileiro foi também cartunista, desenhista ilustrador, escritor, jornalista e poeta. Organizou e participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Carioca de projeção internacional nasceu em 6/9/1987 e morreu em 26/10/1976 na cidade do Rio de Janeiro.

Embora a questão central dessa reflexão seja a permanência estética no cinema brasileiro da imagética foto-cinematográfica legada por Mario Carneiro no curta de Glauber Rocha, não podemos fugir de referências a temática que motivou a realização do filme.

O inusitado tratamento formal dado a temática morte por Glauber Rocha e Mario Carneiro é analisada no texto com suporte do pensamento de Philippe Ariès e de Norbert Elias em seus ensaios *A História da Morte no Ocidente* e *A Solidão dos Moribundos,* respectivamente. A fratura estilística e cultural que a muitos surpreendeu e a outros chocou encontra abrigo nas assertivas: "A morte romântica, retórica, é antes de tudo a morte do outro" (ARIÈS, 1977, p. 41) e "Os outros morrem eu não" (ELIAS, 2001, p.7).

Para ARIÈS (1977, p. 41 e *passim*) a afirmação que a morte é sempre do outro decorre das reflexões e tentativas de compreensão da morte, que somente são possíveis em relação à morte de outro sujeito, uma vez que, por ocasião da nossa própria morte, não somos mais agente ativo na cena.

Para ELIAS (2001, p.7 e 98) "a morte é um problema dos vivos, os mortos não têm problemas." Sobre os moribundos na sociedade ocidental contemporânea ele diz que as pessoas morrem solitárias, subjugadas pelo higienismo e envoltas em ensurdecedor silêncio. A trilha sonora de *Di* quebra de forma abrupta o constrangedor silêncio imposto pelo ritual fúnebre tradicional. O brado de Glauber enfrenta a monástica ordem de calar, tenta falar mais alto.

A metáfora barthiniana (BARTHES 1984, p.20) na qual a fotografia atua presentificando o passado, expondo o "retorno do morto" parece ter inspirado Glauber Rocha. Para celebrar Di Cavalcanti com imagens de sua morte, o diretor cinemanovista comanda: "1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12...corta. Agora dá um close na cara dele." O plano não traz o pintor de volta ao mundo dos vivos, porém, no celulóide gravado por Mario Carneiro fica perpetuada sua trajetória artística, seu pensamento humanista e sua afeição pelos desprotegidos de riqueza material e socialmente

excluídos por razões étnicas. Se não é a ressurreição em carne e osso do pintor é, com certeza, um exuberante desenho espectral de sua trajetória em vida.

3. Fotografando a morte do outro

Como um dos inúmeros questionamentos que o filme propõe cabe perguntar primeiro a razão pela qual o diretor de fotografia, sendo ele pintor, gravador e arquiteto, dominante das regras fotográficas da sensitometria e da colorimetria, sacou da câmera o filtro nº85 em direta desobediência às recomendações técnicas do fabricante da emulsão? Mario Carneiro, em entrevista concedida ao autor, em 12/10/2004, relatou como convenceu Glauber Rocha da quebra dos padrões técnico e estético que causaria com a retirada do filtro de correção de temperatura de cor. Filmando com luz natural (daylight) o resultado da ausência do filtro nº85 introduziria uma tonalidade arroxeada no matiz do fotograma, de tal forma que o aproximaria da cor macilenta que domina o rosto dos mortos. Mario nos disse que Glauber adorou essa idéia.

As condições austeras e improvisadas da produção quando da captação das imagens foram determinantes no resultado fotográfico. Mario Carneiro não procurou encobrir os parcos recursos técnicos e materiais que dispunha para fazer a documentação foto-cinematográfica, pelo contrário, ele expôs no filme as carências lumínicas e de maquinarias, transmutando a privação de recursos em estilo personalizado de tratamento da imagética fílmica. Sem condição para equilibrar com refletores artificiais a intensa luz natural vinda sol que invade as áreas cobertas do set de filmagem no cenário do MAN, Mario optou por compor o quadro fotográfico com forte e inusual contraste entre os claros e escuros da cena.

A mistura de ambientes em exterior e interior é uma constante no cenário onde ocorreram as ações do velório, o Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro. Nos planos abertos do velório o fundo traz sempre uma explosão

de luz clara que penetra a cena, tornado silhueta as figuras de pessoas e objetos. A composição intra-quadro mostra o recorte de castiçais e cruzes metálicas enegrecidos pelas sombras em contrataste com a exuberante luz vinda do fundo, enquanto a tela é atravessada pelo espectro sombrio das pessoas que circulam em torno do morto. O efeito de iluminação na imagem remete o espectador a um clima da transcendência, de transposição do mundo real para o mundo místico, espiritual. Jacques Aumont em seu ensaio *O olho interminável* classifica essa qualidade da luz como "simbólica". Diz que essa forma de iluminar a cena tem função de ligar a imagem a um sentido, que a imagem assim iluminada "toca sempre o sobrenatural, a graça e a transcendência." AUMONT (2004, p.173).

Mario Carneiro impõe na imagética uma visão subjetiva, podemos mesmo dizer: intimista, experimental, modernista e inovadora. imprimiu uma forma própria de expressão, cunhou uma nova estética para o desenvolvimento da narrativa.

Como sabemos, em 1976, Mario Carneiro já era um experiente e laureado diretor de fotografia com assinatura em vinte filmes de longa metragem e, em outro tanto de filmes de curta e média metragem, segundo filmografia levantada em FREIRE (2006, p.141). Criação e experimentação foram as principais linhas condutoras do partido adotado pelo curta de Glauber Rocha, Mario Carneiro não fugiu à regra desejada pelo diretor. Para além da reportagem noticiosa do fato fúnebre, o filme entende com FLUSSER (2002, p. 56-57) que "fotografia é hierofania: o sacro nela transparece". O espectador sente que as explicações textuais são inúteis se comparadas com o que é visto. Não deseja relatos sobre causa e efeito do ocorrido, sabe que a imagem na cena transmite sensorialmente o real. "E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite; é ela a própria realidade.

3.1 Um salto na concepção imagética

A negação da imagem como meio preciso e exato de reprodutibilidade do mundo real foi adotada por Mario Carneiro em uma espécie de desconstrução imagética dos objetos e pessoas em cena. Discrepância cromática, desfoque, quebra das regras de ouro da composição e rudimentares, hesitantes, repetitivos e trêmulos movimentos da câmera na mão são, todos, aspectos naturais de primarismo operacional, que foram inseridos propositalmente pelo diretor de fotografia no tratamento imagético. Este conjunto de intermediações não convencionais e, contrário a técnica tradicional estamos chamando de desconstrução fotográfica.

O resultado conseguido caminha junto com o pensamento de Philippe Dubois em seu ensaio *O ato Fotográfico* no qual o pesquisador afirma que em se tratando de fotografia o princípio de realidade pode ser designado como "impressão" ou "efeito". DUBOIS (1993, p.26) cunha como assertiva que "a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real." DUBOIS (1993, p.26).

3.2 Desconstruindo a fotogenia

As imagens que entrelaçaram os planos do primeiro cenário,o velório no Museu de Arte Moderna - MAM, são de uma galeria de arte e de um apartamento na zona sul do Rio de Janeiro que pertencia a um amigo do cineasta Glauber Rocha. Elas constituem um conjunto fotográfico desconfortável para os olhos do espectador por conta dos estouros de luz, inclinações no enquadramento, desfoques e dos tremidos e abruptos movimentos de câmera. A montagem em cascata juntando panorâmicas (chicotes)[4] com travellings de aproximação e afastamento nos quais as imagens aparecem dissolvidas e borradas contribuem para o incomodo.

[4] Estamos denominando chicote o movimento de câmera no qual ela gira velozmente em torno de um eixo imaginário vertical ou horizontal, portanto, uma panorâmica feita em grande velocidade.

No velório a fotografia se aproxima do simbólico, nos cenários intermediários - galeria de arte e apartamento, a desconstrução imagética domina a estética fotográfica. No cenário final - o cemitério, o filme ganha estilo de reportagem.

A última sequência começa com uma primeira panorâmica vinda do céu para enquadrar o pórtico do cemitério. Mais duas panorâmicas horizontais da direita para esquerda juntadas por corte no eixo, que faz a imagem saltar de plano geral para plano de conjunto, mostram a entrada do cemitério e a chegada do furgão negro que traz o caixão. As tomadas pouco se diferenciam das tradicionais coberturas jornalísticas a que estamos acostumados a assistir no cinema ou TV. Esse intróito, com imagens acompanhadas da leitura de texto do crítico Frederico de Moraes, constitui uma pausa para respiração do espectador. Porém, no quarto plano dessa última sequência, nos deparamos novamente com o estilo inovador do diretor e de seu fotógrafo Mario Carneiro que enquadra o caixão de Cavalcanti em fortíssimo contra luz que vaza através do pórtico do cemitério.

3.3 A reportagem do ponto de vista de Di

Nos planos seguintes, com tratamento lumínico que seria classificado por AUMONT (2004, p. 174) como "luz dramática", por estruturar o espaço como cênico e usar as fontes de iluminação na busca da "verossimilização", a câmera de Mario Carneiro, depois de acompanhar Joel Barcellos e Marina Montini seguindo o féretro, faz os últimos onze planos em plongé, como se fosse do ponto de vista do espírito desencarnado de Di Cavalcanti. O morto tudo vê, desde o diretor que desfila ao lado de seu caixão como descrito na narração do próprio Glauber no início do filme, até a azaração ou paquera de Joel Barcellos na viúva musa, como é de costume nos velórios da literatura brasileira.

4. Permanências no tempo

As temporalidades sobrepostas, dobradas e invertidas que Gluaber Rocha usa na edição de seu filme, nos lembram que a leitura histórica ou a apreciação das expressões artísticas devem ser feitas considerando, pelo menos, três momentos: o instante da ocorrência do fato; a época da criação do enunciado – texto ou outra forma de expressão e, por último, a hora na qual acontece a leitura ou a apreciação – chamada de tempo de hoje ou do agora. Podemos considerar o tempo, porém, sua extensão fica contida na mente de quem o imagina, sua medida esbarra na aporia trazida por Santo Agostinho: quando meço o tempo "não estou medindo o futuro, porque o futuro não existe ainda; nem o presente porque ele não pode ser estendido; nem o passado, porque ele já não existe." STRATHERN (1999, P. 57).

Trazendo de volta a pergunta se perdura a imagética de Mario Carneiro impressa em *Di Cavalcanti* podemos dizer que se ela transcende no tempo não deve ser procurada na parecença formal. Os resultados gravados em imagens naquele momento traduziram conceitos e resultaram de um *modus operandi* específico do fazer cinematográfico por um grupo de jovens brasileiros, no início da segunda metade do século passado, em especial por seu mais proeminente diretor Glauber Rocha. Vale lembrar que caminharmos no passado enxergando com os olhos do presente, como alertou o filósofo Paul Ricoeur olhamos o passado com olhos dos deuses, pois sabemos o futuro daqueles que lá atrás viveram, de forma própria entenderam o mundo e naquela época se expressaram. RICOEUR (1994, *passim*).

Bibliografia

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas, São Pulo: Papirus,1993.

DUPRET, Leila. *Errar é humano*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Stamppa, 1999.

ISBN 85-900907-1-X

ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FREIRE, Miguel. *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói – Rio de Janeiro, 2006.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MORUS, Tomás. *Utopia.* Porto Alegre: L&PM, 1997.

STRATHERN, Paul. *Santo Agostinho em 90 minutos.* Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo I)*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. *Ideologia e utopia*. Lisboa: Edições 70, 1986.

ISBN-972-44-0739-X

Das Imagens Sobreviventes [ou A Escória do Arquivo de Nossos Tempos][1]

The Surviving Images [or Refuse is the Archive of Our Times]

Milena Szafir[2] (Doutoranda/ABD – ECAUSP)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: "REVIRANDO ARQUIVOS II"

[2] Educadora universitária em Design Gráfico, Fundamentos da Mídia Digital, Novas Tecnologias e Linguagens Audiovisuais. Mestre pela ECA-USP, atualmente é professora em *video editing* na Federal do Ceará.

Resumo:

Da pesquisa em doutoramento, escolhemos três obras – das mapeadas e sob análise – a aqui citarmos: "Der Riese" (Klier), "The Specialist" (Sivan) e "S-11 Redux" (GNN). Desde diferentes dispositivos e estéticas, de distintas décadas e continentes, em comum estes ensaios audiovisuais materializam-se via imagens 100% [re]apropriadas. Frente ao conceito de "Retóricas Audiovisuais", mergulharemos neste poder da montagem crítica-reflexiva desde "arquivo(s)", uma prática cada vez mais acessível a todos.

Palavras-chave:

filme-ensaio, artesanato digital, montagem, [re]apropriação, guerrilha midiática

Abstract:

From our PhD research in progress, there are three of the picked works we'd like to quote here: "Der Riese" (Klier), "The Specialist" (Sivan) and "S-11 Redux" (GNN). These audiovisual essays come from several apparatus, distinct aesthetics, different decades and continents, but they're entirely made by "archive" images. Towards our "Audiovisual Rhetoric" concept, we invite you to dive with us in the power of a critical-reflective montage, which nowadays is becoming more accessible to everybody.

Keywords:

found footage, political remix video (PRV), essay film, remediation, mash up.

> "*Refuse is the archive of our times* and the resource for what I call 'cinema povera' – those people who are impoverished but still intent on making films... It's a test of our ingenuity to take that material (from the trash) and redeem it, so to speak: to project new meanings into it."(Baldwin apud YEO, 2004)

Aponto aqui três obras, de nossa pesquisa no doutorado3, construídas através de reciclagens audiovisuais: 1."Der Riese"(videoarte, 1982), de Michael Klier – o artista tcheco nos apresenta uma sublime montagem a partir de material apropriado das câmeras de vigilância na Alemanha; 2."The Specialist"(documentário, 1999), de Eyal Sivan – numa igualmente montagem de "inalteradas imagens", a partir do extenso registro do tribunal 'telemático' em Israel que gerou o livro, fio condutor ao filme, "Eichmann em Jerusalém – Um relato sobre a banalidade do mal", de Hannah Arendt); e 3."S-11 Redux"(vídeo-remix, 2002), do extinto coletivo GNN [Guerrilla News Network] – entre mais de 20 horas de imagens gravadas das 13 redes televisivas ao longo do período de um mês, fragmentos selecionados são [re]editados como *sound-bite blitzkrieg*, uma resposta às mensagens bombardeadas via as *mainstream media* em discussão.

Em comum estes *filmes-ensaio* não possuem a presença literal de uma *voz over*, deixando bastante claro que a "voz que fala" é operacionalizada na própria montagem desde camadas metafóricas da subjetividade do realizador, visando um diálogo crítico-reflexivo implícito desde materiais 100% "de arquivo" sob acurada edição de imagens e sons. Frente ao conceito de *Retóricas Audiovisuais*, interessa-nos esta potência da montagem como "um princípio que, se compreendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme." (EISENSTEIN, 1990)

[3] *Retóricas Audiovisuais 2.1: o "filme-ensaio" aliado ao "vídeo-remix" na cultura de "banco-de-dados" [ou uma prática da apropriação digital e online como fundamento dialógico-discursivo a uma reflexão e escrita auto-conscientizadora através de imagens e sons]*, título provisório (Relatório de Qualificação – maio/2013)

Segundo Rascaroli, Alter e Artur, o componente-chave ao filme-ensaio é a instância crítica, algo entre o político, o lúdico, o contraditório e o desvio digressivo-transgressivo, ponto de encontro entre documentário-arte-vanguarda. Caracteriza-se como forma a partir de três pólos: 1.pessoal-autobiográfico [compreendemos a utilização de imagens televisivas, ou [re]apropriadas, como formação afetiva de uma memória cultural do realizador]; 2.objetivo-factual e 3.abstrato-universal. O audiovisual como instrumento de conhecimento que se coordena desde os ouvidos aos olhos e, quando conjugado a "materiais de arquivo", descontextualiza-os e recontextualiza-os numa montagem argumentativa crítico-reflexiva desta apropriação. O vídeo-remix, também originário das fronteiras do *compilation documentaries*, se utiliza de trechos de arquivo não apenas como uma ilustração de eventos reais, mas como imagens que nos instigam a perceber a natureza construtiva das produções midiáticas. Assim, através da auto-referencialidade permitem-se "criticar, desafiar e possivelmente também subverter o poder da representação cinematográfica" (WEES, 1993), ou seja, ser em si um sistema metalinguístico funcionando como dispositivo de subversão midiático. Neste curto espaço textual não discutiremos as definições de *arquivo* ou *biblioteca*, tampouco as nomenclaturas *Collage*, *Pastiche, Antropofagia, Tropicalismo, Meme* etc que permeiam nossas análises sobre obras audiovisuais via apropriação.

A presente análise faz-se ainda mais urgente e atual nestes tempos de YouTube, do cada vez maior e mais acessível exponencial banco-de-dados *online* e, principalmente, frente às manifestações pelas ruas nas cidades do Brasil e ao redor do mundo, quando testemunhamos uma Era em que todos parecem aptos à "apropriação dos mecanismos de produção da visualidade e sua expressão estética" (HAMBURGER, 2012). Pensemos no poder contestatório e poético das possíveis linguagens audiovisuais que se constituam a partir da tomada dos referenciais culturais desde "arquivos públicos" como "uma manifestação complementar [à comunicação] tecnológica (...) a verificação dos códigos, a interpretação sempre renovada das mensagens de massa (...) [uma reintrodução da]

dimensão crítica na recepção passiva"(ECO, 1984). *S-11 Redux* apresenta-se, pois, como símbolo da linguagem e estética de uma geração à primeira década deste novo século, fortemente marcada pela prática massiva do *detournement* audiovisual e pelo acesso aos meios digitais de produção.

"S-11 Redux: (Channel) Surfing the Apocalypse'"

> "a challenging affair, both *in terms of its content, aesthetics and distribution*. Deeply hybrid, GNN is *crossing boundaries in such a professionaland and easymanner* that it almost seems, we have landed in the perfect, tactical media future.... (…) it is Trance meets Chomsky. *Without leaving behind the tradition of political documentary video and investigative journalism (…) frame classic footage in an innovative television format. Edited as high pulse videoclips the works are designed as interactive art works and distributed simultaneously on VHS, DVD, as television signal and last but not least streaming video content on the web*. In fact, the website is the centrepiece of the GNN operation (…) a *scratch video masterpiece* that jams American news footage; a delightful deconstruction of the late 2001 hysteria" (LOVINK, 2003)

Concordamos com Lovink ser esta "uma obra-prima da estética *scratch vídeo*" e, ao elegermos decupá-la[4] (10'53''), procuramos demonstrar o alcance dessas aparentemente "imagens descartáveis" a uma escrita audiovisual ensaística. Através de algumas táticas entre estética pop e conteúdo crítico-político de auto-conscientização, vemos a potencialidade dessas "formas de u futura guerrilha da comunicação" desde típicas características do vídeo-remix[5]: apropriação; *loop samples* e *scratch*. Alguns possuem ainda o tom irônico, construído através de estratégias metafóricas. Horwatt (2008), ao citar a clássica análise de Leyda sobre Schub, aponta este tom como forma de expresividade em montagens de trechos apropriados: não sendo inerente em si a nenhuma das imagens originais, mas gerado ao novo sentido vislumbrado. Portanto, longe de ser uma prática tipicamente contemporânea, o efeito irônico ainda é o estilo majoritário nestas produções. Em transparente luta ao discurso inerente, GNN trabalha o efeito

[4] Processo e escrita desenvolvidos via ensino-aprendizagem junto aos meus alunos Daniel Santos, Mariana Lage e Wislan de Oliveira

[5] Técnicas inerentes também à prática de *vj'ing* [remixagens de vídeos ao vivo, elaboração-edição de um discurso audiovisual em tempo real]

crítico-reflexivo desde os elementos apropriados. Estratégias de montagem que resultam em implícitos comentários, "a critical meta-commentary" (HORWATT, 2009), solicitando a todo instante uma co-participação ao espectador exatamente pela "construção metafórica [de efeito irônico que] beneficia sua pauta ideológica".

O novo enunciado evidencia o conjunto de informações que bombardeavam o cidadão, à época sem escapatória se desejasse assistir televisão. Políticos, âncoras de telejornais, celebridades midiáticas e personagens do imaginário audiovisual da sociedade norte-americana compõem grande parte das imagens apropriadas. Tendo o som como fio-condutor, a estrutura retórica [des]constrói o original discurso gradativamente, acrescentando repetições artesanalmente trabalhadas a um jogo reflexivo e dialógico junto ao espectador com respeito ao material [des]apropriado.

O vídeo inicia-se claramente metalinguístico, onde o convite à reflexão proposta [acontecimentos-programação-dispositivo] é construído através de uma estética "em *zapping*". Intercaladas por ruídos imagético-sonoros, característicos da [falha na] transmissão televisiva, apresentam-se as diversas vinhetas temáticas com suas originais trilhas sonoras sobre o "estado de terror" que abriam as notícias nos telejornais.

Em seguida, cortes secos e ligeiros, imagens de Bin Laden (nome pronunciado por diversos repórteres, âncoras e comentaristas de telejornais, como num cântico em jogral) e antes mesmo que qualquer informação possa ser processada-contemplada, a frase *Happy Ramadã*[6] aparece diversas vezes em *loop*. Repetições através do casamento rítmico entre *beats* e *spokenword* aludem ao gênero musical *Rythm & Poetry* (estilo de contestação política criado por afrodescendentes nos EUA). A partir de um *RAP* irônico – montados como verdadeiros mantras –, ridiculariza-se os discursos originais criando diálogo com o espectador, novo convite à reflexão. *Inserts* com referências

[6] Umas das mais importantes fetividades religiosas muçulmana. Consiste em rezas aliadas a jejum alimentar com duração de 30 dias. A festividade é diversas vezes associada a "fanatismo religioso".

culturais norte-americanas (por exemplo, da fala proferida pelo próprio *Sir Walt Disney* ao *"Mickey Mouse News Reel"*) reforçam a ironia e cumplicidade pretendidas.

Sequência com montagem claramente discípula da conceitual-intelectual eisensteiniana, que evidencia e fortalece sinestesicamente a construção de sentido, é geralmente aqui predileta dos alunos: o enunciado audiovisual construído desde os pronunciamentos *"freedom and democracy* (...) *These police are the foundation of our civilized world"* segue em formato de um jogral onde as seguintes frases ecoam: *"The evil doers", "They can't stand free'', "Taliban", "The fanatics", "They hate what America stands for"*. Algumas cenas são enfatizadas, repetidas, reaparecem. Como num refrão musical, "They can't stand free'', é quatro vezes trazida à tona antes de ser proferido o *slogan* fundador da nação, "Democracia e Liberdade", performada pelo então prefeito de NY, justaposta a imagens de policiais armados e em ação. A sequência é finalizada por George W. Bush, então presidente: "Ou você está conosco, ou você está com os terroristas", seguido de aplausos na Casa Branca; a cena é cortada pela transição efeito *zapping*. "Muda-se de canal" e uma nova sequência entra em ação.

O tom irônico e metalinguístico evidencia-se na sequência "entre o bem e o mal". Neste trecho, através da justaposição de imagens, desde uma pequena cena de *Star Trek* onde há no canto inferior da tela um *ticker* com os dizeres "Star Treck: the next generation", o capitão desta famosa série de ficção científica fala: *"Comes down to this. Face with an enemy who is determined to destroy us and we have no hope on negotiating a peace. Unless that changes, we are justified in doing anything we can to survive"*. A sequência apresenta a personagem [midiática, índice de formação cultural àquela sociedade] intercalada com *jump cuts* de Bush que escuta o capitão em silêncio e atenção. A montagem é um claro convite de interatividade reflexiva com o espectador, individualizado como ser pensante junto a obra. A sequência segue ao som de jazz [possivelmente alterações desde *Dave Brubeck Band*] onde nos são apresentadas imagens retiradas do *History Channel* [possivelmente um documentário televisivo sobre a 2ª

guerra mundial] que aparecem com sua voz em off: *"Now he had the war he wanted. (...) the propaganda (...) The victim is not us, we'd told the truth"*. A sequência é finalizada com um jogo de imagens a partir da fala de um representante da segurança nacional: *"This is, essentially, the same crowd that brought you dozen storm ten years ago. Particularly secretary Powell, vice-president Cheney and, off course, president Bush, the son of then president Bush"*.

[...]

A montagem "detalhadamente construída [via] justaposições de imagens sobre um som harmônico perfeito em tom político" (MARSHALL apud LOVINK, 2003) é um testemunho esclarecedor da metodologia de *video editing* praticada à época. Devemos nos perguntar – nesta exponenciação e proliferação de obras audiovisuais que dialogam a partir da saturação imagética que frui ao nosso [in]consciente – quais obras audiovisuais sobreviverão [ou têm sobrevivido, ou mesmo queremos que sobrevivam] neste acervo que destinamos ao futuro. Afinal, a importância das "Retóricas Audiovisuais" reside também num princípio político, crítico e de reflexão frente aos arquivos herdados culturalmente e seus [im]pactos.

Referências

ECO, U. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. RJ: Nova Fronteira, 1984.

EISENSTEIN, S. *A Forma do Filme*. RJ: Zahar,1990.

HAMBURGER, E. "Estéticas das Representações da Pobreza e da Violência no Cinema e na Televisão", Programa CTR5234, ECAUSP, 2012.

HORWATT, E. *A Taxonomy of Digital Video Remixing*. In: SMITH, Iain(ed.). Cultural Borrowings. Nottingham: Scope, 2009.

_____. "The Metaphorical and Expressionistic Use of Found-Footage in the Documentary Films". *The Recycled Cinema Blog* (03/2008). Acesso em: nov. 2011.

LOVINK, G. "Interview with Stephen Marshall". *Nettime mailing list* (12/2003). Acesso em: set. 2013

RASCAROLI, L. "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments". *Framework*:, Detroit, 49, No. 2, Fall 2008.

WEES, W. *Recycled Images*: The Art and Politics of Found Footage Films. NY: Anthology Film Archives, 1993.

YEO, R. *Cutting through History*: Found Footage in Avant-garde Filmmaking. In: BASILICO (ed.). Cut. Milwaukee: Art Museum, 2004.

Cinema e tango: práticas corporais no cinema argentino[1]

Cinema and tango: bodily practices in Argentine cinema

Natacha Muriel López Gallucci[2] (Doutora em Filosofia | Doutoranda em Cinema, Instituto de Artes, Unicamp)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: "*Corporalidades*" 10/10/2013.

[2] Doutora em Filosofia (Unicamp). Doutoranda em Multimeios (IA – Unicamp). Diretora da CIA Típica Tango (www.típicatango.com.) e do GT de Tango, Espaço Cultural Casa do Lago, Unicamp. Contato: natacha_muriel@hotmail.com

Resumo:

As manifestações do tango revelam um rico e complexo ideário sensível, capital na história cinematográfica argentina. Nesta comunicação, pretende-se analisar, desde uma perspectiva filosófica, o problema das práticas corporais do tango no cinema mudo e clássico industrial, entendido esse tópico como o problema formal da criação trazido por uma *mise-en-scène*, a da performance de tango dança, dentro do registro de outra mise-en-scène, nas produções do cinema argentino.

Palavras-chave:

Cinema argentino, *mise-em-scène*, práticas corporais, tango-dança.

Abstract:

The manifestations of tango reveal a rich and sensitive complex, capital in Argentine film history. In this communication, we intend to analyze, from a philosophical perspective, the problem of corporal practices of Tango in silent and classic films, understood this topic as the formal problem of creation brought by a *mise-en-scène*, the one of the performance of the tango dance inside the registry of another *mise-en-scène*, in the productions of Argentine cinema.

Keywords:

Argentine cinema, *mise-em-scène,* corporal practices, tango-dance.

Introdução

Nesta comunicação, pretende-se analisar o problema das práticas corporais do tango dança no cinema mudo e clássico industrial argentino, entendido esse tópico como o problema formal de criação trazido por uma *mise-en-scène*, a da performance de tango dança, dentro do registro de outra, a *mise-en-scène* fílmica. Abordamos neste sentido um corpus fílmico[3] representativo dos períodos mudo (1900-1932) e clássico industrial (1933-1955) do cinema argentino. Seguindo as teses de Couselo (1977); España (2000); Fuster (2007); Getino (2005) e Zapata (2010) quando afirmam que, a) o tango e o cinema partilham de uma fusão de origem e trazem novos questionamentos técnicos e corporais, b) que o cinema é o âmbito natural do tango e c) que a cadência e o *timming* do tango dança esta em consonância com os caracteres mais próprios do cinema moderno (Deleuze, 1985); aspiramos objetivar o importante papel do cinema mudo e clássico industrial na concretização do tango dança como um dos núcleo imagéticos que definiu uma linguagem corporal própria na Argentina e, por sua vez, inédita na história mundial da dança (DINZEL, 2011; LOPEZ GALLUCCI, 2013)[4].

A partir de um levantamento dos períodos mudo e clássico, tornou-se evidente a fusão de origem entre o cinema e o tango na Argentina. Diretores do incipiente cinema mudo eram autores de tangos e criaram um fio condutor entre o teatro de *varieté* portenho, o circo *criollo* e o cinema. Na observação das cenas de tango dança - analisadas à luz dos estudos históricos de Lamas e Binda (2008) -, conseguimos visualizar núcleos temáticos diferenciados nas diversas *mise-en-scénes* cinematográficas (*on, back* e *off stage*). Os estudos históricos, que situam a

[3] Este trabalho forma parte de uma pesquisa maior de doutorado nomeada *Cinema e performance: Tango dança no cinema argentino* (Departamento de Cinema, IA, Unicamp) em que abordamos a história dos valores imagéticos do tango dança transmitidos no cinema.

[4] Temos elaborado um estudo fotográfico em vídeo "In CORPO Tango: matrizes gestuais do tango dança" acessível em http://youtu.be/PaXPeQoyZCw.

origem do tango nas últimas duas décadas do século XIX, permitiram-nos compreender como o tango dançado serviu a distintos fins em cada diretor e em cada período embora aqui só possamos referir a eles de maneira geral.

Na passagem do período mudo para o sonoro o que persistiu foi a opção pela representão corporal dos mitos urbanos do tango, suas ideologias e a transmissão de histórias com as que o público se identificava e que falavam da consolidação desse novo grupo social emergente na argentina. Este tópico transformou a dança do tango num recurso cinematográfico ideal para atrair o público de massa antes cativado pelo circo *criollo* e o *varité*. Narrar cinematograficamente a história do tango passa a ser um caminho de definição da cultura emergente, uma forma de nomear o vinculo que gaúchos, negros, italianos e demais imigrantes conseguiram forjar no cone sul.

O cinema mudo argentino constrói uma matriz gestual e simbólica própria representando um tempo e um espaço interiorizado, acorde à construção desse ideário sensível nascente. Ao comparar as *mise-en-scène* de tango em filmes mudos argentinos com as cenas de dança do cinema mudo e clássico francês, notamos que a dança do tango trouxe alguns desafios novos aos diretores rio-platenses. O *timming* e a decoupage das cenas de tango dança tornam o corpo e o gesto dos performers um fio condutor dentro da estrutura diegética atuando em paralelo da narrativa principal. Do mudo para o sonoro, em Ferreyra, Romero, Amadori e depois Del Carril, entre outros, a dança do tango assume um lugar específico na captura do dispositivo de criação do tango (FOUCAULT, 1995; LOPEZ GALLUCCI, 2012) e sua apreensão intempestiva do espaço e do tempo fílmicos.

Os registros fílmicos tanto de espaços ritualizados de tango – o bairro, os *cafés* (bares), as *milongas* (bailes de tango), os bailes de carnaval, os bordéis, etc. – quanto de espaços espetaculares, como *shows* e musicais para cinema, apontam a coexistência das codificações assumidas em todas as manifestações das práticas corporais de tango (*on, back* e *off stage*). No entanto, as expressões artísticas do tango dança apresentam matrizes corporais bem definidas.

Para compreender melhor a busca performática das *mise-en-scéne* de tango dança as comparamos com alguns exemplos no cinema mudo francês. Na sequência de dança flamenca no filme *Eldorado* (L´HERBIER, 1921) Sibila, interpretada pela atriz Eva Francis, leva o público do bar andaluz até o êxtase apenas com poucos movimentos corporais; a câmera enfatiza suas mãos; o baile em si é esboçado com uma elipse narrativa; véus diante da lente e fora de foco foram estratégias do cinema impressionista francês para imaginar movimento, tingido do estado subjetivo da própria heroína caída em desgraça.

Figura 1: *Eldorado*, L´Herbier, 1921

Figura 2: *Eldorado*, L´Herbier, 1921

Figura 3: *Eldorado*, L´Herbier, 1921

Figura 4 : *Eldorado*, L´Herbier, 1921

Fonte: Fotogramas extraídos pela autora

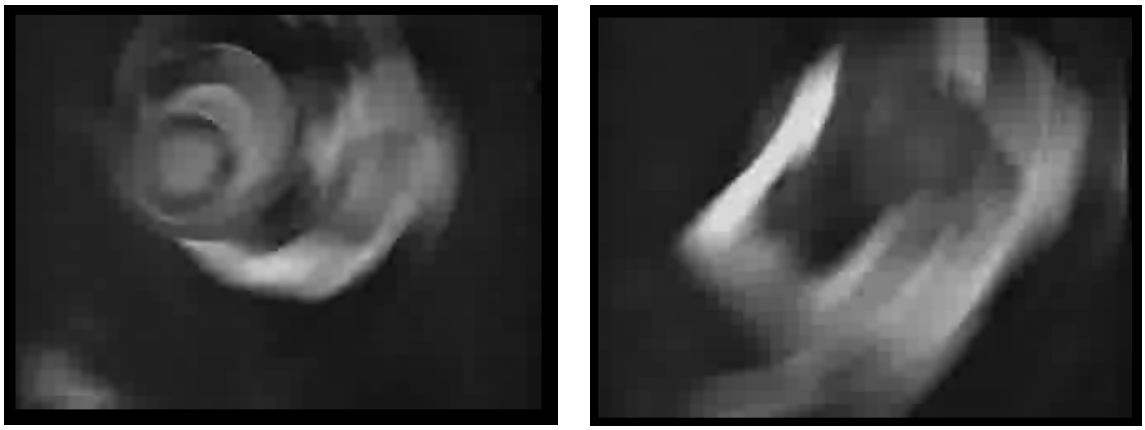
Em contrapartida à bailarina quase estática sobre o palco (*in stage*) encontramos o puro movimento maquinal da dança no famoso filme mudo *Maldone* (GREMILLÓN, 1928). A pretensão do diretor na cena da *Farandole* é trazer a dança em sua versão corporal popular (*off stage*) como uma dança de roda francesa. Coreograficamente a cena tem duas grandes partes. Uma em que a dança é de roda, produz trajetórias no espaço do salão de baile, cria espessuras e ângulos inusitados quando os bailarinos aparentemente descontraídos formam filas e sobem as escadas dançando ritmicamente. O grupo, animados pela sanfona do Maldone foi registrado pela câmera a 90°, isso tornava as cabeças dos dançarinos pontos no espaço e peças de uma engrenagem (Deleuze, 1985). A segunda parte da cena esta dedicada ao baile em pares. Mostrando a integração social e o corpo a corpo. Mas sendo uma dança tecnicamente espelhada (ambos os parceiros abraçados fazem os mesmos movimentos) sempre girando em três tempos como em uma valsa, o diretor demonstra que é possível um trio abraçado girando sem dificuldades.

Figura 5 : *Maldone*, Gremillon, 1928

Figura 6 : *Maldone*, Gremillon, 1928

Figura 7 : *Maldone*, Gremillon, 1928

Figura 8 : *Maldone*, Gremillon, 1928



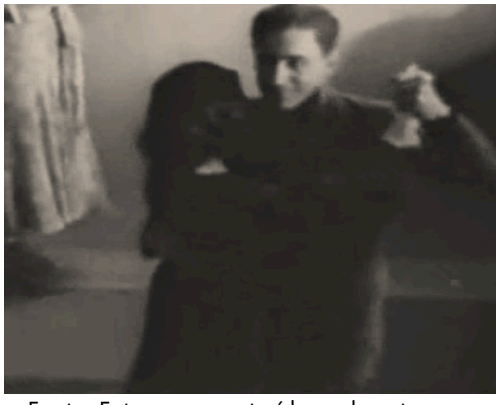
Fonte: Fotogramas extraídos pela autora

O que prima é a engrenagem e como o corpo serve á maquina que a câmera quer apresentar. Esta dança simétrica desenha no espaço vestígios de movimento. A velocidade acelerada de giro das duplas traz a deformação dos corpos produzindo borrões na tela; uma indefinição que traduz o desapontamento e a angústia do próprio Maldone, quando vê com outro à mulher que ele ama. Nestes dos exemplos a dança acentua a progressão narrativa e diz da maestria dos diretores franceses na apresentação dos estados psicológicos através de movimentos corporais populares e espetaculares *on* e *off* stage.

Figura 9 - Tango no Cabaré Armenonville

Fonte: Gobello, 1979a (Fotograma perdidos)

Figura 10: *Los Tres berretines, Susini, 1933*



Fonte: Fotogramas extraídos pela autora

Ícone do cinema mudo argentino, *Nobleza gaucha* apresenta valiosas imagens históricas que ainda se conservam. O filme consegue mostrar o início desse processo de transculturação do tango que o traveste ao estilo francês. Esse processo cultural coloca a dança como eixo de uma forte crítica. O tango dança se insere na cena do famoso *Armenonville*; mistura de bordel e salão de baile à francesa cujo público representa o mito (LAMAS; BINDA, 1998) de que as classes altas portenhas teriam aceitado o tango só porque era furor na França. Tanto *Nobleza Gaucha* quanto *Juan sin ropa* trazem a idéia de que a pureza não esta na moderna cidade mas no campo argentino, representada nas danças folclóricas.

Entre os filmes conservados encontramos outros mitos tomados literalmente o como referência implícita. Em *La borrachera del tango* surge um salão de baile em plena loucura do foxtrote; a câmera faz foco em um rádio e superposta a montagem de uma orquestra típica de tango parece estar dentro.

Figura 11: *La borrachera del Tango*, Cominetti,1928

Figura 12: *La borrachera del Tango*, Cominetti,1928

Fonte: Fotogramas extraídos pela autora

No filme *La mujer de medianoche a* cena transcorre num barco; um casal dança tango enquanto a partitura do tango *Buenos Aires* de Romero e Jovés surge no inferior da tela; o diretor enfatiza o drama que significa abandonar

Buenos Aires com cartazes que apresentam o refrão da canção. Em *La vuelta al bulín* nos deparamos com o tango dançado em um típico cabaré portenho, sem exotismos; as duplas se deslocam com um abraço fechado cercadas pelas mesas e a fumaça que moldam a pista de dança; a orquestra típica de tango em perspectiva de profundidade sobre um palco em destaque fecham o magnífico postal. Estes filmes mudos apresentaram a gestualidade de tango previa à exacerbação que caracterizou ao cinema clássico industrial argentino. A transformação do cinema em uma indústria, a partir do sonoro, trouxe visibilidade internacional ao tango dançado em estilo argentino, mas, o problema da competitividade do gênero melodramático e da distribuição no mercado latino americano cuja linguagem falada era tão heterogênea produziu uma mudança crucial na apresentação do corpo e da dança no cinema.

Figura 13: La vuelta al bulín, Ferreyra, 1926

Figura 14: La vuelta al bulín, Ferreyra, 1926

Fonte: Fotogramas extraídos pela autora

Em principio o cinema sonoro manteve as cenas de dança moldadas pelo tom popular como em *Tango!, Los três berretines, El alma del bandoneon, ou Noches de Buenos Aires*; mas os performers convocados começaram a ser grandes dançarinos ou simplesmente estrelas que apresentam uma drástica mudança na concepção coreográfica para essas *mise-em-scénes*.

Figura 15: La mujer de medianoche, Campogagliani, 1925

Figura 16: Tango! Moglia Barth, 1933

Fonte: Fotogramas extraídos pela autora

Em *Los muchachos de antes no usaban gomina, Carnaval de antaño, Derecho viejo, Pobre mi madre querida, Corrientes, calle de ensueño*, entra em jogo o debate social acerca da origem do tango, mas também toma corpo o aspecto simbólico e expressivo que traz a poética e o *timming* próprio á concepção rítmica e intempestiva do improviso, gesto diferencial do tango argentino.

Figura 17: Derecho viejo 1951

Figura 18: Pobre mi madre querida, Manzi-Papier, 1947

Fonte: Fotogramas extraídos pela autora

À diferença dos musicais norte-americanos que destacam em primeiríssimo plano os rostos dos dançarinos, o registro fílmico do tango argentino traz um problema espacial relativo ao enquadramento, pois, o eixo da câmera está endereçado para dois corpos que nunca a confrontam e dois rostos que estão sempre *mirando al sesgo* (para o lado). Seus rostos e olhares (tão importantes para o cinema e o *star system*) estão endereçados para o lado de maneira oblíqua.

Referências

COUSELO, Jorge Miguel. *El Tango en el Cine.* La historia del tango, Tomo 8. Vol. 1, Buenos Aires: Corregidor, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Cinèma 1, L´image mouvement,* Paris: Seuil, 1983.

_____. *Estudios sobre cine 2*. *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós, 1985.

_____. *Qué es un dispositivo*. In: *Michel Foucault, filósofo,* Barcelona: Gedisa, 1995.

DINZEL, Rodolfo. *El tango una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad,* Buenos Aires: Corregidor, 2011

ESPAÑA, Claudio. Org. *Cine Argentino. Industria y Clasicismo I y II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 1997

FUSTER, Sergio Luis. *Tango y Cine Nacional. Una fusión de origen*. Rosario: Ciudad Gótica, 2007.

GETINO, Octavio. *Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 2005.

LAMAS, Hugo; BINDA, Enrique. *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Unquillo: Abrazos, 2008.

LOPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel, *Práticas corporais do tango no cinema mudo argentino 1900-1933* Comunicação apresentada nas III Jornadas de Estudos de Cinema e Fotografia, Unicamp 03/12/2012. Ebook em andamento.

ZAPATA, Néstor *El tango en el cine argentino* (Entrevista), Rosario, 07/2010. In: LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. *Coletânea performance e cinema:* tango dança no cinema argentino. Argentina, 28', 2011. Disponível em: http://www.tipicatango.com/cinemaeperformance.html.

Filmografia (Ordem cronológica)

Nobleza Gaucha, Gunche e De La Pera, 1915.

Juan sin ropa, Benoit, 1919.

Eldorado, coprodução franco española, L´Herbier, 1921.

La Mujer de Medianoche, Campogagliani, 1925.

La vuelta al bulín, Ferreyra, 1926.

Perdón Viejita, Ferreyra, 1927.

La borrachera del tango, Cominetti, 1928.

Maldone, França, Gremillón, 1928.

Mosaico Criollo, Idibarren, 1929,

Tango!, Moglia Barth, 1933.

Los Tres Berretines, Susini, 1933.

El alma del bandoneon, Sofici, 1934.

Noches de Buenos Aires Romero 1935.

Los muchachos de antes no usaban gomina, Romero, 1937.

Carnaval de Antaño, Romero, 1940.

Pobre mi madre querida, Manzi, H.; Papier, R., 1947.

Otra cosa es con guitarra, Antonio Ber Ciani, 1949.

La historia del tango, Romero, 1949.

Corrientes, calle de ensueño, Román Viñoly Barreto, 1949.

Derecho viejo, Romero, 1951.

Presença feminina no cinema brasileiro e a contribuição do Femina[1]

Female presence in Brazilian cinema and the contribution of Femina

Paula Alves de Almeida[2] (mestre – Instituto de Cultura e Cidadania Femina)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Festivais e circuitos de exibição.

[2] Mestre em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais pela Escola Nacional de Ciências Estatísticas. Formada em Cinema pela UFF. Diretora do Femina - Festival Internacional de Cinema Feminino.

Resumo:

Esta pesquisa apresenta e analisa a evolução da participação de mulheres no protagonismo, na direção cinematográfica e em outras funções chave nos filmes brasileiros de longa metragem lançados entre 1961 e 2010, além de refletir sobre o trabalho do Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino, que completou uma década em 2013.

Palavras-chave:

Gênero, Cinema Brasileiro, Festival de Cinema Feminino.

Abstract:

This survey presents and analyzes the evolution in the participation of women as the role-protagonists, in directing and other key crew functions of the Brazilian feature films released between 1961 and 2010, as well as reflecting on the work of Femina International Women's Film Festival, which reached its decennial in 2013.

Keywords:

Gender, Brazilian Film, Women´s Film Festival.

Segundo BUET (1999), nas primeiras décadas do cinema, as mulheres estavam presentes principalmente como atrizes e assistentes. A presença de mulheres na direção era rara. O número de filmes dirigidos por mulheres aumenta na Europa especialmente nos anos 1970, carregando a identidade dos movimentos sociais e feministas (BUET, 1999).

Nos EUA, hoje em dia, as mulheres podem ser encontradas em posições chave na indústria do cinema. Alguns dos maiores estúdios são dirigidos por mulheres, diretoras estão fazendo filmes de grandes orçamentos, e o número de mulheres produtoras é cada vez maior. No entanto, segundo TREMILLS (2005), a indústria do cinema é uma indústria como outra qualquer nos EUA, e os donos dos estúdios determinam os filmes que vão ser produzidos e o quanto se investirá neles, com base no quanto se acredita que o filme dará lucro. Os donos dos estúdios ainda são predominantemente homens e acreditam nas diferenças entre filmes masculinos e femininos. Ação e terror vendem para homens. Comédia romântica e drama vendem para mulheres. Segundo esses rótulos, filmes de homens fazem mais dinheiro. Filmes de mulheres são mais difíceis de vender, especialmente com protagonista feminina (TREMILLS, 2005, p. 45).

Se as "histórias de homens" são as que têm perspectivas de fazer dinheiro, o estereótipo se estende para as pessoas que são contratadas para escrever, dirigir, fotografar e editar o filme. Mulheres seriam apropriadas para fazerem filmes femininos; filmes femininos não fazem dinheiro; então as mulheres têm baixa presença entre roteiristas e diretores.

Na tabela 1 podemos observar a participação das mulheres em funções chave nos 250 filmes de maior bilheteria no mercado interno norte-americano.

Tabela 1

Mulheres em funções chave nos 250 filmes de maior bilheteria, por função – EUA

Funções | Ano	**1998**	**2000**	**2006**
Diretoras	9%	11%	7%
Roteiristas	13%	14%	10%
Produtoras executivas	18%	16%	16%
Produtoras	24%	24%	20%
Fotógrafas	4%	2%	2%

Fonte: LAUZEN, 2010.

Presença feminina no cinema brasileiro

Foi elaborada uma base de dados contendo informações sobre os filmes de longa metragem brasileiros finalizados entre os anos 1961 e 2010, como: título, nome do diretor, ano de finalização/lançamento, gênero do filme, temática, sexo do diretor, sexo do produtor, sexo do produtor executivo, sexo do roteirista, do diretor de fotografia, câmera, fotógrafo, diretor de arte, assistente de direção, diretor de produção, protagonista e outras funções. Foram considerados filmes com duração igual ou superior a 60 minutos.

Segundo PESSOA (1989), o prestígio alcançado pela atividade cinematográfica nas décadas de 1960 e 1970, uma série de ações governamentais, a criação de cineclubes, revistas especializadas e festivais, a criação de cursos de Cinema na UFF, UnB e USP contribuíram para a ampliação da presença feminina nos sets de filmagem.

No entanto, nos anos 1960 apenas quatro mulheres estreiam na direção cinematográfica no Brasil: Zélia Costa, Sonia Shaw, Rosa Maria Antuña e Walkíria Salvá.

Nos anos 1970, aumenta consideravelmente a produção audiovisual brasileira. Se entre 1961 e 1970 foram lançados 439 filmes de longa metragem, entre 1971 e 1980 foram lançados 904 filmes, mais que o dobro. Doze mulheres estrearam na direção cinematográfica nos anos 1970.

Nos anos 1980, o aumento da participação feminina na direção é significativo: 22 mulheres fazem sua estreia na direção de longas metragens. Dos anos 1970 para os anos 1980, a participação percentual feminina na direção de longas aumentou 85%.

A produção audiovisual brasileira que vinha numa média de 89 filmes/ano na década de 1980 despenca para 33 filmes/ano na década de 1990. Mesmo assim, a nova legislação de apoio ao setor cultural criada nos anos 1990 permitiu a recuperação do cinema brasileiro a partir de meados da década, que é marcada pelo reconhecimento internacional, pelo grande número de novos realizadores e pela presença autoral feminina (OTTONE, 2005).

Entre 1991 e 2000, 32 diretoras estreiam em longas metragens. Foi na década de 1990 que aconteceu o maior aumento da participação percentual de filmes dirigidos por mulheres. Entre o período 1981-1990 e o período 1991-2000, o percentual de filmes de longa metragem lançados no Brasil dirigidos por mulheres cresceu 247% – mais do que na última década (entre os anos 1991-2000 e 2001-2010, o aumento foi de 35%).

Nos anos 2000 a produção audiovisual brasileira volta a crescer e ultrapassa pela primeira vez a marca dos mil filmes de longa metragem lançados em uma década – entre 2001 e 2010 são lançados 1067 filmes. Entre esses anos, estrearam na direção de longas metragens 162 mulheres.

A seguir um resumo dos resultados encontrados na pesquisa. A tabela 2 apresenta as proporções de mulheres desempenhando funções chave nos filmes de longa metragem produzidos no Brasil entre 1961 e 2010. Verifica-se que em todas as décadas a proporção de filmes dirigidos por mulheres é muito baixa, no entanto, esta proporção aumentou significativamente ao longo do período estudado.

Tabela 2

Proporção de mulheres em funções chave nos filmes de longa metragem, Brasil

Funções | Década	**1961-1970**	**1971-1980**	**1981-1990**	**1991-2000**	**2001-2010**
Direção	0,68	1,77	3,27	11,35	15,37
Roteiro	0,68	2,43	3,60	9,51	13,78
Produção[3]	0,68	2,77	4,17	13,50	23,71
Fotografia[4]	0,00	0,33	0,45	0,00	3,19

Fonte: ALVES, 2011.

[3] Produção inclui dados de produção, produção executiva e direção de produção.
[4] Fotografia inclui dados de direção de fotografia, fotografia e câmera.

Percebemos que as funções direção e roteiro em relação à participação feminina são semelhantes. Comparando-se a porcentagem nas últimas décadas, há mais filmes dirigidos do que roteirizados por mulheres – 11,35% dirigidos em comparação a 9,51% roteirizados entre 1991 e 2000, e 15,37% dirigidos em relação a 13,78% roteirizados entre 2001 e 2010.

Percebe-se que em todas as décadas há mais filmes produzidos por mulheres do que roteirizados ou dirigidos. De toda forma, a baixa participação feminina nesta área – não chega a 24% entre 2001 e 2010 – surpreende, especialmente nas últimas décadas, porque existe uma falsa impressão entre os profissionais do mercado audiovisual de que as mulheres teriam uma grande participação na produção cinematográfica.

Comparando-se com as demais funções, a área onde a participação feminina é menor, em todas as décadas, é na fotografia, passando apenas um pouco de 3% na última década.

Como os dados para protagonismo estavam disponíveis em poucos filmes para as décadas mais antigas, utilizamos nesta análise somente os dados referentes aos filmes lançados entre os anos 1991 e 2010.

A partir da tabela 3 verifica-se que em todas as décadas o número de filmes protagonizados por mulheres é menor do que os protagonizados por homens e protagonizados por ambos, ou seja, homens e mulheres.

Tabela 3

Distribuição percentual de filmes de longa metragem por sexo do protagonista, Brasil

Sexo do Protagonista | Década	**1991-2000**	**2001-2010**	**Total**

Homens	63,50	56,33	58,00
Mulheres	13,80	18,18	17,16
Ambos[5]	15,03	22,96	21,11
sem informação	7,67	2,53	3,73

Fonte: ALVES, 2011.

A variável protagonismo pode ser interpretada como uma aproximação da representação de homens e mulheres nos filmes. Isto é, quanto maior o número de filmes com protagonistas mulheres, maior a representação das mulheres pelo cinema, visto que o protagonista é aquele personagem que normalmente tem um objetivo, uma meta, é o líder de um grupo no alcance desta meta, é através do qual o filme é contado, ou seja, o filme privilegia o seu ponto de vista.

Os filmes protagonizados por mulheres na última década representam apenas 18,18%. Da mesma forma que na produção, a baixa participação feminina no protagonismo também surpreende, pois um existe um falso discurso de que embora as mulheres estejam pouco representadas nas equipes, estariam em igualdade à frente das câmeras.

Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino

[5] Filmes protagonizados por homens e mulheres.

Os festivais de filmes dirigidos por mulheres surgiram, principalmente, na Europa, nas décadas de 1970 e 1980, acompanhando o desenvolvimento do movimento feminista e o aumento substancial de mulheres realizadoras.

O primeiro festival de filmes dirigidos por mulheres no Brasil aconteceu pela primeira vez em 2004, o Femina - Festival Internacional de Cinema Feminino[6], com caráter competitivo, internacional e continuidade. Desde então, acontece anualmente, na cidade do Rio de Janeiro.

O fato de ter surgido nos anos 2000 não é por acaso. Assim como os festivais europeus surgiram num momento em que a produção feminina crescia naqueles países, o Femina surge no Brasil acompanhando o aumento da representação feminina no mercado de cinema no país.

O Femina surgiu com os objetivos de promover a participação da mulher no cinema, na arte e na cultura, incentivar o surgimento de novas realizadoras, a entrada das mulheres no mercado de trabalho do cinema e a produção de filmes com protagonistas femininas, e debater questões de gênero.

Em julho de 2013, o Femina realizou sua 10ª edição, para a qual recebeu mais de 800 inscrições de filmes de 65 países diferentes, dos quais selecionou e exibiu 115 trabalhos entre curtas, médias e longas metragens, de todos os gêneros (ficção, documentário, animação e experimental), de 32 países e diferentes estados brasileiros, distribuídos em duas Mostras Competitivas, uma Internacional e outra Brasileira, e Programas Especiais como Homenagem, Festival Convidado, Programas Infantis, Experimental, Masculino-Feminino (filmes dirigidos por homens com protagonista feminina), entre outros.

Além das exibições de filmes, o Femina realiza, todos os anos, um Seminário composto por palestras e

[6] Mais informações sobre o FEMINA – Festival Internacional de Cinema Feminino podem ser encontradas em: <http://www.feminafest.com.br>

debates que já contaram com a participação de ministros, cineastas, produtores, atrizes, pesquisadores, jornalistas e outros convidados. O Femina acredita que através da exibição de filmes conjugada a debates possa contribuir para a ampliação da participação profissional da mulher no cinema e divulgação de representações positivas das mulheres. Além disso, o Seminário Femina sensibiliza os profissionais da comunicação sobre a importância do empoderamento das mulheres para o desenvolvimento da sociedade, e o papel do audiovisual nesse processo. Os seminários abordam temas além da produção audiovisual, como a participação da mulher na política e no mercado de trabalho, representações, corpo, sexualidades, direitos humanos.

Os meios de comunicação e formas de arte têm papel fundamental na construção da igualdade entre os gêneros. O Femina contribui neste processo ao lançar e divulgar a produção de curtas metragens e trabalhos de escolas de cinema, estimulando as jovens realizadoras, expor o trabalho das diretoras brasileiras, abrindo espaço para o cinema brasileiro feminino no exterior, além de trazer a produção estrangeira e convidados internacionais.

É importante destacar que em outros países onde surgiram eventos cinematográficos dedicados ao cinema feminino, a produção de filmes dirigidos por mulheres apresentou crescimento, indicando que os festivais femininos contribuem para o aumento de mulheres diretoras. Da mesma forma, o Femina também pode contribuir para o aumento da participação da mulher na direção cinematográfica no Brasil. Todos os anos, o festival recebe filmes em seu processo seletivo realizados especialmente para o Femina, o que indica que o evento é um incentivo para a produção de algumas diretoras.

Considerações finais

Nossos dados mostram que a participação das mulheres em funções chave na produção audiovisual no Brasil apresentou crescimento considerável nas últimas décadas. No entanto, o número de mulheres na direção

cinematográfica ainda é significativamente menor do que o de homens, assim como desempenhando outras funções importantes para a realização dos filmes ou como protagonistas.

Enquanto o cinema prioriza protagonistas homens, estamos reforçando a concentração de poder nas figuras masculinas. Se os homens predominam nos cargos de comando do cinema, as decisões referentes ao planejamento estratégico, seleção de pessoal e execução orçamentária nesta área estão majoritariamente em suas mãos. E, mais importante: a gerência do imaginário, da representação de homens e mulheres e suas relações no trabalho e na família, a disseminação de valores, a representação dos diversos grupos sociais, as escolhas temáticas. Acreditamos que o aumento de mulheres exercendo funções chave no cinema possa impulsionar um aumento de protagonistas mulheres e refletir nas perspectivas dos filmes.

A conquista da igualdade de gênero plena passa inevitavelmente pelo aumento da presença feminina nos cargos de comando em todos os campos, inclusive, na arte, mídia e cultura, em paralelo à disseminação de representações positivas e não estereotipadas das mulheres – dois caminhos inseparáveis e complementares.

Referências

ALVES, P. *O Cinema Brasileiro de 1961 a 2010 sob a Perspectiva de Gênero*. Dissertação (Mestrado) – Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Rio de Janeiro, 2011.

BUET, J. *Films de Femmes*: six générations de réalisatrices. Paris: Editions Alternatives, 1999.

LAUZEN, M. *The Celluloid Ceiling*. San Diego: 2010.

OTTONE, G. "Terra Brasil 95-05: el renacimiento del cine brasileño". *Festival Internacional de Cine de Las Palmas*: Madri, T&B Editores, 2005.

PESSOA, A. "Por trás das câmeras". In: HOLLANDA, H. *Realizadoras de cinema no Brasil: (1930/1988).* Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

TREMILLS, K. "Where have all the women gone?" *Moving Pictures Magazine*: Phoenix, v. 1, n. 3, jan.-fev. 2005.

Coproduzo, logo existo: o caso do cinema na Guiné-Bissau[1]

I co-produce, therefore I am: the case of cinema in Guinea-Bissau

Paulo Cunha[2] (Doutorando - CEIS20/UC)

[1] Comunicação apresentada na sessão: CO-PRODUÇÃO.

[2] Doutorando em Estudos Contemporâneos na Universidade de Coimbra. Pesquisador no Centro de Estudos Intedisciplinares do Séc. XX (CEIS20). Dirigente da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.

Resumo:

O objetivo deste breve texto será mapear a produção cinematográfica guineense, nomeadamente os projetos concretizados em regime de coprodução. Interessa-me sobretudo reflectir sobre o atual estado do cinema guineense em contraponto ao momento do nascimento cinematográfico da nação guineense e a importância histórica que o sistema de coprodução desempenhou e tem desempenhado ao longo das últimas quatro décadas na construção da identidade e memória visual desse país africano.

Palavras-chave:

Guiné-Bissau, Coproduçao, Cooperação, Lusofonia.

Abstract:

The purpose of this brief text is to map the Guinean film production, including projects implemented under the co-production. Particularly interests me reflect on the current state of Guinea cinema counterpoint to the time of cinematic birth of the Guinean nation and to the historical importance that the system of co-production has played and plays over the past four decades in the construction of the visual identity and memory of this African country.

Keywords:

Guinea-Bissau, Coproduction, Cooperation, Lusophone.

Com menos de um milhão e meio de habitantes, a Guiné-Bissau é um dos mais pobres países do mundo (165º em 181 de acordo com o FMI) e vive em permanente instabilidade política, social e militar desde a sua independência, autodecretada em 1973 e reconhecida por Portugal em 1974.

Em 1980, um golpe de estado iniciou uma ditadura que vigoraria até 1989, realizando-se em 1994 as primeiras eleições livres. Entre 1998-99, o país viveu uma situação de guerra civil. Novos golpes de estado aconteceriam em 2000, 2004, 2009 e 2012. Desde este último, o país vive em situação política provisória, com promessa de eleições livres.

Flora Gomes, o nome internacionalmente mais reconhecido co cinema guineense, acredita que a Guiné-Bissau "é um país com muita história para contar em diversas formas", mas é cada vez mais um país sem cinema próprio. Sem produção própria, o cinema da Guiné-Bissau é praticamente inexistente e só sobrevive devido a algumas coproduções que são rodadas em território guineense.

1. Da emancipação à independência do olhar

Alguns anos antes da independência, o líder independentista Amílcar Cabral decretou o cinema como um importante meio revolucionário, considerando-o mesmo fundamental para uma independência do gesto e do olhar e para a construção de uma memória própria. Com esse objectivo, em 1967, enviou quatro jovens guineenses – Flora Gomes, Sana Na N'Hada, Josefina Crato e José Bolama Cobumba – para Cuba (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) para estudar cinema. Regressados em 1972, esses jovens seriam os autores das primeiras imagens guineenses pós-coloniais, rodadas ainda antes da independência.

Amílcar Cabral morreria assassinado em Janeiro de 1973, mas o seu projecto de emancipação cinematográfica continuaria. Logo após a independência, o Conselho Nacional de Cultura, sob a tutela do angolano Mário Pinto de Andrade, criou no país vários departamentos culturais, encarregues de promover a investigação científica, a literatura, as artes plásticas, a música, a dança, o teatro e o cinema.

Em Abril de 1978, o Governo liderado por Luís Cabral, irmão do histórico líder independentista, criaria o Instituto Nacional de Cinema [INC] (Decreto n.º 10/78 de 30 de Março). Segundo o texto legislativo, o poder político reconhecia o cinema como: "o meio mais eficaz de difusão ideológica massiva"; "meio de acção – instrumento e método de que todos os países determinados a consolidar a sua independência devem apropriar-se"; veículo de "promoção cultural do povo guineense"; resposta "às necessidades fundamentais da educação, da comunicação e desenvolvimento sócio-cultural das massas populares".

Sob a tutela do Conselho Nacional de Cultura, o INC substituía a Comissão de Cinema do Comissariado de Estado da Informação e Turismo, passando a gozar de uma autonomia administrativa e financeira (Art. 1.º e 2.º). Para além do "controlo das actividades ligadas ao cinema", o INC definia como competências exclusivas a regulação da produção e da coprodução cinematográfica (Art. 3.º). É relevante que a hipótese da coprodução estivesse logo definida desde a criação do INC e que fosse considerada em pé de igualdade.

Nestes primeiros anos de independência, a Guiné-Bissau estabeleceu relações de colaboração cultural com os aliados mais naturais, como Cuba, União Soviética e RDA. O jovem cinema guineense também manteve uma relação próxima com França, sobretudo justificada por relações pessoais de alguns intelectuais e dirigentes guineenses.

Em 1979, o cineasta Sana Na H'Hada assumia a direcção do INC. Mas, por razões diversas, a actividade do INC seria quase nula. Devido à falta de financiamento no país, este departamento passou a estar praticamente

dependente das campanhas de promoção cultural das Embaixadas. A situação foi-se degradando, nomeadamente a situação das salas de cinema guineenses: em 1974, contavam-se 10 (8 do passado colonial e 2 novas então constituídas, somando 5.500 lugares), a maior parte delas era propriedade de clubes desportivos, espalhadas por quase todas as capitais das regiões, e foram desaparecendo gradualmente, algumas sendo convertidas em armazéns. A experiência de dinamização cinematográfica no meio rural por meios audiovisuais, financiados inicialmente pela União Soviética, também não produziu os efeitos desejados e terminou precocemente.

Pelas mesmas razões anteriores, o acervo cinematográfico da Guiné-Bissau, nomeadamente a produção referente à guerra da independência e dos primeiros anos da proclamação da independência, foi-se degradado de forma comprometedora.

No entanto, devido ao apoio de capitais estrangeiros, os anos 80 trouxeram algumas boas notícias. A presença de realizadores estrangeiros na Guiné, como Sarah Maldoror (*Carnival en Guinée-Bissau*, 1980, GB), Tobias Engel (*Carvaval en Guinée Bissao*, 1982, França) ou Chris Marker (*Sans Soleil*, 1983, França), foram importantes na internacionalização do cinema guineense e na formação de jovens técnicos guineenses. Tal como outras figuras ligadas ao cinema, como a montadora Anita Fernandez.

A segunda metade dos anos 80 e a primeira metade dos anos 90 seriam particularmente positivas para a produção. Desse período contam-se as primeiras longas-metragens de realizadores guineenses: *Entrudo*, de N'Banhe De K'set (1985); *Mortu Nega*, de Flora Gomes (1987); *Udju Azul di Yonta*, de Flora Gomes (1991, coprod. GB/França/Portugal); *Xime*, de Sana N'Hada (1993, coprod. GB/Holanda); *Pau di Sangui*, de Flora Gomes (1995, coprod. GB/França/Tunísia/Portugal).

Nesse período, os filmes guineenses conheceram uma inédita e significativa circulação internacional:

- *Mortu Nega* foi premiado em Veneza (duas menções especiais), Ouagadougou (melhor primeiro filme) e Cartago.

- *Xime* esteve em competição em Cannes (secção *Un certain regard*)

- *Udju Azul di Yonta* competiu em Cannes e foi premiado em Cartago e Salónica.

- *Pau de Sangui* esteve em competição oficial em Cannes, foi premiado em Cartago e em Créteil.

Contrariando este reconhecimento, o início dos anos 90 é marcado também pela suspensão da actividade do INC, originado pela falta de recursos humanos, técnicos e financeiros. A década de 90 seria pouco profíqua em termo de produção cinematográfica.

2. A cooperação e o ressurgimento

Entretanto, depois década e meia de inactividade, o INC foi reactivado em Setembro de 2003. A partir de 2004, na sequência da nomeação do realizador e produtor Carlos Vaz para a direcção do INC e da realização do 1.º Encontro Nacional de Cinema, houve uma significativa tentativa de revitalizar o INC, dotando-o de um regulamento próprio e de uma lei orgânica que nunca tinha sido instituída. Promovendo uma "convergência entre os sectores do cinema, da fotografia e do audiovisual com o emergente sector do multimédia", pretendeu-se redefinir o antigo instituto enquanto INCA – Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual.

Em Novembro de 2004, Portugal, através do então ICAM (actual ICA), assinou um protocolo de cooperação com o INC que, entre outras medidas, concedeu um apoio de 5 mil euros para equipar uma sala com projecção digital na capital guineense. No início de 2005, um novo apoio financeiro do ICAM, agora de 20 mil euros, permitiu organizar em Bissau o I Encontro Nacional de Cinema subordinado ao tema "O Cinema na Guiné-Bissau: Ontem, Hoje,

Que Futuro?". Entre outras medidas, foi notada a necessidade de criação de um Fundo Nacional de Cinema que possa investir na melhoria das salas de exibição no território guineense.

Em 2006, a criação da ACINEGUI – Associação de Cineastas Guineenses, potenciada pelo INCA, também reflectiu a necessidade de reorganização dos cineastas guineenses. Actualmente, a ACINEGUI reúne cerca de 20 membros, com idades compreendidas entre os 18 e os 50 anos, entre os quais Domingos Sanca, Rui Manuel Costa, Adulai Djamanca, Waldir Araújo (1971-), Geraldo Manuel de Pina ou Suleimane Biai.

Fruto de novas estratégias políticas promotoras da lusofonia, os apoios portugueses à produção de cinema na Guiné-Bissau intensificam-se na segunda metade da primeira década do séc. XXI:

- *Bissau D'Isabel* (2005) de Sana Na N'Hada (apoio CPLP/IC);

- *José Carlos Schwarz* (2006) de Adulai Djamanca (apoio CPLP/IC);

- *As duas faces da Guerra* (2007) de Diana Andringa e Flora Gomes (Prograa de apoio ao Documentário/ICA);

- *O Rio da Verdade* (2009) de Domingos Sanca (Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – DOCTV CPLP);

- *República di Mininus* (2012) de Flora Gomes (Programa de Coprodução com Países de Língua Portuguesa financiados por Portugal/ICA);

- *Kadjigue* (2012), de Sana Na N'Hada (Programa de Coprodução com Países de Língua Portuguesa financiados por Portugal/ICA);

- *Bijagós, o arquipélago das ilhas sagradas* (em produção), de Sana Na N'Hada (Programa de apoio ao Documentário/ICA);

Apesar das dificuldades financeiras crónicas do cinema guineense, Flora Gomes prosseguiu a sua carreira cinematográfica com alguma regularidade, graças ao reconhecimento internacional conquistado entre os finais dos

anos 80 e início dos 90, com a particularidade de os suas duas últimas longas de ficção terem sido rodados fora do seu país natal: *Nha Fala* (2002, Portugal/França/Luxemburgo) foi rodado em Cabo Verde e *Republica di Mininus* (2012, coprod. Portugal/França/GB/Bélgica/Alemanha) em Moçambique.

Desde 2008, com apoio financeiro alemão e português (FCG), a artista portuguesa Filipa César (1975-) encontra-se a desenvolver um complexo e moroso projeto de resgate e preservação da memória da Guiné-Bissau, instituindo um arquivo de cinema guineense desde os tempos coloniais que era um velho sonho do antigo líder independentista.

O material recuperado diz respeito a imagens captadas entre 1972-80, e já permitiu o resgate de alguns filmes inéditos, como *Regresso de Cabral*, um filme colectivo sobre a transladação dos restos mortais de Amílcar Cabral.

Nos anos mais recentes, cada vez mais estrageiros optam por filmar na Guiné-Bissau:

- em 2007, a jornalista portuguesa Diana Andringa correalizou com o guineense Flora Gomes o documentário *As duas faces da Guerra* (2007, Portugal), sobre as visões de portugueses e guineenses da guerra colonial/de libertação;

- em 2011, Filipa César (1975-) realizou o documentário *A Embaixada* (2011, Alemanha/GB), sobre as primeiras imagens pós-coloniais rodadas por jovens cineastas guineenses;

- em 2011, o são tomense Silas Tiny rodou na Guiné-Bissau o documentário *Bafatá Filme Clube*, sobre a memória cinéfila de uma região no interior do território guineense;

- em 2012, o espanhol Roberto Lozano Bruna rodou parcialmente na Guiné-Bissau o seu documentário *La luz oculta* (2012, Espanha).

- em 2012, o português João Viana (1966-) rodou aí a longa *A Batalha de Tabatô* (2013, Portugal/GB) e a curta-metragem *Tabatô* (2013, Portugal/GB) que, junto com o documentário *Música para Tabatô* (em pós-produção), compõe um tríptico sobre uma peculiar aldeia de músicos locais;

3. Algumas considerações finais

Sem meios financeiros e técnicos para ter uma produção própria, o cinema da Guiné-Bissau é praticamente inexistente e só sobrevive devido a algumas coproduções que são rodadas em território guineense ou a apoio financeiro estrangeiro concedido a realizadores guineenses. De uma forma ou outra, a coprodução é hoje um mecanismo vital, não só para a sobrevivência do cinema guineense, mas também para a recuperação da memória visual do país.

No actual quadro do debate acerca de lusofonia e das sua repercussões políticas e culturais, a cooperação cinematográfica ou o fomento a políticas de coprodução tem sido frequentemente vista como uma prática de neo-colonização. No entanto, na minha opinião, a questão é bem mais complexa do que à primeira vista aparenta ser. Se é óbvio e evidente que essa cooperação pretende recuperar ou perpetuar uma influência que existiu em tempos de colonização, também não se pode ignorar que essa cooperação tem sido fundamental para, países com a dimensão e os problemas estruturais da Guiné-Bissau, ajudar à subsistência de estruturas culturais e educacionais.

Os casos de Flora Gomes e Sana Na N'Hada são paradigmáticos do percurso do cinema guineense desde o seu nascimento: todas as longas-metragens realizadas pelas duas principais referências internacionais do cinema guineense, aqueles que foram formados para produzir o olhar pós-colonial guineense, só se concretizaram com o apoio financeiro maioritariamente português. Nas últimas duas décadas, Portugal tem sido mesmo o principal financiador do cinema guineense.

Para além dos apoios à produção, também importa realçar a importância os apoios europeus na distribuição dos filmes. O caso específico do circuito de circulação lusófono, que inclui também o mercado brasileiro, tem sido importante, na sua vertente não-comercial, para aumentar o reconhecimento dos filmes e dos cineastas.

Perante a falta de apoios financeiros internos, o cinema da Guiné-Bissau, como de outros países da mesma dimensão e na mesma situação político-social, o apoio externo torna-se fundamental. No entanto, apesar desse apoio, deve ser garantido a liberdade criativa e o olhar do autor. No caso guineense, alguns dos filmes produzidos com apoio financeiro português são abertamente anticoloniais ou pós-coloniais, por vezes até pouco simpáticos para com o passado em comum com Portugal.

Referências bibliográficas

FERREIRA, Carolin Overhoff (2012). *Identity and Difference – Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*. Berlim, LIT Verlag.

GIVANNI, June (2001). *Symbolic narratives/African cinema: audiences, theory and the moving image*. Londres, BFI.

GUGLER, Josef (2003). *African Film: Re-Imagining a Continent*. Bloomington, Indiana University Press.

RIBEIRO, António Pinto (2012). «Para acabar de vez com a lusofonia». In *Público*, 18.jan.2013, 38-39.

VÁRIOS (1995). *Cinemas de África*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

Adam Curtis e John dos Passos: a nova e velha montagem[1]

Adam Curtis and John dos Passos: the new and old montage

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad[2] (Doutorando – FALE/UFMG)

[1] Mesa em que foi apresentado: Montagem

[2] Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e mestre em Teoria da Literatura pelo programa de Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Resumo:

É antiga a relação entre cinema e literatura. Certos autores argumentam que a literatura ofereceu um suporte inicial às narrativas audiovisuais, e ainda hoje influenciam os processos de montagem e construção de filmes. É o caso dos filmes do britânico Adam Curtis que reconhece no norte-americano John dos Passos a inspiração para os documentários que produz para a BBC. Este presente trabalho pretende investigar essa influência e pensar em um modelo de montagem imbricado em dos Passos.

Palavras-Chave:

Montagem, Cinema, Literatura, Adam Curtis, John dos Passos

Abstract:

It's old the relation between cinema and literature. Some authors argue that literature offered an initial support for audiovisual narratives, and still influence the processes of montage and construction of films. This is the case of the movies of the British director Adam Curtis which recognize the influence of the American writer, John Dos Passos, in his documentaries for the BBC. This present study aims to investigate this influence and think about of a montage model imbricated in dos Passos' books.

Key-words:

Montage, Cinema, Literature, Adam Curtis, John dos Passos

Adam Curtis e John dos Passos. Aparentemente, duas figuras díspares, separadas por mais de 80 anos de história. Dos Passos, escritor norte-americano, que começou a carreira na década de 1920, sendo seu primeiro grande livro *Manhattan Transfer*, de 1925, inaugurando a literatura modernista de seu país. Curtis, documentarista inglês, começou a carreira em 1980, mas que seu primeiro grande filme é de 1992, *Pandora's Box*. Aqui, quando digo método, não é por engano. Mais do que um estilo, os documentários de Adam Curtis sugerem um método. E é inspirado em John dos Passos que Adam Curtis irá desenvolver o seu método, principalmente o seu método de montagem:

> O que eu faço é contar uma boa história dramática. A maior parte do que eu entalho não vem de filmes, vem de romances. A maior influência que eu já tive foi, na verdade, um romance que meu pai me deu para ler na idade de cerca de 13 anos. Era um romance chamado *EUA,* do John Dos Passos. (...). Você pode rastrear tudo o que faço nesse romance, porque é tudo sobre a grande história, a experiência individual, o relacionamento entre eles. E também colagens, citações de noticiários, cinema, jornais. E é sobre colagem de história também. É daí que eu peguei tudo. (DARKE, 2012).

A relação entre literatura e cinema, especialmente no que diz respeito a montagem é bastante antiga, que poderia, inclusive, remeter a primórdios da teoria do cinema, tal qual começou a ser desenvolvida na União Soviética. Kuleshov, tido como inaugurador das teorias da montagem, se inspirava em certas literaturas para ajudar no desenvolvimento da história de um filme. Mas, mais diretamente, é possível afirmar que foi Eisenstein que desenvolveu o paralelo entre a montagem cinematográfica e a narrativa literária.

Ao analisar os filmes de D. W. Griffith, Eisenstein iria perceber ali paralelos muito intensos com a obra de Charles Dickens. Mas é preciso estar atendo para um ponto muito importante. Como afirma César Guimarães (1997), esse paralelo entre cinema e literatura acontece porque a obra do diretor e do escritor estadunidenses tem uma relação intensa sendo que seria temeroso que essa relação fosse estendida para todas as produções literárias e

cinematográficas, isto é, não é todo filme que seguiria o modelo Charles Dickens. Poder-se-ia dizer, inclusive, que não é todo o cinema que seguirá modelos literários e que, também, é possível afirmar, como Shklovsky (2008) já percebia, em 1922, que o cinema também exerceria influencias na literatura.

Nesse sentido, um dos primeiros escritores a ter, como forte influência, o cinema, foi justamente dos Passos. É sabido da influência que o cinema exerceu sobre sua obra mais famosa, a trilogia *U.S.A.*, mas, antes, gostaria de notar ainda que mesmo em uma obra anterior, *Manhattan Transfer*, é possível perceber, como afirma Alan Calmer, em 1932, que a narrativa do livro é construída dando a impressão de "um panorama como de um filme, uma câmera olho itinerante que parece seguir o fluxo da vida em si" (CALMER, 1932, 347).

Desde então John dos Passos foi acrescentando, ainda mais, o cinema dentro de sua literatura, até culminar na sua trilogia. Nela, o autor se utiliza de termos cinematográficos para a composição das partes dos livros. Os que mais se ligam diretamente ao cinema são as partes *Newsreels* e *The Camera Eye* – os outros são a biografia e a narrativa. Por sua vez, o *newsreels* e a *camera eye* são logo remetidos à Dziga Vertov.

Os *newsreels* dentro da narrativa são "colagens de textos encontrados, incluindo trechos de músicas, prosa jornalística, discursos políticos, manchetes e notícias lançadas em ticker-tape" (SUÁREZ, 1999, p. 43). Já o *camera eye* seria trechos autobiográficos de um banco de memória pessoal. As biografias presentes no livro são de figuras históricas presentes na contemporaneidade de dos Passos. Por fim, temos a narrativa, a história que é entrelaçada por esses outros momentos.

Juan A. Suárez irá afirmar que os *newsreels* e o *câmera eye,* na União Soviética, no contexto pós-revolução, junto com o documentário social, seriam ferramentas "para explorar a realidade acumulada do momento político." (SUÁREZ, 1999, p. 56). Porém, ele constata que na obra de Dos Passos, o que temos não seria uma

transposição desse modelo soviético do cinema, mas, muitas vezes, as sobreposições de notícias, biografias, autobiografia e narrativa tem um efeito cômico.

Dito isto, gostaria de expor a construção dos documentários de Adam Curtis, de uma maneira até formalista, inicialmente. Deste seu filme *The Century of the Self*, Adam Curtis segue alguns métodos em seus documentários. Destacarei aqui o seu *The Trap* (2007). Seus filmes consistem em várias faixas de signos. O primeiro deles, obviamente, são imagens. O segundo, legendas. O terceiro som, sendo música e narração. Essas legendas, em geral, no meio das imagens sendo elas simultâneas, muitas vezes, com a voz em *off* da narração. Esta, junto à narração, por exemplo, como no início de todos os documentários do diretor e de cada episódio deles, apresenta um resumo do que será tratado:

> O objetivo último da política atual, na nossa era, é a ideia da liberdade individual. Na Grã-Bretanha, o nosso governo, preparou-se para iniciar uma revolução, que iria libertar os indivíduos do controle de todas as elites e dos burocratas. Um novo mundo, onde somos livres para escolher as nossas vidas, sem sermos limitados, por classe ou rendimentos, em papeis predestinados. (...) A tentativa de libertar as pessoas da interminável burocracia levou a uma nova e crescente forma de controle, levada a cabo por metas e números. Enquanto os governos se comprometeram com a criação da liberdade de escolha em todas as áreas presidiram, na realidade, um aumento da desigualdade, e a um colapso dramático da mobilidade social. A consequência foi o retorno ao poder da classe e do privilégio.

Essa apresentação, ou resumo, do filme é construída também com citações. Entremeado à tese apresentada, aparecem imagens representativas e, também, outros personagens falando. Após a primeira frase, por exemplo, vemos e ouvimos o ex-presidente estadunidense, George W. Bush, pronunciando "Eu acredito que a liberdade é o futuro de toda a humanidade". Nesse sentido, as citações contribuem para a construção textual dos filmes de Curtis aproximando-os também de um ensaio acadêmico, já que durante o texto se incluem aí as referências. Mas é preciso

destacar as imagens. Curtis se utiliza de um colossal arquivo de imagens para construir o seu filme. Essas imagens podem ser trechos de filmes, arquivos de reportagem, trechos musicais e de imagens anônimas, etc.

Aqui se tem a união de partes pertencentes à trilogia de dos Passos. Temos as notícias, as músicas, esses trechos retirados do mundo que ajudam a compor um certo imaginário. Enfim, parte da montagem, *grosso modo*, nos filmes de Curtis são essas colagens anteriormente *praticadas* por dos Passos, o *newsreel.* Ao apresentar John Nash no filme, o diretor utiliza a seguinte sequencia de imagens: uma animação da guerra fria; um homem anônimo; um automóvel; o filme sobre o matemático em questão; o ator que o interpretou; John Nash; uma multidão seguida por relações humanas; o trânsito caótico e volta ao matemático. Assim, para apresentar a *biografia* de John Nash, o diretor do filme se utiliza de diversas referências. Não é apenas a narração da história que está em jogo, mas também essa representação imagética, feita a partir de colagens.

As pequenas biografias estão sempre presentes nos filmes de Curtis e não só a de uma pessoa. Em *The Trap*, além de Nash, temos R. D. Laing, Tim Asch, Frantz Fanon, Isaiah Berlin, entre outros. Em *All Watched Over by Machines of Loving Grace*, para dar mais um exemplo, temos Alan Greenspan, Ayn Rand, Eugene Odum, Richard Dawkins. Elas servem de motivação para a história que está sendo narrada e também para entender a contemporaneidade dessas pessoas e como chegamos até aqui. Quando Curtis irá descrever Nash e suas ideias, ele não tira o contexto da guerra fria de foco.

Enfim, o que temos nesse trecho é já a formulação quase completa da estrutura do livro de Dos Passos, isto é, o *newsreels,* a narrativa (aqui se conta essa história de como a teoria dos jogos transformou a sociedade), e uma biografia. Adam Curtis irá utilizar essas biografias como um motor de suas narrativas: como a história de uma pessoa acabou por influenciar tantas outras. Mas há, porém, diferenças também.

Dos Passos se dedicava quase que inteiramente a bibliografias de pessoas contemporâneas à narrativa. Adam Curtis oferece uma perspectiva história com uma amplitude cronológica muito maior. Nesse sentido, Curtis, diferente de Dos Passos, ao se empenhar em entender como chegamos até aqui, com uma longa curva história e não somente em como é o mundo de hoje. Essa mudança pode parecer mínima, mas ela oferece uma concepção histórica que diferencia o documentário de Curtis e os livros de Dos Passos: algo como "ela é o que já foi" daquele para o simples "o que é" deste.

Há ainda três outras questões importantes. A primeira, caso alguém tenha sentido falta, é a *câmera eye*. A segunda seria a presença de *talking heads* no documentário, entrevistados pelo diretor do filme, que não está presente, diretamente, na trilogia *U.S.A.* Da primeira questão me esquivarei um pouco de resposta, mas acho que já acredito ter uma vasta bibliografia que fala sobre as questões da visão pessoal do diretor no documentário, mesmo que ele se pretenda imparcial. A segunda, talvez, seja mais pontual na diferença entre os autores em questão. No filme, esses depoentes, fazem papel de "voz de autoridade", o que não aconteceria nos livros. Essas discussões, entretanto, estão presentes no livro, de uma forma indireta, através de vozes ficcionalizadas. Apesar disso, é com essas *talking heads*, que o documentário ganha um traço mais tradicional. Gostaria, também, de frisar que elas não aprecem em todos os filmes de Curtis, como no caso de *It Felt Like a Kiss*, que além de não ter *talking heads*, não conta também com a voz narrativa, somente com as legendas. Nesse sentido, esse filme, com estrutura muito distinta das dos outros filmes do diretor, seria aquele que se aproximaria mais *ipsis litteris* da estrutura de Dos Passos.

Mas como ele é exceção na filmografia do diretor britânico, sigamos com a última diferença que é como essa montagem é transplantada é traduzida do livro para o filme. Dos Passos não irá fazer uma sobreposição entre as partes anteriormente citadas, ela virão em partes, se unificando no corpo do texto. Ou, falando de outra maneira, é

possível perceber a diferenciação entre as partes, como no exemplo abaixo, em que o *newsreel I* aparece não ao mesmo tempo da história que começa a ser contada:

> NEWSREEL I
> It was that emancipated race
> That was chargin up the hill
> Up to where them insurrectos
> Was afightin fit to kill
> CAPITAL CITY'S CENTURY CLOSED
> General Miles with his gaudy uniform and spirited
> charger was the center for all eyes especially as his steed was
> extremely restless. (DOS PASSOS, 2000, p. 1)

É possível perceber uma distinção entre os métodos do escritor e do cineasta. Dos Passos fará essa junção entre as 4 esferas narrativas de forma que cada uma delas é distinta. Já Curtis irá sobrepor, em muitos momentos, essas 4 esferas narrativas. Em poucos momentos elas aparecem isoladas. Há algo no cinema, por ser audiovisual, que permite isso, que a literatura, ao menos como praticada por Dos Passos, não conseguiria.

O que, de alguma forma, poderia parecer como motivação para Dos Passos, é de fato realizado por Curtis. Esse método de entrecruzar o *newsreels*, a história contada e biografias faz com que a "eletricidade" da vida moderna seja vivenciada ainda de forma mais intensa. Nesse sentido, os documentários de Adam Curtis não são uma construção pós-moderna da política mundial, mas uma obra, ainda, modernista, que não cabe nesse mundo pós-utópico, mundo este que ele afirma não acontecer de fato – e de não concordar com ele. Aqui, talvez, teríamos uma aproximação com a ideia de *camera eye*.

A relação entre essas obras é muito interessante porque podemos ver um movimento de troca intensa entre cinema e literatura. Se, inicialmente, o cinema viria a influenciar dos Passos, essa literatura viria a influenciar construções audiovisuais. Aqui não se pressupõe uma corrida entre cinema e literatura, mas de perceber como essas relações são muito dinâmicas. A estrutura herdada por Curtis é herdeira já do cinema, que, por sua vez, foi herdeira da literatura. Nesse sentido, além de demonstrar a íntima e curiosa relação entre Adam Curtis e John dos Passos, espero ter consigo demonstrar também que cinema e literatura estão em processos de diálogos e de inter-recepção, se influenciando mutuamente.

Referência Bibliográficas:

CALMER, Alan. John dos Passos. In: *Sewanee Review*. Vol. 40. No. 3. Jul-Sep 1932. P. 341-249.

DARKE, Chris. *Interview: Adam Curtis*. Disponível em: <http://www.filmcomment. com/entry/interview-adam-curtis>. Acesso em 28 Nov. 2013.

DOS PASSOS, John. *The 42nd Parallel*. New York: Mariner Books, 2000.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível.* Belo Horizonte: UFMG, 1997.

SHKLOVSKY, Viktor. *Literature and Cinematography.* Londres: Dalkey Archive, 2008.

SUÁREZ, Juan A. John Dos Passos's USA and Left Documentary Film in the 1930s. In: *American Studies in Scandinavia*, Vol. 31, 1999. p. 43-67

Pervertendo o galã : Tarcísio Meira na TV e no cinema[1]

Perverting the star : Tarcísio Meira on TV and films

Pedro Maciel Guimarães[2] (Pós-doutorando Fapesp ECA-USP)

[1] Comunicação individual apresentada na mesa Autoria e star system

[2] Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e autor de *Créer ensemble, la poétique de la collaboration dans l'oeuvre de Manoel de Oliveira* (Sarrebruck, EUE, 2010).

Resumo :

Analisar o regime de aparecimento de Tarcísio Meira em produtos audiovisuais (novelas, séries e filmes) para entender a formação de uma estrela nos padrões brasileiros (importação de um conceito, adaptação à realidade econômica e estética da televisão e cinema brasileiros) e a perversão da *persona* do ator, criação do mito e, posteriormente, desconstrução das características de galã.

Palavras-chave:

atores de cinema; estética e história do cinema brasileiro; star system

Abstract :

Analyze the work of Tarcisio Meira in audiovisual products (soaps, series and movies) to understand the formation of a star in Brazilian standards (importation of a concept, adjustment to economic reality and aesthetics of Brazilian television and cinema) and the perversion of the actor's *persona*, myth-making and later its destruction.

Keywords:

movie actors, aesthetics and history of Brazilian cinema, star system

Os estudos "atorais", ainda insipientes dentro do mundo acadêmico, têm como objetivo geral elevar o ator ao estatuto de forma fílmica, componente essencial da ideia de *mise en scène* e elemento determinante na construção formal do personagem, do plano, de uma sequência ou do filme como um todo. Assim como defende Nicole Brenez,

> o ator compõe a forma cinematográfica na mesma dimensão que o enquadramento e a luz. E assim como o enquadramento não pode se reduzir às bordas de um retângulo e nem tampouco a luz à iluminação das coisas, o ator não é reduzível a um mero significante do qual o personagem seria o significado. (BRENEZ, 1992-1993, p. 89)

Entre os objetivos específicos, pretende-se estudar as manifestações do star system e do ator como mercadoria, na ótica sociológica de Edgar Morin (1957) e investigar as manifestações e contraemprego da "persona" de um ator. "Star system" e "persona" são assim dois componentes que entram em jogo na construção da imagem de um ator. A persona, que alimenta os fenômenos de construção de estrelas é, no sentido junguiano "o conjunto representativo do nosso ser, o que cada um representa para si mesmo e para seu circulo e não o que cada um é » (JUNG, 1958, 211-212). No caso dos atores, ela é formada pelos elementos do discurso fílmico (o tipo de personagens que ele interpreta preferencialmente, a recorrência de seu aparecimento em determinados gêneros) e parafílmicos (a relação entre ele e seus diretores, seus engajamentos pessoais, políticos e mundanos, a imagem projetada pela publicidade e pelas revistas de celebridades, etc). A persona é também a mascara usada pelos atores do teatro antigo, que lhes cobriam inteiramente o rosto, deixando apenas um buraco na altura da boca por sonda soaria a voz.

Tarcísio Meira é um ator que teve a persona moldada por esses discursos, talvez a primeira estrela nascido dos meios televisivos que passou para o cinema. Ele apresenta-se, assim, no panorama do cinema brasileiro, como objeto excelente para se aplicar os conceitos de Morin e da construção da persona do astro.

O ator inicia a carreira na televisão em 1959, na TV Tupi, numa série de teleteatros e folhetins de inspiração latino-americana. Em 1963, aparece como o protagonista da primeira telenovela diária, *2-5499 Ocupado*, de Dulce

Santucci, direção de Titto di Miglio, transmitida pela TV Excelsior. Ambientada no meio carcerário, pelos temas brasileiros que aborda, essa novela acaba sendo exceção, pois a maioria dos folhetins em que Tarcísio aparece são de inspiração latina, onde o ator interpreta galãs ao estilo latin-lover, toureiros e nobres de ascendência europeia.

Formação da *persona* de galã

A imagem de correção e sedução estabelecida pelas novelas dos anos 60 e 70 teve seu ápice com *Irmãos Coragem* (1970), quando Meira viveu João Coragem na novela de Janete Clair. O personagem trazia a imagem do ator para uma realidade brasileira, algo que seus papéis anteriores ignoravam, e foi decisivo também no estabelecimento da parceria entre Tarcísio e Glória Menezes como casal modelo da televisão brasileira (parceria essa já iniciada em 1963 com a novela diária). Tarcísio tornou-se assim um herói com cara brasileira, no momento em que as ficções televisivas do país começavam a se alimentar de ares neorrealistas e cinemanovistas.

A novela, que durou mais de um ano, entronizou a imagem do ator, calcada no "bom-mocismo", na correção ética, no humanismo e na fidelidade à parceira (sintomaticamente, João Coragem era dividido entre três personagens, todas interpretadas por Glória).

A partir de *Irmãos Coragem*, as telenovelas abusaram do estereótipo e seus discursos serviram basicamente para reforçar a *persona* do galã e do herói. A briga entre personalidades opostas interpretadas por um mesmo ator (com a supremacia da boa face) está em *O Semideus* (1973), de Janete Clair, direção de Walter Avancini; a força e a determinação de um personagem em superar adversidades e subir na vida é o mote de *Escalada* (1975), de Lauro César Muniz, direção de Régis Cardoso, e também de *Coração Alado* (1980), de Janete Clair, direção Roberto Talma, duas historias de *self made man* apresentadas na televisão brasileira bem à moda dos filmes hollywoodianos clássicos. Os heróis também fazem parte da galeria de tipos vividos por Meira, em que se destacam o capitão Rodrigo

Cambará, da minissérie *O Tempo e o Vento* (1985), de Doc Comparato, direção de Paulo José, culminando com o protótipo de herói inventado pelos manuais de História do Brasil, dom Pedro I, em *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra. Embora dom Pedro I seja um personagem fílmico, vale ressaltar que o cinema trabalha mais na perspectiva da perversão do galã do que no seu reforço; o filme se destaca como um exemplo de obra "chapa branca", feito sob a ditadura militar e que tinha o claro propósito de exaltar os vultos da História Brasileira com poucas nuances de representação e de criação de personagens. Meira serve então aos propósitos do discurso oficial e seu corpo e sua imagem, já imbuídos de prerrogativas de correção e caráter, aparecem como superfície mais visível da doutrina tradicionalista que perpassa o filme de Coimbra.

A imagem de galã de Tarcísio Meira é de tal modo entronizada na cultura de massas audiovisual do Brasil que o ator é chamado a interpretar seu próprio papel em diferentes ocasiões dentro de obras audiovisuais. Assim, em 1988, a série *Tarcísio e Glória*, de Euclydes Marinho, Antônio Calmon e Roberto Talma, direção de Roberto Talma e José Carlos Péri, junta mais uma vez os dois intérpretes para viverem par romântico nos modelos das tradicionais comedias de casal da TV Americana – *Alô Doçura* (1953-1964), da TV Tupi, escrita e dirigida por Cassiano Gabus Mendes, segue sendo, no entanto, o exemplo mais bem acabado de importação desse tipo de programa para a realidade brasileira. Do mesmo modo, o ator aparece na novela *Tieta* (1890), de Agnaldo Silva, direção de Paulo Ubiratan, para concretizar o sonhos da dócil Elisa (Tássia Camargo) que passa o dia a sonhar com estrelas de televisão para fugir de um casamento enfadonho com o marido hipocondríaco. O momento é a cristalização do estereótipo encarnado por Tarcísio durante décadas na TV, que se mantém forte apesar da meia idade do ator – ele tinha 55 anos.

A perversão da persona pelo cinema

Bastou o final dos anos 70 e a aparição mais sistemática de Tarcísio no cinema para que essa fama de galã começasse a ser contestada ou abertamente destruída. O cinema procede então a um contra-emprego da persona do ator. Tarcísio é assim chamado a aparecer na pele de personagens pautados pela excesso sexual, pela inconstância do desejo e a multiplicidade de parceiras : *As Confissões do Frei Abóbora* (Braz Chediak, 1971); *Eu Te Amo* (Arnaldo Jabor, 1981); *Amor, Estranho Amor* (Walter Hugo Khouri, 1982); *Eu* (Khouri, 1987). Nesse último, o realizador cria para Tarcísio um personagem que abala com o moralismo pois, para além das inúmeras parceiras, o Eu de Khouri termina por assumir uma relação incestuosa com a própria filha (Bia Seidl), algo que as admiradores do ator na televisão dificilmente engoliriam como natural. Personagens sexualmente ambíguos, que resvalam ainda que rapidamente em relações homossexuais estão presentes também em *As Confissões do Frei Abóbora*, *O Marginal* (Carlos Manga, 1974) e *O Beijo no Asfalto* (Bruno Barreto, 1981). Antiheróis, personagens marginais, vilões e assassinos frios concedem a Tarcísio Meira a perversão final esboçada pelos tipos anteriormente citados em *O Marginal* (Carlos Manga, 1974), *República dos Assassinos* (Miguel Faria Jr, 1979) e *Boca de Ouro* (Walter Avancini, 1990).

De alguma maneira influenciada pelo discurso veiculado pelos filmes, a televisão passou a contestar a *persona* de Tarcísio Meira construída por ela própria. É nesse sentido que surge, mais um ineditismo para a carreira de Meira, o personagem Renato Villar, primeiro vilão protagonista de uma novela das oito, *Roda de Fogo* (1986), de Lauro Cesar Muniz e Marcílio Moraes, direção de Dênis Carvalho e Ricardo Waddington. Tarcísio inaugurou o que mais tarde se tornaria um cliché da televisão brasileira, a de brincar com a *persona* de atores empregados normalmente como heróis e mocinhas e usá-los para interpretar vilões carismáticos em tramas televisivas. De Odete Roitman (Beatriz Segall em *Vale Tudo*, 1988) a Carminha (Adriana Esteves em *Avenida Brasil*, 2012), os atores que passaram a

brigar para viver vilões entraram pelas portas abertas por Tarcísio Meira e seu personagem do empresário corrupto que se regenera ao descobrir um doença incurável e o amor de uma bela juíza, que ele tentara corromper.

A perversão da forma do jogo

Mas a grande perversão à persona de Tarcísio Meira não é apenas temática e envolve as características formais do seu jogo de ator. Ela foi operada por Glauber Rocha em *A Idade da Terra* (1980), que introduz dimensões ate então inexistentes no trabalho do ator como a desconstrução do jogo clássico, a reflexividade e a dimensão de consciência de ser um personagem fílmico.

Glauber transforma o galã da TV brasileira em ator do cinema marginal, ao fazê-lo repetir frases curtas obsessivamente, como na sequência com Ana Maria Magalhaes em que ele repete "esta é a cloaca o universo" diante da baia de Guanabara, aforismo que lembra outro do cinema marginal, o "planetinha vagabundo, o sistema solar é ridículo", disparado por Helena Ignez em *Sem essa aranha*. Tarcísio também foge do regime da construção clássica de personagem ao simplesmente posar frente à câmera na sequência inicial da escola de samba, num regime parecido ao de Helena Ignez na totalidade de suas aparições nos filmes da Belair.

O aparecimento, contra o "parecimento", é uma das marcas dos atores do cinema marginal (Sganzerla, Bressane e outros) que tiram o jogo do ator marginal dos cânones da interpretação clássica oriunda da linguagem teatral. O "estar lá", o "mostrar-se" contra o "procurar imitar", o "querer parecer". Trata-se também de uma atualização do "ser" contra o "parecer" teorizada por Robert Bresson no seu *Notas sobre o cinematografo* e posta em prática em seus filmes. O ser seria uma característica dos modelos, e o parecer, um atributo dos atores. O regime de jogo dos atores do cinema marginal brasileiro, e o de Tarcísio Meira nesse filme, igualariam-se aos modelos de Bresson, por fugir às regras da interpretação clássica, por buscar a forma antes do conteúdo, o envelope do ator antes do seu

interior – ainda que o resultado do trabalho dos atores dos filmes brasileiros se distancie, formalmente, dos do diretor francês. Ambos procuram alternativas ao naturalismo reinante e o corpo dos atores é investido como superfície ideal para essa busca.

Banho de povo

Para Ismail Xavier, existe ironia nessa retomada por Glauber de Tarcísio Meira, que encarna temores da elite brasileira e sua histeria" (XAVIER, 2012, p. 20). Tarcísio é chamado assim a concentrar em seu jogo e sua aparição todos os procedimentos de dominação cultural e social aos quais o povo brasileiro está sujeito. Prova disso, é o "banho de multidão e de povo" que Glauber dá no gala ao fazê-lo se misturar com a população pelas ruas do Rio de Janeiro. Foi assim que Alain Bergala descreveu o procedimento de jogar a estrela no meio da rua, de macular sua aura intocável (BERGALA, 2005, p. 12), assim como Rossellini fizera, nos anos 1950 em Ingrid Bergman em filmes como *Viagem à Itália* (1952) e *Stromboli* (1950). Trazendo a então estrela hollywoodiana para o universo do cinema europeu neorrealista, Rosssellini recria a atriz Ingrid Bergman, apropria-se da sua *persona*, desmontando-a e construindo outra. Bergman é transplantada para uma realidade que ela não conhece, num mundo onde não domina os códigos, tendo que atuar face a não atores em ambos os filmes. A realidade dura da Itália do pós-guerra respinga na atriz de modo indelével (como demonstra a cena da pesca do atum em *Stromboli*). Da sua experiência no cinema marginal, o galã Tarcísio sairá menos marcado que Ingrid Bergman, mas ainda assim ambos os movimentos visavam a mesma ideia : a de se apropriar da persona de um ator e retrabalhá-la de acordo com o estilo de filmar de um cineasta e moldá-lo às suas convicções de mundo.

Referencias bibliográficas

BERGALA Alain. Monika de Ingmar Bergman. Paris, Yellow Now, 2005.

BRENEZ Nicole. "La Nuit Ouverte : Cassavetes, l'invention de l'acteur". In Conférences du Collège d'Art Cinématographique nº 3 - Le théâtre dans le cinema. Paris: Cinémathèque Française, 1992-1993, p. 89-102.

JUNG C.G. *Types Psychologiques*. Genève : Georg & Cie., 1958.

MORIN Edgar (1957). As Estrelas – Mito e Sedução no Cinema. Rio de Janeiro : José Olympio, 1990.

XAVIER Ismail (1992). Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.

Por uma sexualidade tropical-radical: raça, imaginação nacional e intelectuais negros no cinema brasileiro dos anos 1970[1]

For a tropical-radical sexuality: race, national imagination and Afro-Brazilian intellectuals in Brazilian cinema of the 1970s

Pedro Vinicius Asterito Lapera (Doutor – FBN)[2]

[1] Trabalho apresentado na mesa "Questões de representação", durante o XVII Encontro da Socine, realizado na Unisul – unidade Palhoça entre os dias 8 e 11 de outubro de 2013.

[2] Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional (FBN-Minc).

Resumo:

o artigo apresenta o confronto em torno do ideal de democracia racial elaborado pelo cineasta Antônio Pitanga que, por meio de sua atuação no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1970, dirigiu *Na Boca do Mundo (1978)*. Expondo uma sexualidade que contrariava um dos pilares do ideal de democracia racial – a noção de "mestiçagem" –, afirmou-se na luta discursiva dentro do campo do cinema brasileiro e também na contestação do luso-tropicalismo adotado pelo regime da ditadura militar.

Palavras-chave:

cinema brasileiro; Na Boca do Mundo; Antonio Pitanga; raça

Abstract:

The article presents the confrontation around the ideal of racial democracy produced by filmmaker Antônio Pitanga that, through his acting in the field of Brazilian Cinema, directed *Na Boca do Mundo (1978)*. Exposing a sexuality that was against one of the pillars of the ideal of racial democracy, he asserted himself in the struggle within the discursive field of Brazilian Cinema and also in the plea of the Luso-tropicalismo adopted by the regime of military dictatorship.

Keywords:

Brazilian Cinema; Na Boca do Mundo; Antonio Pitanga; race

Sendo uma das formas privilegiadas de projetar uma comunidade nacional, os contatos culturais são o fio condutor de inúmeras narrativas populares difundidas através dos produtos das culturas erudita, popular e massiva. No caso brasileiro, o mito das três raças (DAMATTA, 1988) e a doutrina do luso-tropicalismo foram, ao longo da primeira metade do século XX, as duas narrativas mais poderosas que legitimaram uma visão gregária das relações raciais.

Por meio de ideólogos como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda e da eleição de cânones da literatura do século XIX (por exemplo, José de Alencar), elegeram-se como protagonistas do encontro fundador da nação os homens brancos e as mulheres índias e negras, obliterando seu aspecto de dominação. Além disso, o apagamento dos homens índios e negros e das mulheres brancas na produção de uma retórica erótica (SOMMER, 2004) seria mais um índice revelador dessa mestiçagem a ser difundida durante a ditadura militar.

Tal como exposto por Skidmore (1976), testemunhou-se nessa época a superposição de um ideal de branqueamento e da doutrina do luso-tropicalismo e, transferindo à questão da sexualidade, a mestiçagem não se contrapôs ao lugar privilegiado ocupado pelos homens brancos na imaginação nacional.

Todavia, essa visão a respeito da mestiçagem e, por consequência, da sexualidade fundadora de uma imaginação nacional brasileira, não persistiria nas décadas seguintes sem ataques frontais, que trouxeram à cena seus polos preteridos. Em se tratando do campo do cinema brasileiro, algumas experiências fílmicas na década de 1970 contestaram as narrativas dominantes em torno das relações raciais, notadamente sua dimensão pacífica e de integração étnica através dos intercâmbios culturais e da sexualidade.

Ao longo dos anos 1970, pôde-se perceber a realização de alguns filmes por diretores negros, além de outras experiências que destacaram os negros como agentes intelectuais integrantes do campo do cinema brasileiro.

Conquanto isso tenha ocorrido também nos anos 1950, pela primeira vez percebeu-se uma homogeneidade quanto a alguns aspectos destas experiências.

Como foco de análise deste artigo, optamos por *Na Boca do Mundo* (1978), dirigido por Antônio Pitanga. O autor apresentou um projeto pensado ao longo de mais de vinte anos de sua carreira de ator e, auxiliado por Carlos Diegues na produção, conseguiu o amparo estatal da EMBRAFILME. O argumento do filme é constituído a partir de um melodrama racial, mais precisamente de um triângulo amoroso formado pelo jovem frentista Antônio (interpretado pelo próprio Pitanga), pela morena Terezinha (papel que lançou a atriz Sibele Rúbia) e por Maria Teresa (Norma Bengell), uma grã-fina branca desiludida amorosamente.

A crítica mostrou-se desdenhosa com a obra alegando que, por ser a primeira direção de Pitanga, sua inexperiência o tinha conduzido a erros de narração e de composição de personagens. No entanto, reconheceu no filme a encenação de estigmas de origem étnico-racial, sobretudo a partir da personagem interpretada por Pitanga, que se situava entre a submissão ao mundo dos brancos e a conquista pelo afeto.

1. Reversão de expectativas na retórica erótica da mestiçagem: melodrama e sexualidade na encenação de conflitos raciais

Além da intervenção crítica no campo do cinema brasileiro, podemos apontar na construção das narrativas fílmicas outro modo de contestar a visão oficial sobre as relações raciais no Brasil. Ben Singer (2001) debruçou-se sobre o potencial do melodrama como chave narrativa da experiência da modernidade. Mais que um gênero, Singer apontou nele uma forma de comunicação entre os produtos midiáticos e seus espectadores. A isso, Stam (2008) acrescentou que o melodrama poderia ser utilizado de forma privilegiada na encenação de conflitos e relações raciais,

uma vez que seu viés moralizante auxiliava na exposição dos estereótipos raciais/racistas, apropriando-se de vários exemplos de filmes brasileiros produzidos em diferentes épocas.

A matriz melodramática seria usada por Antonio Pitanga em sua primeira direção, *Na Boca do Mundo* (1978). O filme constrói seus protagonistas de modo a marcar as personagens do triângulo amoroso motor da trama por meio das categorias raciais *negro*, *branco* e *mulato*. O protagonista Antonio (interpretado pelo próprio Pitanga) encontra-se no meio da trajetória e dos projetos de Clarice (Norma Benguell) e Terezinha (Sibele Rúbia) e, num complô caro ao melodrama, sacrificam-no atirando ao fogo.

Pitanga, para obter o financiamento estatal de seu filme, adotou uma tática que apagava o dado racial das suas personagens, mesmo que ele estivesse no centro da narrativa presente em seu filme. No roteiro técnico exposto às folhas 9 a 23 do processo número 110.1.00093[3], não há qualquer menção à cor da pele das personagens. Além disso, a narrativa valeu-se do melodrama para focalizar o desenlace do trio amoroso composto então por um homem e duas mulheres.

Tal movimento foi percebido por um dos pareceres que avalizaram positivamente o financiamento. Destacou-se que se tratava de

> Drama bem delineado, com estudo perspicaz de cada personagem, sendo a narrativa intencionalmente pura, humana, cruel, fria, pseudo-intelectual ou neurótica. O melhor do roteiro é seu ritmo e dosagem da causalidade, culminando com clímax intenso e fecho inesperado. *Não posso deixar de fazer a observação de que esta é uma estória sem nenhuma vinculação ao problema racial, e no entanto, se visto por este lado, a estória cresce e é mais interessante pela agudeza de espírito, pois toca em aspectos inesperados e mesmo inusitados em nossa cinematografia*[4] [grifo nosso].

[3] Que também consta nos arquivos da EMBRAFILME

[4] Parecer de Maria Coeli de Almeida Vasconcelos. Processo número 110.1.00093, p. 38. Arquivo EMBRAFILME (Cinemateca Brasileira).

Bastante surpreendente para um espectador que conhece o resultado final e a recepção crítica da obra, indica que a tática de Pitanga foi bem sucedida e suscitou uma leitura dúbia, que a parecerista fez questão de ressaltar visando eliminar possíveis resistências à concessão do financiamento. Seja na avaliação dos projetos cinematográficos, seja na imposição ou não de censura a uma determinada obra, precisamos recordar novamente que os agentes estatais deveriam, hipoteticamente, ater-se ao paradigma do luso-tropicalismo?

Ao longo do processo, Pitanga tocou em pontos como a imaginação em torno dos romances interraciais e, com ela, do "mundo dos brancos". Analisando o roteiro técnico enviado por Pitanga à Embrafilme, mesmo que não haja referência à identidade racial ou étnica das personagens, consta na página 10 uma lista de prováveis atores para os papéis, após a descrição das personagens. São mencionados o próprio diretor para o papel do protagonista, Odete Lara para o de Maria Teresa, a grã-fina (substituída por Normal Benguell no papel, que passa a se chamar Clarisse), e Vera Manhães para o de Terezinha (substituída por Sibele Rúbia, que fez sua estreia no filme).

Diante destes dados, é possível inferir a exposição de uma imaginação melodramática racializada ao longo do roteiro técnico. Pitanga apresenta o ambiente em que vive Maria Teresa/Clarisse do seguinte modo: "uma festa grãfina, com tôda a cafonice das festas grãfinas do Rio de Janeiro. Visões quase expressionistas das pessoas bêbadas, semidespidas, o marido de M.T. abraçado a um belo jovem. M.T. passeia seu tédio, copo de uísque na mão, pela casa assombrada"[5]. Adiciona a isso a tentativa de Maria Teresa estabelecer uma comunicação com outros personagens, sem sucesso: "ela se aproxima de uma amiga-confidente. A amiga bêbada praticamente não ouve o que M.T. lhe diz. (...) Ela concorda com tudo mas na verdade não entende direito o que ela lhe fala"[6]. Finalizando a apresentação, detecta o motivo do tédio de Maria Teresa/Clarisse: "está cansada de tudo, não aguenta mais. Frases literárias,

[5] Roteiro técnico [R.T.], p. 10. Processo 110.1.00093
[6] R.T., p. 10

citações. Decidiu-se: vai morrer, nada mais resta"[7]. O ambiente dos brancos é apresentado negativamente, no que ele impede a comunicação e investe em práticas (aqui, a literatura) consideradas supérfluas e ultrapassadas.

Essa visão a respeito de uma branquitude seria reforçada em vários trechos do roteiro. Na primeira conversa entre as personagens, o roteiro a descreve como "longa e define de vez o pseudo-intelectualismo de M.T. e o aparente espírito de Ant."[8]. Logo, a suposta superioridade intelectual da personagem branca é reduzida a um jogo de aparências. Essa característica é acentuada nas brigas entre o casal: "M.T. é ridiculamente melodramtática. Ela põe um disco melodramático na vitrola e toma o caderno com pompa. Sempre visível, o frasco de veneno"[9].

O foco na sexualidade do homem negro seria reconhecido pela crítica, que sublinhou "sutil e implicitamente (...) a tão comentada e mitificada superioridade de capacidade sexual do negro. (...) É a primeira vez no cinema brasileiro em que um negro não é só apenas o herói da história, mas é elogiado e valorizado em sua condição de homem e de sua própria"[10].

Ademais, esta sexualidade será retratada na narrativa como potencial inversora do jogo de poder entre brancos e negros. No filme, após descobrir o caso de Antônio, Terezinha diz que o perdoaria se este a ajudasse em seus planos de ascensão social. "Fique com ela, mas tire proveito disso, o máximo que você puder! Roupa, joia, coisas que possam ser vendidas. Faça um filho nela! Faça um filho e depois explore isso! Você já pensou? Uma branca da sociedade tendo um filho crioulo? Ela faria qualquer coisa pra esconder isso. E aí nós podíamos tirar o máximo de dinheiro dela".

A intervenção crítica de Pitanga em *Na Boca do Mundo* e seu lugar como intelectual ficam mais evidentes quando nos deparamos com algumas entrevistas prévias e ou que foram veiculadas durante o lançamento de seu

[7] R.T. p. 10
[8] R.T., p. 13
[9] R.T., p. 20
[10] O negro, herói e símbolo sexual (E o filme faz sucesso). Vitória: A Gazeta, 6.2.1979.

primeiro filme. Conquanto em alguns momentos aponte o esforço honesto de alguns intelectuais brancos, Pitanga prega que é preciso um espaço para que os intelectuais negros entrem nesta luta discursiva: "Por melhor que eles abordem o problema racial brasileiro, por mais que eles possam sentir e compreender o nosso sofrimento e queiram ser honestos em suas exposições, o máximo que eles fazem é o mínimo que nós poderíamos oferecer como contribuição para a solução do problema"[11]. Deste modo, sintetiza a problemática de sua geração de intelectuais negros e da afirmação de seu papel no campo do cinema brasileiro.

2. Considerações finais

Em linhas gerais, tentamos argumentar ao longo desse artigo, a partir do exemplo de Antonio Pitanga, que a geração de intelectuais negros atuante no campo do cinema brasileiro dos anos 1970 percebeu nele um meio privilegiado para aliar sua atuação política contestadora do regime político vigente e sua percepção em torno das relações raciais não alinhada com o paradigma do luso-tropicalismo.

Buscou-se compreender os aspectos da trajetória de Pitanga que confluíram para a construção de uma retórica étnico-racial para, em seguida, verificar como os vestígios deixados pela produção e pela recepção de *Na Boca do Mundo* permitiram-nos visualizar a intervenção do filme na performance do lugar de autoridade do diretor nos debates e no campo cinematográfico. Especificamente, como foi possível falar da experiência de uma agência efetuada por esses intelectuais contra as imagens pacíficas em torno dos contatos culturais, muitas vezes reproduzidas no próprio campo do cinema, seja em seus filmes, seja em nos debates provocados por seus agentes.

[11] Entrevista de Pitanga a Leo Borges Ramos – sem data, sem local de publicação – Hemeroteca Cinemateca Brasileira. Pelas referências na entrevista, infere-se que esta foi veiculada por ocasião do lançamento do filme de Antunes Filho.

O ataque a essas imagens consagradas ao longo das décadas anteriores por diversos meios (cinema, literatura, artes plásticas, teatro etc) só foi possível de ser pensado a partir do momento em que foi articulado com narrativas que remetiam ao melodrama para encenar conflitos raciais. Desse modo, o potencial crítico desses intelectuais encontrou tanto um meio de se legitimar perante o campo cinematográfico quanto uma forma de comunicação com o público.

3. Referências bibliográficas

BOURDIEU, P. *A distinção:* crítica social do julgamento. São Paulo: Zouk, 2007.

BROOKS, P. *Melodramatic Immagination:* Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. Yale University Press, 1995.

CARVALHO, N. *Cinema e representação racial:* o cinema negro de Zózimo Bulbul. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2006.

DAMATTA, R. *Brasil:* uma nação em mudança e uma sociedade imutável? Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1988, p. 204-219.

SINGER, B. *Melodrama and Modernity:* early sensational cinema and its contexts. Columbia University Press, 2001.

SOMMER, D. *Ficções de fundação:* os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004.

SKIDMORE, T. *Preto no branco:* raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

STAM, R. *Multiculturalismo tropical:* uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Edusp, 2008.

A trajetória de Jairo Ferreira[1]

The trajectory of Jairo Ferreira

Renato Coelho Pannacci[2] (Doutorando em Multimeios - Unicamp)

[1] Apresentado na mesa *Crítica 3*.

[2] Graduado em Cinema pela FAAP, mestre e doutorando em Multimeios pela Unicamp. Foi professor substituto na graduação em Imagem e Som da UFSCar. É professor no curso de Cinema do Centro de Audiovisual de São Bernardo do Campo (CAV) e na pós-graduação em Cinema, Vídeo e TV do Centro Universitário Belas Artes.

Resumo:

Texto biográfico que cobre as atividades de Jairo Ferreira ligadas ao cinema ao longo de quarenta anos, bem como dados sobre sua vida.

Palavras-chave:

Cinema Brasileiro, Cinema Marginal, Jairo Ferreira.

Abstract:

A biographical text that covers Jairo Ferreira's activities concerning cinema throughout 40 years, as well as issues about his life.

Keywords:

Brazilian Cinema, Marginal Cinema, Jairo Ferreira.

Jairo Ferreira nasceu na cidade de São Paulo no dia 24 agosto de 1945. Em torno de 1963 começa a frequentar o GEF, Grupo de Estudos Fílmicos – grupo responsável pela publicação do livro *O Filme Japonês* [3], precursor estudo sobre o cinema japonês no Brasil –, onde conhece o poeta Orlando Parolini. É também por essa fase que conhece e se aproxima do futuro cineasta Carlos Reichenbach, um de seus grandes amigos ao longo da vida.

Jairo Ferreira militou no cineclube do Centro Dom Vital, assumindo o papel de coordenador em 1964. Cineclube de orientação católica, o Dom Vital teve fundamental importância na cultura cinematográfica da cidade de São Paulo. Vale ressaltar que nesse período, até meados dos anos 1960, a atividade cineclubista ainda estava em seu auge no Brasil. Numa época em que ainda não existiam escolas de cinema, os cineclubes cumpriam uma relevante tarefa na formação cinematográfica; para se ter uma ideia, figuras do porte de Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernadet iniciaram suas trajetórias e se "formaram" no Dom Vital. Jairo coordenou as sessões e debates do cineclube durante dois anos, até 1966.

É ainda nesse ano que Jairo se inicia na crítica cinematográfica, assumindo, a convite e em parceria com o poeta Orlando Parolini, a coluna *Cinema* do jornal *São Paulo Shimbun*, um dos principais diários da colônia japonesa no bairro da Liberdade. Parolini, um estudioso do cinema japonês, havia sido convidado a escrever no *Shimbun* alguns meses antes pelo diretor do jornal, Mizumoto Kokuro, "um entusiasta do cinema japonês e dono do cinema *Nikkatsu*, (...) no qual lançava filmes do estúdio de mesmo nome" (GAMO, 2006). Jairo e Parolini dividem a coluna por alguns meses, escrevendo quinzenalmente ou compartilhando o espaço semanal até meados de 1967, quando Parolini deixa o jornal e o posto para Jairo.

É fundamental enfatizar a importância que o cinema japonês teve para a geração de jovens cineastas formada naquela época, "o gosto pelo choque, por temáticas fortes e pelo questionamento moral eram pontos em

[3] Publicado em 1963.

comum" (GAMO, 2006). A Liberdade e seus cinemas eram pontos de encontro dos jovens cineastas e entusiastas do cinema japonês, e Jairo inicialmente segue em sua coluna a linha proposta por Mizumoto, escrevendo sobre os lançamentos de filmes japoneses nas salas do bairro.

Em 1967 Orlando Parolini estava preparando a realização de um filme, um curta-metragem em 16mm intitulado *Via Sacra*. Jairo inicialmente seria assistente de direção e montador, mas como Parolini era também o ator principal, ficou encarregado de dirigir as cenas nas quais o diretor atuava e, consequentemente, à partir daí os dois acabaram dividindo a realização e a autoria do filme. Carlos Reichenbach, que já cursava a Escola Superior de Cinema São Luís, foi chamado para fotografar o curta, com sua Bolex 16mm. A radicalidade do filme e daquela experiência marcaram profundamente as memórias de Carlão, na época de suas primeiras incursões na prática cinematográfica. Em suas palavras, *Via Sacra* "teria sido a primeira experiência *underground* no cinema brasileiro, é uma pena que tenha ficado inacabado".[4]

É no ano de 1968 que uma geração de jovens cineastas que se reunia em torno da Escola Superior de Cinema São Luís passa a frequentar a Boca do Lixo em busca de viabilizar a realização de seus primeiros filmes nas produtoras locais. Localizada na região central de São Paulo, próxima às Estação da Luz e Júlio Prestes, a Boca abrigou escritórios de distribuidoras de filmes desde a primeira metade do século XX, já que a proximidade das estações facilitava o envio de cópias da capital para o interior do estado através das linhas de trem. À partir de 1966, com a instituição da "cota de tela" pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), pequenas distribuidoras começam a investir na produção de filmes, e em 1968 um bom número de produtoras já estavam com escritórios estabelecidos na Rua do Triumpho e nas suas imediações, e diversos cineastas e profissionais de cinema passaram a conviver naquela região.

[4] Carlos Reichenbach, em depoimento de 14/01/2012.

A Escola Superior de Cinema São Luís fundou o primeiro curso em nível superior de formação cinematográfica na cidade de São Paulo e, apesar de ter durado pouco tempo[5], futuros cineastas da importância de Carlos Reichenbach, João Callegaro e Carlos Ebert passaram pela ESC. Já nomes como Rogério Sganzerla e Jairo Ferreira, apesar de não possuírem vínculos, conviviam frequentemente na São Luís e nos seus arredores. Fundada em 1965 pelo padre jesuíta José Lopes, contou com professores do porte de Paulo Emílio Salles Gomes e Luís Sérgio Person. É esse grupo de jovens, que se reunia constantemente nas salas de cinema e em bares próximos à São Luís, que migra para a Boca e dá inicio à produção de filmes de autor / experimentais naquele ambiente marcado por produções de cunho popular.

A convivência de Jairo no meio cinematográfica da Boca do Lixo faz com que, à partir de 1968, comece a acompanhar o surgimento e as primeiras produções do chamado Cinema Marginal paulista em suas críticas no *São Paulo Shimbun*. Como conhecia bem aquele meio cinematográfico e participava da realização de diversos filmes, estava bem informado sobre os projetos e as filmagens em andamento, e consequentemente noticiava muito dos bastidores e acontecimentos da Boca em suas críticas, espécies de crônicas daquela produção.

Jairo participa de filmes de seus comparsas em diversas funções: em *A badaladíssima dos trópicos x os picaretas do sexo*[6] (1969), de Reichenbach, acumula as funções de co-roteirista, assistente de direção e ator; em *Gamal, o delírio do sexo* (1969), de João Batista de Andrade, foi continuísta; em *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan, foi assistente de direção; em *O Pornógrafo* (1970), de João Callegaro, foi co-roteirista; em *Corrida em busca do amor* (1972), de Reichenbach, foi co-roteirista e assistente de direção, etc. Desempenhou as mais variadas funções em diversos outros filmes, não apenas da Boca do Lixo, notadamente como

[5] A ESC fechou as portas antes de formar sua primeira turma.
[6] Episódio do longa-metragem *Audácia!*, que conta ainda com outro episódio dirigido por Antônio Lima.

fotógrafo de cena. Quando Jairo viajava para participar de filmagens, sua coluna no *Shimbun* ficava a cargo de parceiros como Carlão e Antônio Lima.

Durante seus anos como crítico no *São Paulo Shimbun*, Jairo gozou de total liberdade para escrever, acompanhando toda a produção do Cinema Marginal durante o seu principal período. O estilo livre e poético de escrita, que já acompanhava Jairo desde cedo, foi se acentuando nos últimos anos em que escreveu para o *Shimbun*. Em 1972 passa a assinar suas críticas sob três pseudônimos: *Marshal Mac Gang*, *João Miraluar* e *Ligéia de Andrade* [7]. Sua coluna *Cinema* se encerra em 1973, quando certo tipo de cinema transgressor que Jairo tanto defendia já não tinha mais apelo entre os produtores da Boca.

É em 1973 que Jairo inicia a realização de seus filmes, legítimos exercícios de liberdade cinematográfica e da linguagem "de invenção" que tanto prezava. São cinco curtas: *O guru e os guris* (1973), *Ecos caóticos* (1975), *O ataque das araras* (1975), *Antes que eu me esqueça* (1977), *Nem verdade nem mentira* (1979); um média, *Horror Palace Hotel* (1978); e dois longas, *O vampiro da cinemateca* (1977) e *O insigne ficante* (1980).

Em sua obra fílmica, apenas *O guru e os guris* e *Nem verdade nem mentira* foram rodados em 35mm e com equipe profissional de cinema. Todos os outros foram filmados em Super-8, filmes artesanais que Jairo realizava de maneira solitária ou com o auxílio de poucos amigos, e nunca exibidos comercialmente. Jairo funde experimental, documentário e ficção, usa imagens e sons de arquivo, filma filmes diretamente do cinema e da televisão, se apropria de signos sempre criando / inventando novos sentidos e acepções. Por vezes se aproxima do cine-diário, mas é fato que sempre colocou / escancarou sua vida em tudo que fez, tanto no que filmou quanto no que escreveu.

É impossível dissociar a obra fílmica da obra escrita de Jairo Ferreira, bem como separar sua obra artística das particularidades de sua personalidade e dos diferentes momentos de sua vida. Tanto em seus filmes como em seus textos, Jairo se utiliza de uma estética de colagem, se aproveitando do que outros filmaram e escreveram para criar /

[7] Estes personagens reapareciam em alguns dos futuros filmes de Jairo Ferreira.

inventar novos sentidos e significações. Dentre suas principais influências enquanto cineasta e pensador livre de cinema estão dois dos mais relevantes movimentos de vanguarda da arte brasileira: de um lado o Modernismo e a questão da Antropofagia cultural de Oswald de Andrade; de outro o Concretismo dos irmãos Campos e Décio Pignatari, notadamente no que se refere à questão da síntese-ideográmica na criação poética.

Na *Folha de São Paulo* Jairo Ferreira trabalha como crítico de 1976 até 1980. Segundo Inácio Araújo, "esse é o período mais estável de sua vida, essa foi uma época boa do Jairo"[8]. E também a mais criativa, com a realização de grande parte dos seus filmes. Na *Folha* escreve muitas vezes sobre o cinema brasileiro, acompanhando lançamentos e a continuidade da carreira de cineastas do grupo Marginal, como Ozualdo Candeias, Júlio Bressane, Ivan Cardoso e outros. Fazia um tipo de trabalho que, de fato, não teria qualquer espaço na grande imprensa nos dias de hoje. Foi, nesse período, um dos poucos críticos que respeitavam e admiravam parte do cinema popular feito na Boca, e escreveu sobre diversas obras de cineastas como Cláudio Cunha e Jean Garret.

Em 1977 Jairo começa a escrever o que seria seu livro, o hoje clássico *Cinema de Invenção*, cuja primeira edição saiu apenas em 1986. Inicialmente, o projeto consistia em uma "história do cinema experimental brasileiro", mas, não encontrando editor que publicasse um livro tão volumoso, com em torno de 500 páginas, a ideia acabou abortada [9].

Entre outras atividades, Jairo trabalha como assessor de imprensa da sucursal da Embrafilme em São Paulo, durante a década de 1980. Colabora como crítico em *O Estado de São Paulo* e no *Jornal da Tarde*, entre 1988 e 1990. Durante sua carreira colaborou com diversos jornais e revistas, tais como *Filme Cultura*, *Fiesta Cinema*, *Cine Imaginário*, *Artes*, *Lampião da Esquina*, entre outros. Em 1974 editou o único número da revista independente *Metacinema*.

[8] Inácio Araújo, em depoimento de 11/05/2010.
[9] Jairo Ferreira, em depoimento a Arthur Autran e Paulo Sacramento, em 1991.

Talvez a mais significativa e relevante contribuição para o pensamento sobre o cinema brasileiro de sua carreira, o livro *Cinema de Invenção* é finalmente publicado em 1986 (Editora Max Limonad / Embrafilme), após nove anos de preparo. No livro, Jairo escreve sobre os filmes e cineastas brasileiros que qualificou como experimentais. Considerando o desgaste de termos como "experimental" e "vanguarda", o autor buscou várias definições que dessem conta do tipo de cinema tratado no livro, até chegar ao termo "invenção". Jairo transpõe as "categorias de escritores" criadas pelo poeta e teórico literário norte-americano Ezra Pound no livro *ABC da Literatura* (*ABC of Reading*, publicado originalmente em 1934), do âmbito da análise literária para o âmbito da análise cinematográfica; "Inventores: homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo." (POUND, 2006).

O livro não apenas trata do cinema experimental brasileiro, mas é também escrito e organizado de maneira experimental, como praticamente tudo que Jairo escreveu e filmou. *Cinema de Invenção* não pode ser considerado, de maneira alguma, um estudo ortodoxo ou acadêmico sobre cinema; uma das grandes "sacadas" do livro é a ideia de "sintonias" (experimental, existencial, visionária e intergaláctica), que uniria cineastas e consequentemente o cinema praticado por estes.

Cineastas fundamentais para o pensamento de Jairo são tratados em capítulos do livro, como Mário Peixoto, Glauber Rocha, José Mojica Marins, Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, entre outros. A ideia de "sintonia" por vezes se aproxima de conceitos como amizade e companheirismo, e Jairo escreveu ainda capítulos sobre grandes amigos cineastas, como Carlos Reichenbach, Luiz Rosebemberg Filho e Júlio Calasso Jr.. É uma escrita poética e extremamente pessoal, que transborda afeto pelas obras e pessoas, e que instiga nos leitores um imenso desejo de assistir aos filmes sobre os quais trata.

Jairo realiza em 1993 o curta-metragem em vídeo *Metamorfose ambulante ou as aventuras de Raul Seixas na cidade de Toth*, projeto comtemplado pelo Prêmio Estímulo, no qual homenageia o roqueiro *à la* Kenneth Anger.

A edição ampliada do livro *Cinema de Invenção* é lançada em 2000 (Editora Limiar), com alguns capítulos a mais e relevantes modificações em relação à edição anterior. No início de 2000 inicia a escrever um romance autobiográfico, o ainda inédito *Só por hoje*. O livro é escrito durante tentativa de ficar longe do álcool e das drogas, mas não fica totalmente concluído. Jairo Ferreira se suicida em 23 de agosto de 2003 poucas horas antes de completar 58 anos.

Referências Bibliográficas

COELHO, R. (org.). *Mostra Jairo Ferreira:* cinema de invenção. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limoad / Embrafilme, 1986.

FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

GAMO, A. C. (org.). *Críticas de invenção:* os anos do São Paulo Shimbun. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

GAMO, A. C. *Vozes da Boca*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

ISMAEL, J. C. (org.). *Nós e o cinema*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

Eu e o outro: Avi Mograbi e uma *mise-en-scène* da fronteira[1]

Me and the other: Avi Mogravi and a *mise-en-scène* of the border

Roberto Robalinho[2] (mestre – UFF)

Fernando Resende [3](Doutor – UFF)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Identidades e Fronteiras.

[2] Doutorando no programa de pós-graduação em Comunicação da UFF.

[3] Professor do departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de pós-graduação em Comunicação da UFF.

Resumo:

Uma análise de como o filme *Avenge but one of my two eyes* de Avi Mograbi (Israel, 2005) constrói uma mise-en-scène da fronteira entre Israel e a faixa de Gaza. Como pensar o conflito e a fronteira como espaço fílmico? Quais as implicações da mise-en-scène elaborada por Mograbi em relação a uma tentativa de representação do conflito, e dos sujeitos que habitam os dois lados da fronteira? São algumas das perguntas que atravessam essa comunicação

Palavras-chave:

Fronteira, Conflito Israel X Palestina, Documentário Contemporâneo.

Abstract:

An analysis of how Avi Mograbi film *Avenge but one of my two eyes* (Israel, 2005) conceives a mise-en-scène of the border between Israel and Gaza. How can one think the conflict and the border as a filmic space? Witch are the implications of the mise-en-scène created by Mograbi in relation to an attempt representation of the conflict, and of the individual who live on both sides of the border? These are some of the questions that guides this presentation.

Keywords:

Border, Israeli and Palestine Conflict, Contemporary documentary

A proposta desta comunicação é fazer uma análise do documentário *Avenge but one of my two eyes* de Avi Mograbi (Israel, 2005). Mograbi faz um registro da 2ª Intifada a partir da relação entre três instâncias narrativas cinematográficas: 1. O relato do conflito por um Palestino com quem fala ao telefone; 2. A regulação do ir e vir dos cidadãos palestinos na fronteira feita por soldados Israelenses; 3. A narração da história e mitos de Masada e Sansão feitas por guias turísticos a jovens em visitação aos sítios históricos. O título desta comunicação faz referência a ideia da construção de uma mise-en-scène da fronteira e também de uma relação inevitável de alteridade entre os que habitam os lados oposta da fronteira. Talvez a palavra mise-en-scène seja inadequada, já que o gesto do diretor e por consequência do filme, está longe de uma tentativa de representação da fronteira entre dois povos. O que está em jogo é um desejo de atravessar este limite, imaginário e concreto, imposto pela fronteira, produzindo a seu modo uma outra fronteira, cinematográfica, no corpo da imagem, e que não deixa de participar de um *agenciamento* da própria fronteira carnal que se ergue no deserto.

Falar da fronteira, atravessado por um desejo de alteridade, de partilha de um mesmo lugar e experiência, mesmo que se deseje implodir o muro que separa Israel da Faixa de Gaza é participar de todo um universo narrativo que constrói e desconstrói a fronteira entre os dois povos. Poderíamos então dizer que o filme de Mograbi se junta a um grupo de narrativas que disputam, e se confrontam em torno da fronteira, seja no espaço midiático, cinematográfico, ou até nas pichações que cobrem os poros do muro construído para separar a Faixa de Gaza de Israel. Logo, posso destacar uma ideia que será transversal a todo o trabalho – de que a fronteira não é apenas uma, inabalável, mas as muitas que participam desta teia narrativa. Portanto, há múltiplas formas de ser fronteira. E isso traz um primeiro problema, presente no filme, mas fulcral para análise, e que se desdobra em muitos: como pensar a fronteira como *agenciamento*? Como ela pode ser múltipla e ao mesmo tempo se impor imóvel, dura e violenta?

Este é um artigo escrito em parceria com Fernando Resende, meu orientador de doutorado, que vem realizando pesquisa sobre narrativas de conflito, pensando a fronteira Israel/Palestina como deflagrador da problemática da fronteira como lugar de relação e de delação do próprio conflito. Para Resende a questão da alteridade – a partir da demanda do reconhecimento e dos jogos de poder que nela se inscrevem – dá a ver poéticas que, na narrativa (ou podemos pensar na tessitura das imagens), são contundentes para pensarmos o conflito não como um mero fato histórico, mas antes, como objeto da complexa relação entre o eu e o outro. Trata-se de pensar o conflito como parte de um jogo de "invenção" desse outro, o que ocorre sempre em detrimento do poder de que se toma a instância do eu.

A abordagem de Resende aponta a "fronteira" como operador teórico e analítico. Sendo lugar de encontro de diferenças (Certeau, 2000), o olhar para e a partir da fronteira chama atenção não para um lado ou outro, mas para o meio, seus pontos de encontro e confronto, como um lugar inevitável de construção de si e do outro. É este espaço que Mograbi se coloca e propõe a tarefa de fazer um filme. A fronteira mais do que separar, força uma relação. O que não é negar toda a violência presente na relação, mas também deixa espaço para possíveis linhas de fuga. Um dos pólos narrativos do filme é justamente o cineasta empunhando sua câmera na fronteira e nos portões que regulam o ir e vir dos cidadãos palestinos. A câmera, o olhar do cineasta, se coloca como um elemento complicador da relação entre soldados e palestinos, e se torna um terceiro vértice dessa relação. O próprio Mograbi, ali com sua câmera, é uma dessa ranhuras da fronteira, na qual vislumbra uma linha de fuga que passa por se colocar no meio, na fronteira, como um cineasta afetado por toda a relação que esta fronteira provoca.

A parceria com a reflexão iniciada por Resende se desdobra na medida em que proponho pensar, a partir de imagens que selecionamos, em como esta relação, causada pela própria existência da fronteira se torna imagem, corpo fílmico, e como neste processo de se tornar imagem ela se reconstrói como lugar e relação – de forma que a

fronteira, pela ação de Mograbi, se torna imagem que se torna fronteira. Produzir uma imagem da fronteira é inevitavelmente participar da produção dos sentidos possíveis da fronteira. E neste sentido é fazer parte de um *agenciamento* da fronteira. Se a fronteira busca uma solidez inimaginável nas areias do deserto, ela certamente cria buracos, poros, pontos de contato onde não havia nada. O filme de Mograbi irá transitar do impasse desta solidez inabalável da fronteira que impede o contato com o outro para um inevitável ponto de contato, cheios das tensões e afetos inerentes a qualquer encontro, escolher a fronteira como um espaço de construção fílmica é uma escolha política – e que fique claro que a fronteira não é apenas aquela física, mas a que o próprio cineasta carrega consigo, e o que o impede de estar com seu amigo palestino fazendo com que estejam em contato apenas pelo telefone. A fronteira lá longe passa a habitar sua casa, seu escritório, em que ainda é possível ouvir a voz do outro, mas não se pode tocar fisicamente, ou compartilhar de uma mesma experiência – os homens-bombas que explodem e os tanques que avançam – e enquanto tentam equacionar este espaço intransponível da experiência, sua esposa aparece no fundo do quadro secando os cabelos. Quase como se a fronteira, invenção do homem, distante dos homens, se tornasse próxima, caseira, cotidiana. Como um gesto político, a fronteira deixa os arredores da cidade para dormir sobre o nosso teto, ela estará sempre lá mediando nossas vidas.

Andréa França (2003) reflete como o cinema recria e elabora territórios e fronteiras, se libertando de identidades rígidas e espaços demarcados, elaborando uma geografia própria, afetiva, subjetiva e que, sem perder de vista os conflitos do qual faz parte, re-inventa lugares e sujeitos trazendo novas dimensões políticas e estéticas para os conflitos. Para Andréa, as fronteiras e territórios fílmicos não são representações de lugares específicos, empíricos, mas potências narrativas, desejos onde novos sujeitos são imaginados, novos mundos são pensados. Mograbi tem uma fronteira palpável em sua frente e precisa torná-la potência cinematográfica. O cineasta precisa transformar uma barreira intransponível entre ele e o outro (palestino) em cinema.

Mograbi parte de uma impossibilidade narrativa, de estar na palestina durante a segunda intifada. Não pode estar lá debaixo dos tanques, mas como filmar a experiência do povo palestino sem poder atravessar a fronteira? Para isso elabora as três instâncias narrativas que comentei no início:

1. Primeiro o telefone no qual fala com um amigo Palestino que narra sua experiência pessoal da segunda intifada. A conversa passa por um desejo íntimo de estar juntos, ou de se aproximar da experiência do amigo, mas aos poucos a distância que separa os dois, não a física que será sempre a mesma, aumenta. Na medida em que a tensão do lado palestino intensifica, os impasses de quem não está lá, mas gostaria que de registrar o que acontece lá se torna dramático. A fronteira, mesmo trazida para a casa, a partir de uma conversa de velhos amigos, se torna abissal – o amigo não se importa de morrer, Mograbi sim, o amigo acha que compreende o que se passa na cabeça de um homem bomba, Mograbi está longe de imaginar isso, e os tanques estão mesmo na porta da casa do amigo. A tensão aumenta do outro lado, mas a imagem é a mesma, é o mesmo escritório do cineasta que às vezes tem o fundo do quadro invadido por alguma coisa prosaica – há uma distância da imagem e da fala que ecoa pela linha. O momento de virada da relação dos dois é quando o amigo Palestino pergunta à Mograbi por que ele não vem até ele, por que ele não está lá filmando as bombas, e o cineasta é incapaz de dar uma resposta concreta, apenas um – não posso, sabe disso. Esta interpelação faz com que Mograbi mude, no filme, a forma com que filma a fronteira.

2. Um segundo lugar de construção da fronteira fílmica são as imagens dos grupos turísticos visitando Masada e a caverna de Sansão, local onde se diz ter sido a casa do herói mítico. Nada daquelas pedras gastas, da poeira levantada pelo vento, traduz a grandiosidade e importância histórica e afetiva daqueles sítios para os judeus, muito menos para o que eles significam para o Estado Sionista. Os guias turísticos precisam a todo momento inventar procedimentos narrativos que consigam recuperar o que aqueles lugares foram algum dia. Este bloco também parte

de uma impossibilidade narrativa, de ver com os olhos do presente o que as ruínas foram. No entanto é preciso dar materialidade à história. Este impasse é próximo ao do próprio cineasta, de nos fazer ver o que é a experiência palestina sem poder de fato mostrá-la. Há medidas temporais opostas, o dilema de Mograbi está todo no presente. Mograbi acompanha como os guias turísticos traduzem uma experiência intraduzível, como fazem ver o que não está mais lá, gesto que o próprio cineasta tentará fazer em relação à Palestina do presente. E há uma relação importante forçada por Mograbi entre Israel do passado e a Palestina do presente – da resistência a um povo opressor. Os dois mitos narrados pelos guias contam histórias de resistência e de sacrifício, de defesa da terra e da identidade, dilemas próximos aos que vivem os palestinos. O do suicídio como problema se aproxima dos homens-bombas e do amigo palestino que reconhece a possibilidade da morte como uma saída de tudo aquilo. Aqui a fronteira é fugidia, são ruínas sobrepostas as matizes ocres do deserto, um guia em Masada aponta para o horizonte e diz – não é muito visível, mas aquilo que parece um leito de rio era a fronteira que separava Masada dos Romanos. A Fronteira invisível mas que precisa ser vista no presente. Essa fronteira se aproxima daquela do presente, mas não na perspectiva dos habitantes de Israel, mas dos que habitam o outro lado.

3. A terceira instância narrativa é a ação de Mograbi registrando o dia a dia na fronteira. Aqui talvez seja a solução que o cineasta encontra para as perguntas colocadas nas outras duas instâncias narrativas – como tratar da experiência palestina? Como tornar o que é fugidio matéria presente? A presença do cineasta neste espaço se intensifica ao longo do filme, ao longo de seu mergulho na tentativa frustrada de ser um israelense traduzindo a experiência palestina. Em um primeiro momento consegue registrar grupos de palestinos que conseguem, em um jogo constante de gato e rato, de espera, cruzar a fronteira. A câmera está longe tentando dar conta dessa movimentação e do jogo entre os palestinos e as tropas que passam ao largo. Em um segundo momento registra a detenção de um desses grupos por tropas israelenses e a tensão desta filmagem se dá com o grupo, por uma distância

do cineasta em relação à eles, o grupo a princípio desconfia das intensões de Mograbi para depois, quando a tropa se retira, poder desafiar a fronteira como uma barreira. Após esse momento e até final do filme, a fronteira que parece porosa, vai se tornando cada vez mais difícil de atravessar. O exercíto israelense e palestinos são tensionados cada vez mais a partir do lugar da fronteira, a câmera de certa forma, também participa das tensões e da sua intensificação. O plano que era no inicio distante e que ainda enquadrava um horizonte, passa a ser bem próximo enquadrando a paisagem dos rostos. A chave para uma mudança no posicionamento de Mograbi em relação a seu papel como documentarista se dá depois de um confrontamento de seu amigo palestino em relação ao porque ele não atravessa a fronteira e de sua recusa na possibilidade da travessia. A partir deste impasse que se dá na fronteira de casa, através do telefone, Mograbi irá intervir na relação das tropas com os palestinos que tentam atravessar a fronteira. Na penúltima cena em que crianças são impedidas de atravessar a fronteira no caminho de volta para casa, Mograbi tenta intervir e é rechaçado pela tropa, questionado se devia estar ali naquele lugar. O olhar que registra tudo passa a também agir e confronta os guardas. Esta instância da fronteira é modulada de uma porosidade possível até um paroxismo no qual crianças são impedidas de atravessar. Por outro lado, Mograbi, sai do papel de uma câmera que tudo registra, aceitando os papeis performados na fronteira, das tropas e dos palestinos que tentam atravessar, para escolher o lado palestino e intervir a seu favor, se tornando neste gesto, indesejado naquele lugar pelas tropas do Estado. Quando a fronteira se torna fisicamente intransponível para os palestinos permite que Mograbi a atravesse politicamente, é o momento do filme em que está mais próximo da experiência palestina – a fronteira é portanto aqui, sua mais dura constituição e também sua linha de fuga e possível

Referências

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano.* Petrópolis: Vozes, 2000.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

Uma análise da mise en scène do autocomentário em *Jaguar* de Jean Rouch[1]

An analysis of the mise en scène of the self-commentary in *Jaguar* from Jean Rouch

Sandra Straccialano Coelho[2] (Doutoranda – PósCom/UFBA)

[1] Trabalho apresentado na mesa "Documentário e alteridade" do XVII Encontro Socine, realizado na Unisul, Florianópolis, de 8 a 11 de outubro de 2011.

[2] Mestre em Multimeios pela Unicamp e doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA com estágio doutoral na *Université Paris Ouest Nanterre la Défense* (bolsista CAPES – Processo nº12231-12-6).

Resumo:

O poder da palavra evidencia-se no cinema de Jean Rouch, em especial, pelo modo como incorporou os comentários dos "atores-personagens" em seus filmes mais célebres. Concordando com France (1995), tomo esses autocomentários como estratégia de *mise en scène*, ao analisar as relações entre palavras e imagens em uma sequência do filme *Jaguar* (1954-1967), no intuito de evidenciar seus efeitos na construção dos personagens assim como para a apreensão do espectador.

Palavras-chave:

Documentário, *mise en scène*, análise fímica.

Abstract:

The power of words is evident in Jean Rouch's cinema, particularly in the way he incorporated the comments of the "actors-characters" in his most famous films. Agreeing with France (1995), I take these self commentaries as *mise en scène* strategies to analyze the relationship between words and images in a sequence of the film *Jaguar* (1954-1967) in order to show its effects in the construction of the characters as well as the seizure of the viewer.

Keywords:

Documentary, *mise en scène,* film analysis

Para aqueles habituados à filmografia de Jean Rouch, uma característica que logo se evidencia é o poder da voz em seu cinema (COLLEYN, 2009, p.21), seja pela entonação com que narrou os rituais filmados em sua produção etnográfica, seja pela maneira como as vozes dos sujeitos filmados se apresentam em filmes como *Jaguar* e *Eu, um negro*. O objetivo desse trabalho é realizar um primeiro passo em direção a uma análise do comentário nesses últimos filmes. Interessa, sobretudo, refletir sobre os efeitos dos comentários realizados pelos próprios sujeitos filmados na construção narrativa das etnoficções realizadas por Rouch no período pré-sincrônico, quando o cineasta, ao apresentar o material filmado aos participantes dos filmes, registrava o comentário improvisado por estes a partir do visionamento das imagens. Desses autocomentários improvisados e de sua articulação posterior com as imagens e a fala do próprio cineasta, resultaram filmes que consagraram Rouch tanto no campo da antropologia como no do cinema. A despeito dos possíveis questionamentos à proposta de uma "antropologia compartilhada" que foi defendida pelo cineasta, parto aqui da hipótese de que esse lugar ocupado tanto em uma esfera quanto na outra a partir de tais filmes decorre, em grande parte, da utilização particular dos autocomentários em suas etnoficções, os quais merecem, assim, uma análise mais detida.

Com o intuito de refletir a esse respeito, em primeiro lugar serão estabelecidos alguns dos parâmetros que julgo de maior interesse para a análise e que se alinham com a abordagem proposta por Claudine de France, segundo a qual o comentário deve ser entendido enquanto estratégia de *mise en scène*. Em seguida, uma breve sequência de *Jaguar* (1954-1967) será analisada a partir dessa perspectiva.

Interessada em entender a persistente presença do comentário no cinema documentário, observada mesmo após a possibilidade de registro sincrônico entre som e imagem, Claudine de France se propôs a estudar suas principais características, funções e efeitos junto a um grupo de pesquisa que coordenou a partir dos anos de 1980. Nesse percurso, acabou por defender a adoção de uma definição bastante ampla do comentário com o intuito de conseguir abrigar suas mais diferentes manifestações, definindo-o como todo discurso a respeito da própria imagem ou relativo à ação mostrada que emanaria de um falante qualquer no filme (FRANCE, 1985). Contudo, a despeito da natureza exclusivamente verbal do comentário, a autora pondera que,

> ... sendo um produto da linguagem, parece natural, à primeira vista, que o estudo do comentário seja delegado unicamente aos linguistas. Contudo, me parece concebível abordá-lo por um outro viés que, paradoxalmente, é o da metodologia audiovisual e da cenografia. É preciso, uma vez definidas sua funções próprias, considerá-lo como uma maneira verbal de encenar o real ou a imagem, e de aplicar, para seu estudo, dentre todas as categorias de análise possíveis, aquelas que igualmente podemos aplicar ao estudo desta (FRANCE, 1990, p.1; tradução nossa)

A opção por abordar o comentário enquanto estratégia de *mise en scène* se justifica tendo em vista a afirmação central da autora de que comentário e imagem são indissociáveis no cinema documentário. Tal indissociabilidade resultaria da relação íntima entre ambos na tentativa de restituírem uma determinada realidade para o espectador. Tanto quanto a imagem (e, sobretudo, atuando em conjunto com ela), o comentário deve ser entendido, assim, como parte da ação que visa colocar em cena aquilo que o documentarista quer apresentar.

No entanto, ao partir do pressuposto de que mostrar algo e falar sobre ele são dois modos inseparáveis de apresentação no filme documentário, a autora se vê levada a assumir o enfrentamento dos desafios que tal indissociabilidade necessariamente coloca para a análise (FRANCE, 1995, p.76). Frente a tais desafios é que France irá falar sobre uma relação que se caracteriza muitas vezes pela rivalidade entre comentário e imagem na *mise en scène* do real e na qual o comentário acaba por exercer aquilo que a autora nomeia como "*supra mise en scène*" (FRANCE, 1995, p.120), seja ao sublinhar (e ao mesmo tempo esconder) determinados aspectos do sensível mostrado pela imagem, seja funcionando como um contraponto à esta. Especialmente no caso dos autocomentários dos protagonistas de *Jaguar* e *Eu, um negro*, se observa que as falas registradas pelo cineasta e posteriormente articuladas com as imagens são exemplares desse tipo de recobrimento.

De modo geral, pretendo salientar o interesse de se considerar o comentário tendo em vista esse princípio de indissociabilidade entre fala e imagem enquanto estratégias da *mise em scène*. A partir da análise de uma sequência de *Jaguar* – a do encontro dos três viajantes com o povo Somba – espero chamar a atenção sobre o modo particular como a rivalidade entre essas estratégias indissociáveis de encenação do real se concretiza e de que forma acaba por conduzir a apreciação do espectador.

O enredo básico de *Jaguar* pode ser descrito como a narrativa de uma viagem a pé realizada por três amigos que migram da savana nigeriana para a *Gold Coast* em busca de trabalho, retornando para casa ao final do filme. Durante esse percurso, as aventuras improvisadas pelos três são narradas a Adam, cuja presença no filme se dá exclusivamente no plano sonoro. Filmado em 1954, durante período em que Jean Rouch realizava pesquisa sobre o movimento migratório na costa oeste africana, *Jaguar* foi concluído

somente 13 anos depois. A defasagem temporal entre o momento da improvisação da viagem pelos três amigos e os autocomentários realizados frente às imagens teve como resultado uma superposição na qual essas falas tendem a recobrir aquilo que o espectador vê com outro plano de realidade, ao se distanciarem das imagens tanto espacialmente quanto temporalmente. Mais do que diálogos em conformidade com a ação que se apresenta, aquilo que escutamos no filme revela, simultaneamente, a reação dos antigos companheiros de viagem ao se verem como personagens na tela.

Desde o princípio da sequência analisada, localizada aproximadamente aos 15 minutos de filme, se percebe como o diálogo travado entre os personagens é fundamental para a compreensão das imagens, recobrindo-as em um efeito de *supra mise en scéne.* É interessante notar a maneira como tal diálogo permite a construção de diferentes posicionamentos que vão sendo ocupados por cada um dos viajantes com relação aos Somba e seus costumes ao longo da sequência. Damouré, que já se sabe ser o mais instruído entre os amigos desde o início de *Jaguar*, assume a tarefa de informar e orientar os amigos frente a esse povo que consideram diferente especialmente por andarem nus. Cabe a ele uma posição análoga a que é esperada na própria prática etnógrafica e que se revelará, nessa sequência, nos diferentes comentários em que tenta convencer os amigos da importância de respeitarem os Somba independentemente de suas diferenças. Lam e Illo, por sua vez, estabelecem o contraponto a essa posição, não deixando de se compararem e continuamente reparar em tudo aquilo que, na imagem dos Somba, lhes parece espantoso ou mesmo inaceitável, como quando frente às marcas de um ritual religioso Lam afirma, por exemplo: *"São coisas que eu nunca tinha visto. Já ouvi falar... Falamos de feiticeiros e dos Sombas que andam nus. E eu cheguei aqui, eu vejo os Somba, mas não estou certo de que eles sejam homens."*

O que pretendo chamar a atenção é o modo como esses posicionamentos dos personagens se concretizam no interior do filme pela *mise en scène* dos autocomentários que acabam por permitir a coexistência de diferentes níveis e temporalidades na narrativa fílmica, ao descolarem os personagens da ação filmada. Há, assim, o nível de um presente da ação que se apresenta nas imagens ao qual se articula, de maneira complexa, um outro nível que se constrói a partir desse plano sonoro onde os personagens dialogam em um tempo posterior à aventura vivida. O interessante, exatamente, é perceber como esses dois planos se tensionam no filme e de que forma os autocomentários acabam por modificar a percepção das imagens, atribuindo-lhes novos sentidos ou mesmo direcionando o olhar do espectador para aquilo que os diálogos colocam em destaque.

Esse recobrimento das imagens pelos autocomentários também permite abrir a narrativa fílmica à possibilidade de posicionamentos múltiplos de um mesmo personagem, permitindo que cada um dos amigos escape de uma definição mais rígida, adquirindo certa ambiguidade. Frente às imagens do mercado Somba, Damouré pode então se juntar aos demais nas brincadeiras que a visão da nudez dos Somba provoca entre eles, assim como Lam, por sua vez, acaba por incorporar em seu discurso uma atitude respeitosa.

A sequência termina, contudo, mais uma vez com a "lição" de Damouré que se articula a closes sorridentes dos Somba em festa: "*Os Sombas são pessoas realmente muito amáveis. Lam, Illo, vejam...não é porque eles estão nus que podemos rir deles*". Ele conclui seu discurso afirmando para os companheiros (e para o espectador) que os Sombas *"são irmãos como nós"*. Em seguida, a câmera mostra os três amigos de costas, se afastando desse local enquanto suas vozes anunciam alegremente a despedida do país Somba.

Uma despedida que é a dos três viajantes que observamos se afastarem na imagem, mas também a dos amigos que se despedem da lembrança desse encontro registrado pela câmera, segundo um espaço ao mesmo tempo dentro e fora das imagens em que os personagens transitam e que se vê constituído no filme pela presença dos autocomentários.

Africanos e personagens no interior de um filme, normalmente encarados como o "outro" no contexto do cinema etnográfico da época, Lam, Illo e Damouré de certa forma acabam por inverter esses papéis em *Jaguar* ao descobrirem, na sequência entre os Sombas, o seu outro africano (SCHEINFEIGEL, 2008). Gravitando entre os espaços dentro e fora das imagens que se articulam no filme por conta da pos-sincronização dos autocomentários diferidos, vimos que as posições dos personagens se multiplicam, tornando difícil a realização de uma leitura de mão única. O que se tentou demonstrar, a partir da sequência analisada, é o modo como essa multiplicidade e consequente possibilidade de inversão de papéis se vê operada na matéria fílmica especialmente pela utilização dos autocomentários enquanto uma estratégia central da *mise en scène* em *Jaguar.*

Mais especificamente sobre essa espécie de intercâmbio entre as posições tradicionais de pesquisador e sujeito pesquisado, observada no lugar ocupado por Damouré durante a sequência, é importante lembrar que se trata de um movimento caro à prática de Rouch e que merece ser colocado em perspectiva com o conjunto de sua obra. Um movimento que inclusive se verá radicalizado em *Petit à petit* (1971), espécie de continuação de *Jaguar*, onde Damouré e Lam partem para a Europa e realizam sua etnografia dos parisienses. O próprio tema da viagem, resultado do convite à migração em *Jaguar,* mas igualmente presente em outras etnoficções de Rouch, implica o movimento de abandono do lugar de

origem, favorecendo o estabelecimento desse paralelo entre a ação das personagens e a atividade etnográfica que foi observado na sequência do encontro dos três amigos de *Jaguar* com os Somba. Como se tentou destacar, é sobretudo a *mise en scène* dos autocomentários presentes no filme que parece ter permitido ao cineasta a encenação desse jogo de espelhos.

Referências

COLLEYN, Jean-Paul(org). *Jean Rouch: cinéma et anthropologie*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2009.

FRANCE, C. *Image et commentaire: du montré à l'évoqué*. *Hors cadre*, n.3, 1985, p.133-153.

_____ *Reflexions sur le commentaire de film. Cinéma, rites et mythes contemporains*, n.10, 1990, p.1-19.

_____ (org.) *Dossier: L'image filmique et son commentaire. Xoana: Images et sciences sociales*, Paris: éditions Jean-Michel Place, 3, 1995.

SCHEINFEIGEL, Maxime. *Jean Rouch*. Paris: CNRS editions, 2008.

Os vários regimes do realismo cinematográfico brasileiro[1]

The different regimes of Brazilian cinematic realism

Simplicio Neto[2] (Doutorando – PPGCOM/UFF)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: REALISMOS.

[2] Mestre e Doutorando em Comunicação pela UFF, onde foi Professor Substituto no Departamento de Cinema e Vídeo. Documentarista, dirigiu "Coruja" (2001) e "Carioca era um Rio" (2013). Parecerista da Ciberlegenda (PPGCOM-UFF). Curador da Mostra "Cineastas e Imagens do Povo", nos CCBBs do Rio, SP e Brasilia (2010)

Resumo:

Um mapeamento das grandes linhas de discussão da "questão realista" no Cinema Brasileiro, do ponto de vista dos cineastas. Uma análise das práticas discursivas dos que disputaram o "realismo", em seus embates institucionais, formando redes sócio-técnicas no sentido de Bruno Latour. Queremos expor a complexidade de um diálogo, onde se detecta a afirmação de "regimes artísticos" como pensados por Jacques Rancière.

Palavras-chave:

Realismo, Teoria dos Cineastas, Cinema Brasileiro.

Abstract:

A mapping of the main lines of discussion of "realism" in Brazilian Cinema, from the point of view of the filmmakers. An analysis of the discursive practices of contesting the "realism" in its institutional conflicts, forming social networks in the way to Bruno Latour thinks of it. We want to expose the complexity of a dialogue, where it detects the assertion of " artistic regimes " as conceived by Jacques Rancière.

Keywords:

Realism, Filmmakers' Theory, Brazilian Cinema.

Este trabalho quer contribuir para a discussão a respeito da representação realista no cinema brasileiro. Partindo de um levantamento teórico e historiográfico, fizemos um mapeamento da fala dos cineastas brasileiros a respeito da representação da realidade do pais, nos contextos de luta pela consolidação do que propomos chamar regimes de realismo cinematográfico brasileiros. Regimes associáveis – ou não - a estruturas econômicas de produção audiovisual, associadas, por sua vez, a diferentes padrões de verossimilhança.

Descobrimos, através das falas dos cineastas, que o realismo aparece, de forma consistente, como um discurso de mudança. Sob nosso ponto de vista o *realismo* fica em cada discussão como uma *palavra-força*, usada como arma de defesa, de uma outra forma de apreensão do real em termos estéticos. As idéias de *realismo dos materiais de expressão* de Jacques Aumont e a idéia de *padrão de verossimilhança* cinematográfico de Christian Metz podem nos ajudar a compreender isso melhor. O conceito aristotélico de *verossimilhança*, bastante reeditado na discussão que aponta a convencionalidade do realismo, pode ser entendido, como um regime de veracidade e de mimetismo estético que muda conforme a época histórica, pois se baseia tanto nas reivindicações de autenticidade do artista realizador, quanto na percepção do publico, que precisa ser convencido de tal veracidade e autenticidade. Para Aristóteles, portanto a verossimilhança é mais do que tudo um regime de plausibilidade aceitável. Vemos o que é considerado plausível mudar ao longo da História da arte da literatura, e já no século XX, vemos propostas de maior realismo provocarem diversas disputas entre diferentes movimentos estéticos no cinema mundial, passando pelo realismo poético francês do entre-guerras, o neo-realismo italiano do pós-guerra, o realismo subjetivo de Antonioni e da Nouvelle Vague nos anos 60, o realismo em vídeo do Dogma 95 nos anos 90, entre muitos outros.

Para Metz a cada reivindicação de realismo de um novo movimento cinematográfico, estamos lidando com um novo regime de verossimilhança. O que ele vai chamar de *verossímel cinematográfico* se esforça "em renascer constantemente, cada uma de suas mortes é diretamente sentida como um momento absoluto de verdade." (METZ,

1972, pg 238) Já para Jacques Aumont, na verdade o "o realismo cinematográfico só é avaliado em relação a outros modos de representação e não em relação à realidade", pois "a cada etapa (mudo, preto e branco, colorido), o cinema não cessou de ser considerado realista". Assim, o realismo aparece sempre "como um ganho de realidade em relação a um estado anterior do modo de representação". Esse ganho, porém, é infinitamente renovável, em conseqüência das inovações técnicas, mas também porque a própria realidade jamais é atingida (AUMONT, 2005, pp. 134-5). Em cada tempo, em cada discussão dos cineastas que levantamos, temos o ressurgimento do realismo no contexto do cinema brasileiro. Quando alguém defende o realismo, vimos que grupos de idéias lhe inspira, lhe move e lhe dá bases para a ação, para a realização de filmes, e para a argumentação de defesa ou destes mesmos filmes. Adotamos para uma análise deste processo, a concepção de *regime artístico*, advinda do filósofo francês Jacques Rancière. Esta dá conta de "um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas" (RANCIÈRE, 2009, p.27-28). Se é comum que novas reivindicações de realismo, ou de maior e melhor contato de uma estética nova com o real, correspondam muitas vezes a diferentes modos de produção cinematográficos, em outras vezes, o debate continua, mesmo em momentos em que não há mudança significativa nos meios de produção. Poderíamos até perceber uma rede mais complexa, de estéticas, discursos, modas, políticas, afetos, etc., que vem tentar se configurar e logo depois se impor.

Para Rancière, há o interesse em não operar com rupturas, passagens que abandonam o passado, os regimes correm paralelos no tempo, são sincrônicos. Rancière se importa apenas com três grandes regimes artísticos, independentes da idéia de sucessão de escolas de estilo como Barroca, Romantismo ou mesmo Realismo, na tradição ocidental até hoje. No que ele chama regime ético por exemplo, há uma preocupação com a relação da produção do artista com o *ethos* da comunidade, a influencia da arte nos costumes, enfim. No regime representativo, somam-se as tendências que se empenham mais em fazer distinções estéticas e classificá-las, do que se preocupar com o *ethos*, por

outro lado. Distinções tais quais a distinção entre gêneros ou, principalmente entre poesia e história, verdade e mentira, ficção e realidade. Ele chama de representativo inclusive por essa preocupação a *mimese*, e sua hierarquia no gradiente verdadeiro/falso.

Mas para ele é exatamente no século do romantismo e do realismo, movimentos na superfície, antagônicos, que esse regime representativo se esgota. No primeiro movimento, detecta-se um regime, que ele chamará de "estético", que "desobriga", a arte "de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros". Fazendo implodir "a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais". A arte não é mais pautada pela continuidade com a comunidade, como no regime ético das Artes ou pela qualidade da representação, como no regime representativo (RANCIÉRE, 2005).

Partindo de tal concepção de regimes artísticos paralelos, nós buscamos detectar regimes na discussão realista no cinema brasileiro, algo que pode ser detectado no confronto ente diferentes textos e falas dos cineastas brasileiros em momentos chave de nossa cinematografia. Os diálogos estudados, por meios de artigos, entrevistas, ou mesmo cartas diretas trocadas entre os cineastas revelaram à nossa pesquisa traços de formação de várias redes de atores sociais, na busca pela afirmação de estéticas e de estratégias de produção correspondentes a seus projetos. Podem ser vistas como redes sócio-técnicas tal como pensadas por Bruno Latour em obras como *Le métier de chercheur regard d'un anthropologue*, onde analisa as descobertas do cientista francês Pasteur, a partir inclusive da leituras das cartas do cientista francês a interlocutores, representantes governamentais, e patrocinadores. Nas cartas de Pasteur, Latour vê os nós de uma rede, pois o cientista consegue construir "demandas sociais", consegue suscitar por intermédio delas, por exemplo, o interesse "de um ministro que até então não se interessava nem um pouco pelo

trabalho científico", provando o impacto de suas pesquisas na balança comercial da França, na rede de relações comerciais deste país com a Inglaterra (LATOUR, 1997).

Textos como as cartas de Pasteur e lugares como seu laboratório estão "repletos de ligação com o mundo". "Não esqueçamos sua conéctica", assim pede Latour em outra obra importante sobre o assunto das redes e os centros de cálculos, chamado *Redes que a Razão desconhece*. Vemos nesta produção textual um esforço de "controle intelectual", que na visão de Latour "não se exerce diretamente sobre os fenômenos", tais como "galáxias, vírus, economia, paisagens", no caso da produção textual dos cientistas. "mas sim sobre as inscrições que lhe servem de veículo, sob a condição de circular continuamente, e nos dois sentidos, através de redes de transformações" (LATOUR, 2000, p. 51).

Nos textos – inclusive cartas publicadas de cineastas, detectamos linhas de discussão sobre o Realismo por parte de cineastas brasileiros., que influenciam decisões de financiamento governamental, e o estabelecimento de modos de fazer artístico, formas de produção e ação política. O debate em torno da produção nacional é abordado, mas sem perder de vista suas influências, oriundas da discussão internacional. Trata-se de analisar os modos como as noções em torno do realismo circularam no Brasil. É um esforço que visa - mais do que reafirmar ou esclarecer marcos, datações e rótulos - expor a riqueza e a complexidade de um diálogo,

O primeiro regime detectável nesse diálogo, seria um regime afirmativo do realismo cinematográfico brasileiro. Uma questão pertinente é a de quando começa e quando termina o debate realista propriamente, e para responder melhor isso de quando começa, devemos nos voltar o momento de um cinema clássico brasileiro, do debate entre nomes como Humberto Mauro, Mário Peixoto, Alberto Cavalcanti, Adhemar Gonzaga. Eles primeiro debateram sobre a necessidade ou não de representação da realidade brasileira, não só tanto da paisagem física, como também da paisagem humana, dos costumes populares. A idéia da representatividade do povo brasileiro na

tela. num momento de afirmação da identidade nacional. Há aí os primeiros embates detectáveis entre autores que buscam a representação cinematográfica da realidade brasileira e as vozes que os contradizem ou os desestimulam. Seu legado será seguido por um alinha que leva aos discuros da dupla Alinor Azevedo e Alex Viany, que fazem uma leitura brasileira das idéias do neo-realismo italiano, e do *realismo crítico* de György Lukács. Ambos, Viany e Alinor Azevedo pregam um *Neo-realismo cá-de-casa*, título de um artigo de Alinor. O momento inicial de afirmação do Cinema Novo pode ser associado a esse regime de afirmação do realismo cinematográfico no Brasil.

Traçando um dos primeiros painéis gradativos dos diferentes realismos que se afrimam em nossos filmes em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Glauber Rocha irá celebrar *o realismo poético* de Humberto Mauro, o *realismo carioca* dos filmes que Alex Viany realizaria de forma independente nos anos 50 como *Agulha no Palheiro*, chegando ao *realismo critico,* tal como preconizado por Lukács, apenas na consagração do Cinema Novo. Glauber relaciona essas transformações no realismo a uma adequação dos filmes a sua agenda paralela, a Teoria do Autor adaptada dos cineastas da *Nouvelle Vague*, e dos críticos da *Cahiers du Cinéma*, para o Brasil. O *realismo carioca* por exemplo ainda estaria atrelado a produção genérica e industrial da Atlântida e o *realismo critico* seria condizente com a *política de autores* do Cinema Novo.

Mas um outro regime, o *regime realista de desestabilização*, nasce em paralelo com o auge do Cinema Novo, incorporando preceitos aparentemente anti-realistas, só que ao mesmo tempo que disputa a questão de uma representação mais fidedigna do Brasil urbano modermo. Autores proeminentes do chamado ciclo do Cinema Marginal (1968-1973) como Sganzerla e Bressane vão interferir no debate reivindicando uma outra forma de representação da realidade brasileira. Um realismo que queria uma maior representação e visibilidade de aspectos antes negligenciados no debate anterior, como os aspectos ditos grotescos da modernização da paisagem social e humana brasileira, das novas metrópoles: o *cafona*, o *kitsch*, as novas liberdades do sexo, a representação da mulher

moderna brasileira, a presença da cultura de massa e outros elementos visíveis (e audíveis) da modernidade na metrópole paulista,. Cidade que se torna o modelo de uma nova realidade brasileira. Essa vertente é vista por Ismail Xavier como uma "Estética do Lixo", que radicalizaria a "Estética da Fome" do Cinema Novo. Mas no mesmo período, e no contexto do Cinema Novo, Glauber Rocha reivindica sua própria superação da "Estética da Fome", a "Estética do Sonho". A partir de *Terra Transe*, o contraponto cinemanovista com um Cinema de "Alegorias do Subdesenvolvimento" (Xavier) vai todo se basear numa idéia de refinamento da representação da Realidade Brasileira segundo o cânone modernista pos-*nouvelle vague*, incorporando os procedimentos de Bertolt Brecht, de um "Realismo Aberto", alegórico, simbólico, com "distanciamento", e pedagógico, ao mesmo tempo que escapando aos impasses da censura. A disputa Cinema Novo e Cinema Marginal continuará com as polêmicas do nascimento da Embrafilme, mais dois regimes de realismo, o afirmativo e o desestabilizador farão uma disputa transversal a essa.

O regime desestabilizador, um realismo eivado da linguagem vanguardista, será questionado depois por nomes, como Arnaldo Jabor, no lançamento de *Toda Nudez será castigada* (1973) e Nelson Pereira dos Santos, no de *O Amuleto de Ogum* (1974) do lado do Cinema Novo, e, do lado do Cinema Marginal, por João Batista de Andrade, com *Doramundo* (1975) e Neville de Almeida com *A Dama do Lotação* (1977). Eles partem - no período de ascensão da Embrafilme, paralelo ao de abertura do Regime Militar (1974-1984) - para a construção de um retorno a fórmulas do realismo mais tradicional que culminará no chamado por Ismail Xavier de "Naturalismo da Abertura". Aqui se reivindica uma volta a parâmetros realistas menos brechtianos, na afirmação de um modo de produção que tem clara pretensão comercial e alicerça o apogeu econômico da Embrafilme. O também chamado "Cinemão" ou "Cinema Novo Rico" (David Neves) de forma pejorativa será celebrado como uma nova "Abertura ao Real, pelo crítico Hélio Nascimento Ele representa para nós uma continuidade, na verdade, de uma regime estabilizador, afirmativo, do realismo, disputando em paralelo com as correntes que fundaram um regime desestabilizador.

Estas últimas, por sua vez, continuam no discurso dos cineastas dos anos 80 associados a um *Neon Realismo*, como estudado por Renato Pucci Os chamados - por Jean Claude Bernardet - "jovens paulistas" do "Cinema da Vila Madalena", reivindicam realismo via a busca de maior visibilidade de aspectos que voltam a ser negligenciados no "Naturalismo da Abertura", como a presença da cultura de massa de influencia americana, e outros elementos visíveis da aí já chamada pela crítica de "pós-modernidade" na metrópole paulista. Insiste-se numa busca de representação desses elementos "pós-modernos" já evidentes e presentes, a vida dos jovens de classe média urbanos, considerada negligenciada pelo apelo artificial a representação da miséria e de um "outro" idealizado. Só que ao contrario da 'Estética do Lixo", buscando uma estética alcunhada de "Neon -Realismo", onde, como também no caso do "Naturalismo da Abertura" também se abandonam e se questionam os procedimentos brechtianos e vanguardistas em nome de uma comunicação maior com o espectador. Um certo namoro com um "fantasismo" anti-realista via cinema de gênero é criticado como evasão, mais uma vez a visão do que é realista no Brasil em disputa, do que é falso e do que é real. Por conta dos meios de atuação profissionais pós-faculdade destes novos autores nasce a questão da "Estética Publicitária" como contraponto, tanto da 'Estética do Lixo" quanto da "Estética da fome". Assim se afirmaria mais uma vez o regime do realismo desestabilizador no cinema brasileiro. \A crítica a uma estética publicitária se reedita na questão da *Cosmética da Fome* (Ivana Bentes), epíteto acusatório voltado para muitos dos principais filmes da Retomada do Cinema Brasileiro nos anos 90, que por sua vez busca construir um regime que supere os dois anteriores. Mas a nosso ver tanto o discurso dos cineastas da *Retomada* quanto a sua recepção de público se associa a um regime afirmativo do realismo.

No cinema contemporâneo ainda vivemos o debate realista? Ele acabou no momento anterior, com a Retomada? Ao nosso ver um terceiro regime pode estar se afirmando agora com o barateamento e a conseqüente popularização do aparato técnico de captação audiovisual - graças as novas tecnologias do cinema digital – e da

divulgação e distribuição do cinema - graças a Internet. O que permitiu que criadores oriundos das classes populares passassem a fazer seus próprios filmes. Tal processo avança neste momento, aliado a específicas políticas de estado baseadas na propagação de um discurso que clama por maiores espaços para as manifestações audiovisuais das comunidades desprivilegiadas. É o *outro de classe*, um dos objetos tradicionais do realismo, tornando-se agora o sujeito da realização realista, obtendo um grau de legitimidade social praticamente impossível de ser alcançado pelo realizador "burguês". Esse processo seria apresentado como a única possível superação dos dilemas clássicos do realismo, que envolvem os problemas da exploração da imagem do outro, da idéia de um predatório voyeurismo social mais ou menos explicito em cada obra realizada. No novo regime realista apontado pelo novo *cinema de periferia*, a produção audiovisual de fato realista só pode ser feita por membros das próprias comunidades de baixa renda que antes eram o objeto privilegiado da representação realista no caso brasileiro. É o realismo de um cinema pós-industrial, de oficinas e coletivos. Esse processo de inclusão social ainda está em curso e se para alguns ele é de fato o fim da dicotomia da questão realista, nós podemos ver também, o quanto esta aparente novidade apenas reedita e corrobora o arcabouço de convenções estéticas do realismo. A própria questão da diluição de um regime representacional para um regime estético na visão de Rancière nos ajuda aqui, a ver que pode estar surgindo um novo regime, ainda a ser nominado.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o comtemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009

GUMBRECHT. Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010

LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. SP. Cosac & Naif. 2003. _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo. Cosac & Naif. 2004

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Ed. Ltda, 1990.

_____; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

ROCHA, Glauber.*O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Sertão Mar:* Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Interação no webdoc: o lugar do espectador na narrativa digital[1]

Interaction in the webdoc: the place of the viewer in digital narrative

Tatiana Levin[2] (doutoranda – UFBA)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E TECNOLOGIA.

[2] Doutoranda e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Especializada em realização cinematográfica pela New York University (NYU). Graduada em Comunicação Social na PUC-RJ.

Resumo:

Propomos compreender as possibilidades de interação nos webdocs, documentários feitos a serem experienciados on-line na web. Seguimos a ideia de que o webdoc estabelece uma nova ordem de representação documentária promovendo uma experiência de fruição interativa até então inédita neste campo. A estratégia de inovação estaria no aproveitamento dos recursos da web de forma a solicitar a participação do espectador nas escolhas narrativas e de envolvimento com o produto.

Palavras-chave:

Webdoc, webdocumentário, interatividade, espectador, usuário.

Abstract:

Our aim is to propose an understanding of possibilities of interaction in webdocs, documentaries made to be experienced online on the web. We are led by the idea that the webdocs establishes a new order of documentary representation as it promotes an unedited interactive experience to the viewer in the field of documentary. The innovation strategy would be the use of web resources in order to request the participation of the viewer in the narrative choices and of involvement with the product.

Keywords:

Webdoc, webdocumentary, interaction, viewer, user.

O webdoc traz questões específicas a partir daquilo que se coloca quando pensamos em documentários nativos da web, ou seja, feitos para serem experienciados neste meio. Surgem as *affordances* do meio que abalam e provocam reconfigurações do produto enquanto narrativa de acontecimentos do mundo histórico. Tratamos de um produto interativo feito para uma fruição em tempo real, que acontece enquanto está sendo acessado num computador. Por ser feito de materiais digitais organizados em base de dados, trata-se de uma narrativa não linear com níveis de interatividade que promovem experiências diversificadas solicitando diferentes posturas do espectador. Queremos aqui mapear as possibilidades de interação proporcionadas por este produto.

Também chamado de webdocumentário, o webdoc nos chega com questões de definição que tendem a polarizar entre o que era considerado documentário e o que passa a ser visto como uma evolução desse primeiro gênero ou como um novo gênero para alguns autores. A partir desta última perspectiva, o webdocumentário seria um tipo de documentário interativo, sendo este um novo gênero construído na fronteira entre a mídia digital on-line e as mídias off-lines como o documentário linear. Discute-se que a teoria de análise fílmica aplicada às mídias lineares não daria conta daquilo que é da ordem do não-linear e do interativo. Nosso ponto de vista é que o webdocumentário representa um movimento de inovação no campo do documentário ao promover uma experiência de fruição interativa até então inédita em um produto incorporado a este campo. Adotamos como premissa que o produto permanece gerando expectativas de fruição de um conteúdo narrativo documental e que agencia portanto um referencial entendido como próprio aos documentários e à narrativa documental enquanto histórias contadas sobre o mundo histórico. Contudo, outras expectativas podem ser geradas nessa fusão entre a narrativa do real e as *affordances* das mídias digitais, computadorizadas, que mexem com a forma da representação narrativa, com a apresentação do conteúdo publicado e a participação do espectador em diferentes níveis.

Nesse cenário de estudos de webdocs, qualquer tentativa de definir conceitos ou de criar terminologias específicas passa por defesas e disputas, já que estamos falando de um produto que em si tem poucos anos de existência[3]. Ainda assim é consenso que o conceito de interatividade é fundamental não apenas para a definição do que é o produto, mas para a formatação de tipologias baseadas em níveis de interatividade propiciados na sua fruição. Entra em questão uma abertura para a participação do espectador em diferentes níveis, podendo chegar ao ponto de corresponder a ter voz criativa, interferindo no conteúdo e contribuindo para uma base de dados infinita, e de ter voz política, acrescentando dados a uma visão da realidade particular. Alguns autores pensam o webdocumentário como um tipo de documentário interativo limitado no uso da interatividade por enquadrar a participação do usuário numa base de dados definida. Sem endossar essa visão, acreditamos que cabem níveis de interatividade no cenário dos webdocs, derivando em tipologias, as quais não serão ensaiadas aqui. Queremos antes entender o universo de fruição dos webdocumentários a partir da perspectiva do que o produto convida o espectador a fazer.

No webdoc, o espectador é posicionado num lugar de interseção entre aquele de um usuário, adotando-se aqui a terminologia da informática, e o de um alguém que exerce uma função interpretativa. Falar em webdocumentário enquanto um documentário interativo é delimitar também o conceito de interação, posicioná-lo diante de nosso objeto, torná-lo um operador de análise. Alex Primo discute o conceito de interação numa perspectiva comunicacional tendo como objeto as relações interpessoais no livro *Interação mediada pelo computador*. A perspectiva de Primo é um olhar para os participantes durante o desenrolar da interação, focando no que se passa entre os sujeitos, entre o interagente humano e o computador e entre duas ou mais máquinas. Para ele interação e usuário são dois termos importantes para a caracterização do fenômeno de seu interesse que foram importados de forma acrítica e reducionista da informática para o estudo da comunicação mediada por tecnologias digitais. Para falar

[3] Trago mais informações sobre o fenômeno do webdocumentário em artigo publicado na Doc on-line nº 14, dedicada ao tema.

de uma fórmula de interatividade, o autor pensa no fluxo de informação e comunicação e nos polos dessa comunicação (produtor e consumidor, emissor e receptor). Da perspectiva da teoria da informação, a fórmula EMISSOR > MENSAGEM > MEIO > RECEPTOR é atualizada como WEBDESIGNER > SITE > INTERNET > USUÁRIO. Primo questiona essa fórmula ao falar de interatividade ressaltando o caráter dialógico do fluxo de informação e comunicação, já que a mensagem não se dá mais num sentido único. Assim, numa fórmula de interatividade para o autor, o "usuário" não recebe apenas o que o polo emissor transmite, mas também busca informação desejada. Olhando para o cenário dos webdocs, dizemos mais, ele adiciona informação por vezes, quando é solicitado a contribuir com a estrutura narrativa ampliando a base de dados, de forma que até a produção pode se dar num fluxo bidirecional. Outro ponto rebatido por Primo é o do termo "usuário" ser reducionista do ponto de vista comunicacional, pois a interação vira consumo ao tratar o receptor como um cliente que usa algo. Interlocutor e usuário não são sinônimos, diz o autor, e no diálogo entre pessoas intermediado por um programa, um não está usando o outro. Nosso objeto não é relações interpessoais mediadas pelo computador, mas webdocumentário, ou seja, um produto ainda consumido, um produto que exige o uso de uma tecnologia para ser fruido. E embora interagir com outra pessoa seja uma das possibilidades a ser desenhada dentro do produto, não vemos problema em adotar a terminologia "usuário" ao contrário do autor citado.

Quanto à delimitação do conceito de "interatividade", estamos alinhados com Primo, que após cuidadosa revisão bibliográfica multidisciplinar do conceito, constata grande variedade de formas interativas. Nas suas palavras: "(...) tanto um clique em um ícone na interface quanto uma conversação na janela de comentários de um blog são interações (...) é preciso diferenciá-las qualitativamente" (PRIMO, 2011, p. 13). O que está contemplado nesse ponto destacado por Primo é algo percebido por diferentes autores que se debruçam sobre o nosso tema, o de que existem níveis de interatividade proporcionados pelo produto, e no caso do webdocumentário, níveis de interatividade que

vão servir para categorizar diferentes tipos de webdocumentário ou de documentários interativos. Olhando para a nova realidade do cenário interativo propiciado pela web, Aston e Gaudenzi (2012) traçam "modos de interação" com não linearidade, a substituir os modos de representação sistematizados por Bill Nichols, os quais trabalhavam com a perspectiva da narrativa linear. Na tipologia de documentários interativos sugerida pelas autoras, conta a lógica interativa solicitada pelo produto ao ser acessado e não a plataforma, o tema ou mensagem. A participação do usuário é um eixo central para as autoras em considerações sobre a potencialidade do seu envolvimento como um colaborador, deslocando-o da posição de um intérprete de um conteúdo fechado para um ativo participante, mesmo quando reagindo apenas dentro de uma interação vista como "limitada" para as autoras, por ser baseada no clicar, dentro de percursos múltiplos, mas já previstos. Em sua tese de doutorado, Gaudenzi (2013) defende uma interatividade que para ela só existe realmente num contexto de uma estrutura aberta à mudança, assim uma infinidade de webdocs definidos pela sua característica interativa não seriam verdadeiramente interativos para essa autora.

Falar em postura ativa e passiva do espectador no contexto das mídias digitais e da fruição mediada pelo computador pede sempre uma contextualização cuidadosa. O webdocumentário solicita um espectador que fisicamente se empenhe em usar a tecnologia clicando e interagindo com a máquina para acessar e navegar pelo produto e que, portanto, desempenhe um papel como usuário. Como falamos ainda de produtos que geram significados, precisamos ressaltar a função do espectador enquanto aquele que desempenha uma série de operações cognitivas para interpretar uma história. David Bordwell trata desse aspecto em *Narration in the fiction film* ressaltando o esforço cognitivo por parte do expectador ao completar lacunas numa história, ao buscar laços causais e por vezes amparar-se numa ordem temporal. Assim, sempre houve um espectador ativo quando pensamos nas

operações cognitivas desempenhadas nas funções interpretativas, mas existe uma mudança de postura se falarmos no envolvimento físico do espectador enquanto um usuário que opera uma máquina.

Para nós, o produto webdocumentário agrega funções posicionando o espectador como espectador-usuário. Na fusão entre documentário e web, o espectador interpreta o conteúdo tendo agora que fazer um esforço maior cognitivo ao buscar elos narrativos que às vezes não estão dados numa narrativa fragmentada, construindo sentido enquanto monta peças de um quebra-cabeça. Fisicamente, ele é obrigado a interagir com a máquina para acessar as opções disponíveis e assim fazer avançar a narrativa. Ele é convocado ainda a participar escrevendo comentários ou contribuindo com ideias e conteúdos midiáticos. No nível de uma relação interpessoal, pode também participar de comunidades de interesse programadas a partir da página que abriga o produto, sendo possível falar com outros interagentes, com o autor do webdocumentário ou mesmo com aqueles que fazem parte da história contada.

Como conclusão, reproduzo algumas colocações trazidas no projeto *Moments of innovation* assinado pelo MIT Open Documentary Lab e o IDFA Doclab. O projeto tem como objetivo traçar linhas evolutivas que convergem na fusão entre documentário e tecnologia. Alguns eixos de observação são designados dentre os quais a interação e a participação. Aqui os documentários interativos on-line são colocados como um divisor de águas e o termo "interativo" é visto como algo que mudou nos dias de hoje. Eles enunciam que agora "O usuário não ativa simplesmente um texto estático; em vez disso, ao interagir ele co-cria o texto, ao fazer escolhas que definem sua experiência". Para eles, essa dimensão extra de significado da interação é herdeira da tradição dos games, na disponibilização de um ambiente com regras próprias que propicia o espaço para a interação. O texto criado é fruto desse contexto de interação, dessa experiência que se dá em tempo real. Outro ponto destacado que nos interessa a partir das colocações nesta comunicação é desse jogo entre interação e participação, a participação vista por eles e por nós como uma contrapartida proporcionada pela interação. Dizemos de outro modo, a participação desenhada no produto por uma

voz de autoria que convida o espectador-usuário a sair desse lugar somente de espectador ao tornar-se co-criador.

Ainda com *Moments of innovation* e sobre esses dois conceitos, interatividade e participação, é afirmado que:

> Os dois conceitos cobrem muito do mesmo terreno, requisitando ação da parte do usuário e resposta por parte do sistema. Ambos resultam em encontros dinâmicos e individualizados... e cada um requisita o outro. A diferença? Interatividade inclina-se na direção de leitura, e pertence geralmente ao encontro entre o usuário e o mundo textual; a participação leva a uma direção de produção, e refere-se frequentemente a juntar os blocos estruturantes para esse mundo. (MOMENTS OF INNOVATION, 2013)

Concordamos com essa visão, entretanto vemos como necessário analisar o enquadramento da participação do usuário no produto, para aplicar com cautela essa ideia de co-criação.

Referências

ASTON, Judith; GAUDENZI, Sandra. "Interactive documentary: setting the field". *Studies in documentary film*, vol 6, n 2, Reino Unido, 2012, pp. 125-139.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Winsconsin, 1985.

GAUDENZI, Sandra. *The living documentary:* from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary. Tese (doutorado), Goldsmiths, University of London, Londres, 2013.

LEVIN, Tatiana. "Do documentário ao webdoc: questões em jogo num cenário interativo". *Doc on-line*. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/14/dossier_tatiana_levin.pdf>. Acesso em: dez. 2013.

PRIMO, Alex. *Interação mediada por computador*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

*Moments of innovation***.** Disponível em: <www.momentsofinnovation.mit.edu>. Acesso em: dez. 2013.

O genocídio em Ruanda visto pelo documentário contemporâneo[1]

The Rwandan genocide through the contemporary documentary film

Vitor Tomaz Zan[2] (doutorando - Paris III)

[1] Este artigo foi apresentado na mesa "Documentário e Alteridade", no encontro da Socine de 2013.

[2] Formado em cinema na UFSC. Mestrado concluído na Universidade Paris III, onde atualmente cursa o doutorado.

Resumo

Uma vez que as imagens registradas durante o genocídio de Ruanda malogram a alteração de seu curso, restaram aos documentários as numerosas questões impostas pelo contexto que sucede a catástrofe. O que se faz neste artigo é apresentar sumariamente esse evento histórico e as produções documentais que o abordam, analisando mais detidamente as especificidades dos filmes de Anne Aghion.

Palavras-chave:

genocídio, Ruanda, documentário, Anne Aghion.

Abstract

Since the images recorded during the Rwandan genocide have not succeeded in changing its course, documentaries could only examine the numerous issues imposed by the context that follows the disaster. This article intends to briefly present this historic event and documentary productions that approach it, analyzing in more detail the specifics of the Anne Aghion films.

Keywords:

genocide, Rwanda, documentary, Anne Aghion.

1. Como foi possível que um genocídio com as proporções do de Ruanda se produzisse no mundo globalizado dos anos 1990, em plena era da comunicação? No que compete às imagens, não é difícil entender sua falta de êxito em mudar o curso da história. A quase inexistência de registros visuais tomados durante os massacres se deve, primeiramente, à escassez tecnológica, notada tanto no âmbito profissional quanto amador. Um exemplo disso é a chegada tardia da televisão, presente no país somente a partir do início da década de 1990. Somado a isso, as ameaças e violências em perspectiva desencadearam a evacuação dos agentes da ONU e de outros estrangeiros presentes no país, inclusive os repórteres e fotógrafos, que até então retratavam o clima de tensão. Contrariando o fluxo evasivo, dois fotógrafos franceses decidiram correr o risco e permanecer no país. Embora tenham conseguido fotografar centenas de cadáveres ainda no princípio do extermínio, tiveram dificuldade em publicar suas fotos, o que demonstra o relativo desinteresse das grandes potências por esse pequeno país africano.

A catástrofe que abalou o país, que na altura ignorava amplamente o audiovisual, deu origem a mais de 10 filmes de ficção e mais de 30 documentários. Nota-se, portanto, que o papel das imagens foi, e continua sendo, mais relevante no contexto que o sucede do que efetivamente durante o genocídio. Pode-se ainda afirmar que o cinema em Ruanda nasceu por conta do massacre de 1994 e com a finalidade de 'comentá-lo'[3].

Dentre os documentários produzidos, François-Xavier Destors dintingue duas tendências principais: a primeira visa combater o negacionismo e inscrever o genocídio na memória internacional, enquanto que a segunda, cuja principal representante seria Anne Aghion, se questiona sobre o pós-genocídio, o perdão e a reconciliação, sobretudo através da fala dos envolvidos. A meu ver, essas iniciativas são complementares, já que a primeira se preocupa majoritariamente com a macro-história e suas injustiças, enquanto que a segunda destrincha pequenas partículas que a compõem a partir de memórias individuais e suas implicações atuais. Sendo assim, sustento que há

[3] Refiro-me à tese de Nathan Réra, ainda em processo de publicação.

imbricações consideráveis entre as micro-narrativas afetivamente carregadas presentes nos filmes de Anne Aghion e a história propriamente dita.

Há mais de um decênio, Anne Aghion realiza documentários acerca dos desdobramentos do último genocídio do século XX. Embora haja similaridades entre essa catástrofe e os outros genocídios que marcaram a história do século passado, as especificidades do que se deu em Ruanda engendraram inúmeras indagações *sui generis*, perpassando áreas heterogêneas como o direito, a história e o cinema. No caso de Anne Aghion, sua iniciativa concerne particularmente o novo sistema jurídico concebido para julgar os crimes do genocídio, o que inclui a relação entre sobreviventes e perpetradores que já cumpriram suas penas e se encontram em liberdade.

2. Mas antes de me debruçar sobre sua obra, me parece oportuno retomar rapidamente alguns marcos da história recente de Ruanda. A catástrofe completará vinte anos dentro de alguns meses. Entre 7 de abril e 4 de julho de 1994, ou seja, em aproximadamente 100 dias, cerca de 800 mil ruandeses da etnia minoritária *tutsi* foram exterminados por parte da população majoritária *hutu*. Trata-se de um genocídio caracterizado por ser 'popular' e 'de proximidade', pois as forças que o arquitetaram foram capazes de convencer mais de 100 mil membros da etnia hutu a exterminar a golpes de porrete e de facão seus colegas, vizinhos e primos da etnia tutsi. Apesar da longa história conflituosa entre as duas etnias, nenhum massacre precedente se assemelhara ao de 1994, que visou explicitamente à extinção dos tutsi.

A colonização européia foi certamente um dos catalisadores dos conflitos. Quando chegaram, no final do século XIX, os colonos primeiramente alemães e posteriormente belgas se depararam com uma organização social que não aludia às matrizes européias. A fronteira entre os clãs tutsi e hutu era maleável, pois dependia sobretudo da condição socioeconômica de seus membros, que podiam migrar de um a outro em função de alterações dessa ordem. Como estratégia de dominação, os Belgas se associaram à elite tutsi, pulverizando progressivamente na cultura local a

pseudo-ciência racial que se alastrava na Europa. A suposta raça tutsi foi então considerada como parte de uma nobreza superior, em detrimento dos hutu, pertencentes a uma sub-raça condenada à submissão. Essas atribuições de envergadura étnica se baseou notadamente nas teorias do francês Jean Gobineau, que, diga-se de passagem, comparou os Brasileiros a macacos durante sua estada no Império do Brasil.

Poucas décadas depois, quando a minoria dominante tutsi passou a fomentar ideias independentistas, os Belgas os abandonam para apoiar os outrora inferiorizados hutu, que tomam o poder em 1959, após o extermínio e o êxodo de milhares de tutsi. Parte dos descendentes dos tutsi que emigraram nessa época fundaram em 1987 a Frente Patriótica Ruandesa, que tinha por escopo instaurar uma democracia mista no país. Uma primeira tentativa de invasão da FPR fracassa em 1990. A partir dessa data, o clima de tensão e o tom dos discursos hutu tornaram o genocídio previsível: ainda em 1990, o embaixador francês em Ruanda redigiu um ofício que alertava para o risco de um extermínio massivo dos tutsi.

Diversas iniciativas se complementaram para arquitetar o genocídio, dentre as quais a criação do movimento Hutu Power e da Rádio das Mil Colinas, que incentivavam cidadãos hutu a massacrar os membros tutsi de suas comunidades. Dia 6 de abril de 1994, o avião do presidente hutu Juvénal Habyarimana é abatido ao decolar. O genocídio se desencadeia no dia seguinte, na capital Kigali. Barricadas e rondas foram organizadas a fim de exterminar os tutsi de forma indiscriminada. Homens, mulheres, crianças e idosos foram brutalmente assassinados com o auxílio de armas brancas. Os hutu que se negassem a contribuir com a operação também corriam risco de serem mortos.

Cerca de três meses depois, quando a grande maioria da população tutsi já havia sido extinguida, a Frente Patriótica logra a tomar o poder, instaurando uma nova república e buscando erradicar a ancoragem racial da cultura ruandesa. O novo governo se deparou com um país dilacerado. Além das centenas de milhares de famílias dizimadas,

dos traumas físicos e psicológicos, mais de cem mil homens acusados de terem participado do massacre foram presos e aguardavam julgamento em regime fechado. Devido ao corpo jurídico reduzido e à lentidão da justiça tradicional, os primeiros anos de julgamento permitiram estimar que seriam necessários cerca de 200 anos para sentenciar todos os suspeitos. Criou-se então um sistema de justiça específico para julgar os crimes de genocídio[4]. O novo sistema jurídico, chamado *Gacaca*, retoma uma tradição ruandesa ancestral. Os juízes são eleitos pela comunidade para julgar os crimes nela cometidos. Todos os citadinos devem comparecer aos tribunais, a fim de fornecer depoimentos necessários para que um veredicto seja promulgado. Colocada em prática em 2001, a iniciativa visava encorajar os criminosos a confessar seus atos, amenizando as penas daqueles que assim o fizessem.

3. Anne Aghion chega em Ruanda justamente durante a implantação dos tribunais *gacaca*, que ela busca pacientemente compreender por meio de duas iniciativas. A cineasta registra extensivamente o andamento dos julgamentos, de forma semelhante àquela desenvolvida pelo cinema direto, ao passo que depoimentos avaliativos são coletados externamente aos tribunais. Seus filmes cedem espaço tanto para comentários pejorativos quanto elogiosos, sem adotar plenamente nenhuma dessas posturas. Isso a permite vislumbrar os processos de forma dialética, evitando a precipitada depreciação que segundo Phil Clark caracteriza grande parte dos pontos de vista estrangeiros sobre a questão.

Como anuncia Destors, a estética de Anne Aghion é baseada fundamentalmente na fala, ou melhor, no depoimento, tanto de vítimas quanto de perpetradores, o que rompe com a unilateralidade presente em outros documentários, como o de Anne Lainé. Aghion afirma que "é muito fácil se identificar com as vítimas, mas é tarefa árdua se identificar com os assassinos."[5] Entretanto, é o que ela se propõe ao desarticular as grades de leitura que

[4] Exceto aqueles cometidos pelos mandatários e idealizadores do extermínio.
[5] Anne Aghion entrevistada por Anna Kubišta, para o Rwanda News. [Tradução própria]. Website indicado na bibliografia.

tendem a etiquetar os personagens como 'outros' para então se aproximar de sua perspectiva e tentar entender mais profundamente suas ações.

Esse procedimento se reproduz em sua forma de observar o sistema jurídico recém criado. Embora constatem sua parcela de injustiça, os filmes de Anne Aghion permitem entrever que os tribunais *gacaca* concatenam incumbências que nos moldes ocidentais requereriam diversas instituições, sendo nesse aspecto compatíveis com a conjuntura em que se enquadram.

A aposta no dialogo e na confissão por parte da *gacaca* é prolongada pelas filmagens de Anne Aghion, que deixam transparecer que os discursos são amplamente moldados em função do dispositivo que os enquadra. Enquanto que nos julgamentos as falas são frias, sucintas e formais, as filmagens permitem devaneios, silêncios e reflexões íntimas. Os filmes se erigem como espaços de confissão suplementares aos dos tribunais. A longevidade da empreitada instaura a intimidade necessária para que os depoimentos se densifiquem, o que gera, segundo a cineasta, um efeito terapêutico nas vítimas. E ambas instâncias dão a entender que independentemente da parcialidade do que se diz, o contexto de pós-genocídio exige verbalização ou, no melhor dos casos, diálogo. Tal constatação é salientada pelo provérbio ruandês que intitula um dos filmes da diretora: "a família que não fala morre".

Contudo, é importante considerar o alerta dado por Alexandre Dauge-Roth, segundo o qual "a redentora crença de que lembrando do passado nós exorcizaremos suas atrocidades e não repetiremos suas falhas consiste em uma fantasia coletiva, para não dizer em uma hipocrisia, caso esse 'excesso de memória' não se desdobre em formas concretas de ação no presente."[6] No caso de Anne Aghion, as próprias realizações, somadas a longa duração exigida por esses trabalhos, já constituem uma forma de ação. Ao insistir sobre o mesmo tema durante mais de dez anos, a cineasta se esforça para se tornar cúmplice do genocídio, para fazer dele seu próprio passado, e, na medida do

[6] Alexandre DAUGE-ROTH. *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda*. Lexington books, 2010, p. 3. [Tradução própria].

possível, ajudar a carregar seu fardo. Ao invés optar por soluções narrativas edificantes, seus filmes incorporam remorsos irresolúveis, remoendo-os para possivelmente amenizá-los, mas entendendo que sua evolução, se é que ela existe, só se torna perceptível ao longo de uma observação de muitos anos.

Outro traço determinante da iniciativa da cineasta é de ordem espacial, ou geográfica. De modo compatível com o sistema de justiça comunitário, que por sua vez se adapta aos massacres de proximidade, Anne Aghion opta por se restringir a apenas uma colina. Durante todos esses anos, a cineasta conversou com as mesmas pessoas, membros de uma só comunidade, chamada Ntongwe. Isso faz com que os depoimentos se tornem auto-reflexivos, pois permite que os espectadores constituam uma montagem imaginária entre os diferentes filmes. Tais reverberações possibilitam, entre outros, o cotejo das falas das vítimas com a dos malfeitores, que proferem versões divergentes dos mesmos fatos. Esse diálogo supostamente impossível que se inicia virtualmente através da montagem de *Gacaca, revivre ensemble au Rwanda* (2002) se materializa em *Au Rwanda on dit… La famille qui ne parle pas meurt* (2004). Anne Aghion logra a reunir sobreviventes e perpetradores para conversarem sobre o assunto. Apesar da tensão e das frustrações do encontro, um passo significante foi promovido pelo filme. O silêncio dos olhares que não se cruzam no início da sequência dá lugar a desavenças, até que os envolvidos chegam a um relativo entendimento.

Os documentários de Anne Aghion penetram progressivamente no cerne da questão da convivência. Para tanto, imagens anteriores são retomadas, atualizadas e aprofundadas de um filme a outro, através de constantes resignificações modeladas de acordo com o desenrolar dos fatos na pequena colina de Ntongwe.

Constato, por fim, que a experiência dos filmes de Anne Aghion, além de promover memórias afetivas da história do genocídio, impõe nuances a ambos os extremos que norteiam os discursos a propósito do contexto do pós-genocídio. Por um lado, os filmes mostram que as *gacaca* cumprem ao menos com parte do que se propõem, extrapolando sua dimensão jurídica. Por outro lado, pode-se perceber que falar em "reconciliação", termo reiterado

pelo Estado ruandês, ainda é excessivamente idealista. Trata-se, por ora, de uma convivência pacífica, com a qual Anne Aghion se esforça para contribuir. Sua estética constitui uma extensão de alguns aspectos das *gacaca* agora promovidos por um outro dispositivo. A força de seu cinema reside em sua postura diante das extremas dificuldades do *conviver*, onde a variação de pontos de vista, o diálogo, a longevidade, e a circunscrição espacial são características determinantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGHION, Anne. Entrevistada por Anna Kubišta, para o *Rwanda News*. Disponível em setembro de 2013: http://www.rwandaises.com/2010/03/anne-aghion-mon-film-a-eu-un-effet-therapeutique-sur-les-victimes-qui-ne-se-sentent-pas-oubliees/

CLARK, Phil. *The Gacaca courts, post-genocide justice and reconciliation in Rwanda : justice without lawyers*. Cambridge University Press, 2010.

COQUIO Catherine. *Rwanda. Le Réel et les récits*. Belin, 2004.

DAUGE-ROTH, Alexandre. *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda*. Lexington books, 2010.

DESTORS, François-Xavier. *Images d'après : cinéma et génocide au Rwanda*. Le bord de l'eau, 2010.

RÉRA, Nathan. Tese de doutorado ainda em processo de publicação, orientada por Sylvie Lindeperg.

Corpo, blogosfera e consumo tecnológico no filme *Nome Próprio*[1]

Body, blogosphere and technological consumpter in the movie *Nome Próprio*

Wilton Garcia[2] (Doutor – FATEC/UNISO)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ESTÉTICAS DO CORPO NO CINEMA BRASILEIRO.

[2] Doutor em Comunicação pela USP. Professor da Fatec-Itaquá e do Mestrado em Comunicação e Cultura da Uniso. Autor de *Feito aos poucos_anotações de blog* (2005), entre outros. www.wilton.garcia.zip.net

Resumo:

Da tríade *corpo, blogosfera e consumo tecnológico* efetiva-se a presença da mulher no cinema hoje. Parto deste pressuposto para investigar o filme brasileiro *Nome Próprio* (Murilo Salles, 2007). A história da protagonista ressalta ações cotidianas da película no universo digital, ao apontar um desfecho a partir de seu blog como referente digital. A abordagem teórico-metodológica inscreve, estrategicamente, os estudos contemporâneos do cinema na produção de conhecimento e intersubjetividade.

Palavras-chave:

cinema, comunicação, blogosfera, cultura, consumo.

Abstract:

Triad body blogosphere and effective technological consumption, the presence of women in cinema today. Birth of this assumption to investigate the Brazilian film *Nome Próprio* (Murilo Salles, 2007). The protagonist of the story highlights the everyday actions of the film in the digital universe, pointing to an outcome from your blog as a reference digital. The theoretical and methodological approach fits strategically contemporary studies of cinema in knowledge production and intersubjectivity.

Keywords:

cinema, communication, blogosphere, Culture, consumption.

Os dias passam, meu corpo apodrece. Corpos apodrecem.
Por isso nada sou senão palavras. Quando escrevo, me afirmo.
Quando falo, ganho sentido. Quando penso, ganho corpo.
Meu corpo é letra e linha. Meu corpo palavra.

Camila *Nome Próprio* (2007)

Cada vez mais, assiste-se a manifestação pontual do feminino e seu jeito independente, na sociedade e no cinema. Seria uma autonomia da mulher, cujo masculino constitui outra lógica. Agora, essas questões de emancipação do feminino tornam-se um desafio crítico-conceitual para a academia. As alteridades espalham alternativas e colocam em xeque a cultura e a ideologia. Nesse caso, a perceptiva feminina está em voga no contemporâneo.

A tríade *corpo, blogosfera e consumo tecnológico* efetiva a presença da mulher no cinema hoje, de modo diferente: não mais como mero objeto de desejo do homem, mas como pessoa que toma suas próprias decisões. É um convite para o(a) espectador(a) pensar seu ponto de vista, para além dos estudos de Laura Mulvey (1983). Parto deste pressuposto para investigar o filme brasileiro *Nome Próprio* (2007), de Murilo Salles.

A história da protagonista – Camila, interpretada pela atriz Leandra Leal – ressalta ações eloquentes, ao destacar suas ideias particulares e apontar para desfechos complexos do corpo, a partir de um blog como registro digital de sua escrita. Afinal, Camila quer ser escritora. E a maneira de encarar o mundo expõe um jogo inusitado de possibilidades divergentes, quando transversaliza a vida e a ficção, entre corpo e consumo. Talvez, este seja um problema: separar imaginação e realidade no cinema e no ambiente tecnológico do blog[3].

[3] Este texto parte da pesquisa *Comunicação, consumo e tecnologias emergentes: estudos contemporâneos* desenvolvida junto ao Mestrado em Comunicação e Cultura da Uniso – vide devoradigital.worpress.com

Por isso, a abordagem teórico-metodológica aqui inscreve, estrategicamente, os estudos contemporâneos do cinema na produção de conhecimento e intersubjetividade. Tais estudos aproximam os estudos culturais e as tecnologias emergentes, a refletir a respeito de atualização e inovação. Em outras palavras, o atualizar e o inovar sinalizam as proposições reflexivas deste texto.

Do filme

Nome Próprio mostra um alto grau de instabilidades da personagem central, ao longo da narrativa. Não é loucura nem demência, mas um estado de alteração da lógica formal reguladora para qualquer sistema hegemônico, cujo enfoque alterna medidas necessárias à competência comunicacional – um viver visceral, explosivo, potente e eletrizante.

Nesse contexto, experiência, imagem e subjetividade elencam-se como categorias discursivas, que se estendem ao longo deste ensaio, ao equacionar o modo de expor as ideias (tanto na trama quanto neste trabalho). Portanto, são categorias que compreendem a articulação discursiva do cinema atrelada à discussão aqui levantada.

E as instabilidades recorrentes em cena ilustram expressões contemporâneas do consumo tecnológico, que associam a condição adaptativa (pulsante e latente) da personagem inquieta no cotidiano da blogosfera. O enredo (re)combina conceitos, dados, informações, inquietudes e afinidades, em um processo de projeção e identificação cinemático entre plateia e personagem.

A película incorpora o deslocamento e a flexibilidade como atividades inerentes à linguagem atual e suas caracterizações: não linear, fragmentada, descontínua, simultânea, heterogênea, sincrética, acelerada, aberta,

hermética, paródica, incompleta e/ou impactante. Diante de tamanha instabilidade, sem dúvida, isso requer (re)pensar as escolhas de Camila, que estremecem o entorno e acusam efeitos de sentidos (GUMBRECHT, 2010).

A sinopse indica:

> A história de Camila, uma jovem mulher empenhada em se tornar escritora. Sua vida é sua narrativa. Camila é intensa, corajosa. Para ela, o que interessa é construir uma trajetória como ato de afirmação. Elaborar uma existência complexa o suficiente para se escrever sobre ela. *Nome Próprio* é um filme sobre a paixão de Camila e seu esforço para bancá-la. Uma personagem feminina que encara abismos e retira disso a força que necessita para existir. De sua busca por redenção. Quer a literatura como ato de revelação. Para tal, cria vínculos. Carente, os destrói. Por excesso. Por apego. Por paixão.

A obra de Murilo Sales apresenta uma livre adaptação do livro *Máquina de Pinball* (2002), de Clarah Averbuck (GONÇALVES, 2011). Disso, instaura-se um discurso emblemático, que se constituem efervescências mediante os *posts* publicados no blog *brazileira!preta*.

Esse tipo de narrativa instável organiza um território de possibilidades complementares, em que a escritura (inter/trans)textual se faz pela tradução de arestas intersubjetivas. Verifica-se, nesse conjunto, a relação escrita e imagem no enlace da passagem entre literatura e cinema (STAM, 2003).

A narrativa inicia com uma cena forte. Um drama. A tensão paira no ar. O(a) espectador(a) percebe, aos poucos, que há uma briga de casal. É a separação de Camila e Felipe, seu companheiro, que está irritado. Houve uma traição por parte dela e a confusão parece ser inevitável. Tal descoberta produz o conflito.

Felipe, nervoso, em um primeiro instante, não fala nada; apenas recolhe os vestígios da ex-amada – de modo violento, compulsivo. Inconformado, limpa/esvazia a sala do apartamento, retirando os pertences dela. Ofegante,

procura roupas, sapatos, livros, discos, CDs, fotos em cada móvel, estante ou armário. Tenta tirar o que não lhe pertence. Não poupa esforços para desocupar o espaço. A desarrumação generalizada traz mudanças bruscas, uma vez que se desvencilha do que não quer mais. É um basta, um NÃO. Diz que acabou. Gesto firme, vigoroso. Admite que não dá mais. Arruma caixas, bolsas e malas para ela partir.

De fato, ocorre uma expulsão sumária, completa, definitiva. Fim da linha. Não há mais a ideia de lar, aconchego, parceria; muito menos harmonia ou calmaria. Ruptura, desistência, falência. Felipe coloca Camila para fora de casa. Pede para que saia dali, que vá embora. O amor cede lugar ao ódio, raiva, longe da paixão que mistura com sexo, afeto, fidelidade e traição. Um turbilhão frenético de emoções acontece, sem muito critério. Apenas fica registrado pela lente cinematográfica.

E a captação das imagens, em primeiríssimo plano, traduz essa situação contundente. Uma agudeza. Há apenas o embatimento entre eles. O testemunhal é impactante. A câmera penetra nos detalhes, a registrar os objetos de Camila sendo encaixotados. Nada de desculpas e/ou arrependimentos.

Do corpo

As representações incomensuráveis do corpo hoje (GARCIA, 2005; 2013), em suas múltiplas (re)configurações, criam um grau significativo de indecidibilidades. Entre o corpo e sua imagem há uma diferença que fundamentalmente estabelece derivativas. O lugar do corpo no cinema permeia a complexidade da condição humana e sua forma de expressão, sobretudo no âmbito das tecnologias emergentes.

Portanto, a noção de sujeito se (re)faz, paulatinamente, como propriedade contemporânea, isto é: provisória, parcial, inacabada, efêmera. Dessa dinâmica deslizante entre natureza e cultura, o fluxo das informações evidenciam resultantes plurais, multidimensionais.

O modo de exibir o corpo, por exemplo, provoca a atenção do(a) espectador(a) no cinema. O corpo da protagonista se embriaga pelas suas decisões – tanto virtuais quanto reais (e vice-versa). O que pode ser uma influência para alguns se transforma em ferramenta para o envolvimento agudo da personagem.

A performatização de Camila absorve de um corpo ampliado, em que sua dinâmica cênica ambienta a passagem da cultura digital à narrativa cinemática. Talvez por isso, a protagonista tente impor-se nas cenas, ao enfrentar seus conflitos que encubra, como disfarce da aparência de sua imagem corporal.

Corpos expostos em cena. Felipe, em pé, corre rapidamente pela sala em busca dos objetos. Ela, sentada no sofá, a assistir o ocorrido, está nua esperando do momento certo para argumentar. E tenta, sem sucesso. Eles brigam, lutam firme. Ele retruca e a empurra para longe. Ela perde o controle, cai e se machuca. Camila levanta e se percebe ferida.

De novo, tenta arguir seu ponto de vista, porém não consegue muito. A discussão corpórea termina no momento em que ela leva a porta na cara. Fim cinematográfico da cena. Camila foi derrotada nesta primeira batalha, que se repetirá mais vezes no *écran*.

Do viver

Em resposta ao ocorrido, ela declara imediatamente na blogosfera:

Ninguém vive uma paixão impunimente.
A intensidade é uma doença contagiosa.
E eu não concebo a vida sem contágios.
Sei sobre a dor da solidão, a falta de ar e a perda de chão.
Sei que nada mais vai ter importância.
Sei que o mundo vai ficar pequeno e perder o sentido.

São palavras que indicam seus sentimentos, sua personalidade, sua forma de pensar e agir. Camila procurar expandir o limite da escrita densa. Eis um diálogo que se estabelece em planos distintos – entre o real e o virtual – a personagem se atualiza ao longo da trama.

No jogo de metáforas, o modo como Camila imagina e assume o mundo está distante do senso comum. A ideia simples de que pessoas se encontram, namoram, casam e vivem felizes, para sempre, não condiz com seu sentir.

O enredo de *Nome Próprio* exibe um drama psicológico de uma jovem em busca da criatividade – como escritora e mulher – que vivencia os fatos, com distorções, (inter)mediados pelo fluxo digital de informações fragmentadas. Seu cotidiano conturbado mostra a tentativa do crescer e SER/ESTAR, em meio às turbulências e na complexidade de ponderações contemporâneas.

Camila perpassa momentos instigantes de desafios, cujo vertiginoso paralelo entre ficção e realidade (re)inscreve experiências cotidianas junto ao universo digital – como eixos de mundos paralelos que se extrapolam em si. A condição humana parece ter um choque com a cultura digital – o computador, a internet, o telefone celular, o tablete, o blog – e seu ar reflexivo enuncia as sutilezas de uma aspirante escritora, em busca de vivenciar e escrever acerca de suas próprias histórias.

Eis um enredo cinematográfico em que o computador, também, vira personagem de fôlego, ao gerar e solucionar conflitos, pois sua relevância estabelece um eixo dinâmico, sendo companheiro constante da protagonista. Mudam-se as parcerias, embora o convívio com a máquina permaneça. Essa parceria escandalosa com a máquina faz com que o(a) espectador(a) acompanhe as peripécias de Camila, a qual assinala um acumulo de experiências intrigantes como um arco episódico.

Reitero: mais que um mero diário, a blogosfera passa a ser um assunto relevante de discussão e decisão sobre a vida. O filme explora a auto-exposição pública de blogueiros na internet e, uma possível consequência que convoca uma reflexão acerca das tecnologias emergentes, inclusive no Brasil. Expor a intimidade publicamente. Abandonar o espaço privado em detrimento à espetacularidade (VARGAS-LLOSA)

Considerações finais

Nome Próprio convida o público a refletir a respeito das decisões cotidianas que atravessam o afeto da mulher contemporânea. Tentar resolver os pontos turbulentos que se entrecruzam em conflitos. A ideia seria direcionar a atenção para perspectivas que possam aclarar os problemas, fora de sintonia.

Para além de sua identidade de gênero, feminino, Camila toma as rédeas da vida e assume as consequências de cada decisão – nem sempre planejada –, mesmo as mais viscerais. Namora garotos ou garotas, sem preconceito ou discriminação. Para ela, o que importa são as experiências vividas com seu próprio critério. Seu jeito de decidir, sem receber interferências estranhas.

Indiscutivelmente, o sentir oscilante da protagonista se embriaga por suas decisões – em trânsito – quando afirma que *escreve porque necessita*, como ato de sobrevivência em fluxo. São opções a serem descortinadas pela projeção de seu ideal. Paradoxalmente, a escrita urge, então, perante a necessidade (do viver) tenaz.

A blogosfera é mais que um mero diário digital. Diante dessa arbitrariedade de Camila, o blog – nessa narrativa cinemática – apresenta-se como confessionário eletrônico, de depoimentos íntimos, ao expor o depositário poético da escritora. Nele, efetivam-se experimentações (inter/trans)textuais e sincréticas de uma aventura urbana.

No fim, Camila escreve:

> Algumas vezes quebram minhas pernas,
> chutam minha cara, pisam em meus dedos.
> Eu sobrevivo, tenho sobrevivido!
> Sou marcada, sim, mas faço valer
> cada uma das minhas cicatrizes.

Referências

AVERBUCK, Clarah. *Máquina de Pinball*. São Paulo: Conrad, 2002.

GARCIA, Wilton. *Corpo, mídia e representação*: estudos contemporâneos. São Paulo: Thomson Learning, 2005.

_____. *Feito aos poucos*_anotações de blog. São Paulo: Factash/Hagrado, 2013.

GONÇALVES, Renata. *Conteúdos culturais na cibercultura*: um estudo do processo de convergência midiática da obra de clarah averbuck. [mestrado] PPGLetras, UFSJ, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contracampo, 2010.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. in: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p.437-453.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espetáculo*: uma radiografia de nosso tempo e da nossa cultura. Buenos Aires: Afaguara, 2013.

Obra audiovisual

NOME PRÓPRIO, Murílo Sales, 2007, filme 35mm

PAINÉIS

Os Contos morais de Éric Rohmer[1]

Eric Rohmer's Moral tales

Alexandre Rafael Garcia[2] (mestrando em Multimeios, Unicamp)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: "Questões de autoria e modos de narrar: análise de filmes".

[2] Formado em Cinema na Faculdade de Artes do Paraná / CINETVPR e mestrando no Instituto de Artes da Unicamp. Diretor de alguns filmes curtas-metragens e sócio da produtora de cinema O Quadro.

Resumo:

Uma introdução aos "Contos morais" de Éric Rohmer, destacando-se os seus modos de produção, seus procedimentos narrativos e uma compreensão da formação do seu estilo, partindo da análise destes seis filmes que compõem seu primeiro ciclo, realizados entre 1963 e 1972. É com este ciclo que Rohmer consolida seu cinema: moderno, mas com aparência clássica e histórias fundadas na tradição romanesca, de dramas íntimos e interpessoais, além de uma profunda relação com os espaços urbanos.

Palavras-chave:

Cinema, artes, estética, Éric Rohmer.

Abstract:

An introduction to the Eric Rohmer's "Moral Tales", highlighting his modes of production, his narrative techniques and an understanding of the formation of his style, starting from the analysis of these six films that comprise his first cycle, made between 1963 and 1972. With this cycle Rohmer consolidates his cinema: modern but with a classical look and stories based on the romanesque tradition, the intimate and interpersonal dramas, plus a deep relationship with urban spaces.

Keywords:

Cinema, arts, aesthetics, Eric Rohmer.

Alguns breves comentários sobre Éric Rohmer. Que nasceu em 1920 no interior da França (Tulle), morreu em 2010 (Paris), e foi um dos principais representantes da *nouvelle vague*. E para tentar melhor compreender a cinematografia dele, o seu estilo e a sua formação, foquemos nos seus *Contos morais*. Uma série de seis filmes, escritos e dirigidos por Rohmer, lançados entre 1963 e 1972.

Essa série, ou ciclo, como também podemos chamar os *Contos morais*, foi autointitulada pelo próprio Rohmer em 1962. Ele tinha o argumento dos seis filmes, mas nenhuma garantia que ia conseguir produzir eles. Então, de maneira bem ousada, independente e até amadora, realizou os dois primeiros, *A Padeira do bairro* e *A Carreira de Suzanne*, já anunciando em seus créditos iniciais que aqueles eram os "Contos Morais de Éric Rohmer".

Foi uma atitude um tanto presunçosa até, porque seu filme anterior havia sido um fracasso comercial – o longa *O Signo do leão*, que foi produzido em 1959 e só foi exibido poucas vezes em único cinema em Paris em 1962.

Os relatos dão conta de que as filmagens de *O Signo do leão* não foram tão harmoniosas, por incompatibilidade de Rohmer com a equipe, que era grande e profissional. Tudo deu errado. Nos anos seguintes, Rohmer precisou se reinventar. E inventar um novo método de produção.

Essa é uma das diferenças do Rohmer para os seus colegas mais famosos – Godard, Truffaut e Chabrol, que tiveram grande destaque e sucesso já em seus primeiros longas metragens, o que possibilitou a eles emendarem projetos seguintes.

Voltando um pouco no tempo, para compreendermos melhor: do núcleo central e famoso da *nouvelle vague*, Rohmer era o mais velho – tinha doze anos a mais que Truffaut, por exemplo. E apenas dois a menos que André Bazin, que pode ser considerado como um dos mentores da *nouvelle vague*. Em outra conversa, poderia dizer que Rohmer é o grande herdeiro do pensamento "bazaniano", mas não este é ponto principal agora.

Ele começou como professor de literatura, depois foi cineclubista e aí deu início simultaneamente a escrever críticas de cinema e a produzir curtas-metragens, entre 1948 e 1949. Para ele, a crítica não vem antes da realização, e isso é importante frisar, porque muitas vezes esse fato não levado em conta, já que seus primeiros textos têm mais notoriedades que seus primeiros filmes curtas-metragens.

Alguns anos se passaram, a *Cahiers du cinéma* atingiu grande importância, e Rohmer assumiu a sua editoria em 1957. No ano seguinte, 1958, Chabrol tem sucesso comercial com seus dois primeiros longas-metragens e isso marca o início do que chamamos de *nouvelle vague*. Com o sucesso de Chabrol, há um grande incentivo e facilidade para que seus colegas também produzam seus primeiros longas.

Depois do fracasso de Rohmer com *O Signo do leão* em 1959, ele se dedicou principalmente à editoria da *Cahiers du cinéma* e se afastou da produção de cinema. E em 1962, um jovem de 21 anos que frequentava a redação da *Cahiers* propõe a Rohmer que eles criem uma produtora juntos, simplesmente para realizar os filmes que Rohmer viria a fazer. Esse jovem era Barbet Schoeder. E a produtora que eles criam é a *Les Films du losange* – que existe até hoje e tem considerável êxito comercial.

Se Rohmer não tivera sucesso com o esquema profissional de *O Signo do leão*, agora ele ia tentar algo totalmente diferente – em termos estéticos e de modo de produção. Particular, autoral, íntimo... pequeno em termos financeiros, mas de grande pretensão artísticas. E quando falamos de "pequenas produções" aqui, estamos falando de produções ainda menores que as outras da *nouvelle vague* (em termos financeiros e recursos técnicos).

Rohmer então decidiu realizar de qualquer maneira seus seis *Contos morais*. Seriam seis variações de um mesmo tema e estrutura. Que, grosso modo, podem ser descritos assim: um homem comprometido com uma mulher, se envolve com uma segunda mulher e, no fim, isso acaba reafirmando seu compromisso com aquela primeira. São como variações sinfônicas dentro de uma mesma peça musical. E também uma influência direta do

filme *Aurora*, de Murnau, de 1927, onde a mesma estrutura é trabalhada – um homem do campo, casado, se envolve com uma mulher da cidade. No fim, ele volta para sua esposa. Rohmer sempre explicitou a influência de Murnau e *Aurora*.

Os dois primeiros *Contos morais*, que são os dois primeiros filmes produzidos pela *Les films du losange*, são o curta-metragem *A Padeira do bairro* e o média *A Carreira de Suzanne*, gravados em sequência, de maneira amadora, sem equipe profissional e sem recursos financeiros. Ambos são lançados em 1963, mas não em circuito comercial. Rohmer e Schroeder conseguem algum dinheiro vendendo os filmes para a televisão e com isso podem bancar a produção – bem reduzida e barata – de *A Colecionadora* em 1966.

Em 1967, *A Colecionadora* é lançado de maneira restrita, também passando basicamente em apenas uma sala de Paris. Mas, considerando isso, o filme é um sucesso comercial, rendendo ótimos dividendos para Rohmer e Schroeder. Porque, é importante lembrar, eles eram *donos* do filme. Eles que foram os investidores e produziram totalmente, então o grosso do dinheiro voltava para eles.

A Colecionadora, ao meu ver, é o filme que consolida o cinema de Rohmer em termos estéticos. Ele, inclusive, resolve várias questões práticas e técnicas que eram problemáticas nos dois primeiros *Contos*. Então, é possível dizer, sem medo, que esse é o primeiro grande filme de Rohmer.

Já no ano seguinte, Rohmer e Schroeder produzem *Minha noite com ela* e lançam em 1969. É um grande sucesso mundial. O filme é até indicado ao Oscar de "Melhor filme estrangeiro" e "Melhor roteiro original". É a maior bilheteria de Rohmer até hoje (pouco mais de um milhão de espectadores só na França) e o filme que tornou ele mundialmente conhecido e respeitado. O que possibilita a Rohmer se dedicar integralmente à produção de seus filmes – até então ele acumulava o trabalho no *Instituto Pedagógico Nacional*, realizando filmes documentários de caráter educativo.

Com estabilidade financeira e interesse comercial para lançar seus dois últimos *Contos morais*, em 1970 e 1972 são distribuídos *O Joelho de Claire e O Amor à tarde*, que são filmes com um esquema de produção bem mais confortável e "luxuoso" para Rohmer. Mas, ainda sim, são pequenas equipes, com técnicos próximos a Rohmer, e com ele tendo controle total sobre o processo de filmagem.

Amor à tarde é visivelmente a maior produção dos *Contos morais* em termos de aparato técnico, com um número considerável de internas, equipe maior e com um certo rebuscamento da fotografia, o que até oferece novas possibilidades estéticas e de encenação a Rohmer. Mas, isso não o afasta dos seus outros *Contos morais*. Pelo contrário, fecha o ciclo com mais uma extraordinária variação sinfônica sobre o mesmo tema, como vimos anteriormente que era sua vontade.

Evidências

Abaixo, alguns pontos que podemos elencar como fundamentais e evidentes no cinema de Rohmer e que são revelados nos *Contos morais*.

1.*Classicismo*. Com Rohmer não temos uma tentativa de se quebrar paradigmas e convenções narrativas da história do cinema. A câmera e a montagem nos filmes de Rohmer são invisíveis. Para ele, ser moderno é depurar o clássico, é atingir o esplendor de um estilo.

> Minha ideia é muito simples, e eu ainda acredito nisso. É a ideia de que na evolução da arte há ciclos, e então acaba se retornando ao passado. Havia a Antiguidade e a Idade Média, então o Renascimento, então de novo nós retornamos à Idade Média com o romantismo. É simples assim. Quando eu digo "nós temos que ser absolutamente modernos", eu digo que o moderno às vezes significa olhar para o passado.
> Eu digo que a preservação do passado assegura a possibilidade da arte moderna. Se os museus fossem desaparecer, nós teríamos que começar a pintar como Rafael de novo. Mas, como as pinturas de Rafael ainda existem, por que se incomodar imitando ele?[...]

> Destruição não é um pré-requisito para construção. É por isso, politicamente, que eu sou mais um reformista do que um revolucionário. (ROHMER, 1989, p.7)

2. *Objetividade*. Clareza, concretude. Para Rohmer, tudo é uma questão de evidência, de se mostrar as coisas, de maneira clara e direta. Tanto em aspectos metafísicos, quanto tangíveis.

> Eu não conheço outro diretor que seja mais indiferente à plasticidade, cuja decupagem seja mais ordinária, mas, em contrapartida, que é mais sensível para o exato delinear de um movimento, para a sua exata duração. E assim como para o atleta, um estilo eficiente é um estilo bonito, poesia é um bônus". (Rohmer, 1989, p. 11)

3. *Influência do documentário*: não pela intenção de "revelar o real" ou qualquer dessas grandes pretensões, mas simplesmente do ponto de se aproveitar da realidade pré-existente – e da sua beleza incontestável. Para assim produzir algumas narrativas que inicialmente são cotidianas, mas se revelam extraordinárias, pelas suas interações e consequências dentro da própria história do filme. E se valer também desta influência no âmbito das equipes pequenas, móveis e totalmente íntimas ao processo de filmagem. Jean Rouch foi um dos grandes mestre de Rohmer no seu modo de fazer cinema, não há dúvidas.

> A influência de Rouch sobre Rohmer foi importante e em 1986, ele disse [na ocasião de *O Raio verde*, seu filme de 1986], "Eu sempre sonhei fazer um filme improvisado, como alguns feito por colegas, em particular, Jacques Rivette ou Jean Rouch, quem eu considero realmente um mestre nessa área". (LEIGH, p.130)

4. *O espaço*. Cenários, ambientes, locações. "Cinema, arte do espaço" foi um dos primeiros artigos que Rohmer escreveu, em 1948. Alguns anos depois, ele continuava seu comentário: "somente o cinema pode dar a visão da realidade tal como ela é: o nosso olho não consegue. Portanto, o cinema é ainda mais objetivo que o olho" (ROHMER, 1965), no sentido de você poder propiciar a vivência de uma cidade, de um ambiente, de uma maneira muito forte e rica com o cinema.

5. *A beleza*. Rohmer tem um importante artigo nomeado "o gosto da beleza". Nesse artigo, grosso modo, Rohmer define a beleza como a essência das artes. A beleza é o sentido primeiro e último de uma obra de arte. E claro que é bastante difícil medir a beleza de algo. Mas, é enxergamos a beleza de um corpo, de uma construção, de um efeito atmosférico, de um gesto, de um sentimento. Então, são por estas "belezas" que Rohmer faz seus filmes e por quais seus personagens vivem.

No auge da sua paixão pelo cinema americano, Rohmer escrevia, a respeito do filme *Exodus*, de Otto Preminger, um tanto quanto relegado e negligenciado como obra de menor valor por outros críticos:

> Mas, em uma análise mais detalhada você vai descobrir milhares de inovações sob essa aparente secura, especialmente se levando em conta os movimentos das *mãos*, que sempre são distintos, sempre eloquentes, sempre sensíveis, sempre inteligentes, sempre bonitos, sempre verdadeiros. Estas pequenas *belezas* constituem grande arte: nós aceitamos isso na pintura, por que não no cinema? (ROHMER, 1989, p.80)

6. *Romanesco*. Por mais que Rohmer parta de matrizes realistas, ou melhor dizendo, ontológicas, ele sempre vai de encontro ao romanesco – a improváveis fatos ou eventos que ligam seus personagens, que os levam a se encontrar ou se desencontrarem. Ele encara a ficção e a dramaturgia de frente. E se aproveita delas. O seu gesto é o do escritor, que *conduz* o espectador a *ver* e *experimentar* aquilo que ele deseja. É preciso também *inventar* para narrar. A ficção é mais eloquente que a realidade. (Por mais que a beleza já esteja aqui, no mundo, ao nosso redor)

> Me disseram muitas vezes que meu diálogos são muito literários. Eu não concordo. E então eu fiz este filme para provar para mim mesmo que as conversas improvisadas seriam exatamente as mesmas se eu tivesse escrito elas. E eu estava certo, não há diferença. (Rohmer in LEIGH, p.299)

Aí poderíamos resumir o cinema de Rohmer: uma intensa relação entre a realidade (filmes de gestos, ações e ambientações naturalistas) e a ficção (roteiros sobre improváveis e extraordinários encontros e desencontros).

7. *Mise en scène*. A maneira como Rohmer tenta lidar com a evidenciação dos sentimentos de seus personagens não é somente calcada no diálogo – ainda que ele seja conhecido também como um "cineasta da palavra". Os seus personagens se revelam profundamente por suas mãos, seus olhares, seus silêncios, seu corpos. E isso é *visível*, *sensível*, em seus filmes. Com sua encenação – seus planos, a interação dos personagens entre si e com o espaço, Rohmer evidencia alguns sentimentos extraordinários. A fala é apenas um dos elementos utilizados para isso.

Referências

BAECQUE, A. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

CRISP, C. *Eric Rohmer:* Realist and Moralist. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

HEREDERO, C. F.; SANTAMARIA, A. *Eric Rohmer*. Madrid: Catedra, 2010.

LEIGH, J. *The Cinema of Eric Rohmer*: Irony, Imagination, and the Social World. New York: Continuum, 2012.

MARIE, M. *Nouvelle vague e Godard*. Campinas: Papirus, 2012.

ROHMER, Éric. *O antigo e o novo*: entrevista. [Novembro, 1965]. França: Cahiers du Cinema. Entrevista concedida a Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps e Jean-Louis Comolli. Tradução de Felipe Medeiros. <Disponível em http://www.focorevistadecinema.com.br/ rohmer.htm>

ROHMER, E. *The taste for beauty*. New York: Cambridge University Press, 1989.

SCHILLING, D. *Eric Rohmer*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

Polos de Produção Cinematográficos: As Experiências Brasileiras[1]

Poles of Cinematographic Production: The Brazilian Experiences

André Ricardo Araujo Virgens[2] (mestrando - UFBA)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Políticas de Produção, Distribuição e Circulação do Cinema.

[2] Produtor Cultural, mestrando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. E-mail: andre.arauj@gmail.com

Resumo:

Dentro do contexto de tentativa de estruturação de um modelo de produção de filmes em larga escala no Brasil, temos presenciado, nos últimos anos, a expansão de um formato de incentivo à produção a partir da criação de polos locais. Assim, esse trabalho tem como objetivo refletir sobre o conceito de polo cinematográfico, tomando como estudos de caso as experiências implementadas nas cidades do Rio de Janeiro-RJ, Sobradinho-DF e Paulínia-SP.

Palavras-chave:

Cinema, produção, indústria, polos de produção cinematográficos.

Abstract:

Within the context of an attempt to structure a model for large-scale production of films in Brazil, we have witnessed in recent years, expanding from one format to encourage the production from the creation of local poles. Thus, this paper aims to reflect on the concept of film center, taking as case studies the experiences implemented in the cities of Rio de Janeiro, Sobradinho and Paulínia.

Keywords:

Film, production, industry, poles of cinematographic production.

Introdução

Quando comparada com outras artes, e apesar de seu pouco tempo de surgimento e configuração enquanto tal, o cinema foi uma das primeiras expressões culturais a se enquadrar em padrões "industriais" de produção, e com sua posterior inserção na cadeia de produção e circulação de mercadorias.

Sendo hegemonizada, atualmente, pelo modelo hollywoodiano, seja do ponto de vista do modo de produção, seja do ponto de vista da construção de linguagem e expressão, esse paradigma acabou se configurando como ideal a ser atingido. Nesse sentido, compreender como se configurou esse modelo e seu modo de produção (e reprodução) aparece como algo fundamental para entender como se configura a cadeia cinematográfica no mundo. E também no Brasil.

É um fato que o país nunca conseguiu construir uma indústria sólida, mas, historicamente, diversas experiências surgiram com essa finalidade. A primeira delas ainda no início do século XX, com a produção incentivada pelos donos de salas de exibição – e que originou a chamada Bela Época do cinema nacional. Posteriormente, com a criação de estúdios privados como Cinédia, a Atlântida e a Vera Cruz, entre os anos 30 e 50. Em seguida com a atuação direta do Estado através da criação da Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S/A. Ou mesmo mais recentemente, com o advento das leis de incentivo e com uma intersecção cada vez mais forte entre televisão e cinema. Isso apenas citando experiências que tinham uma influência mais forte de uma visão industrialista.

E, mesmo que a comparação entre o modelo adotado nos Estados Unidos e o(s) modelo(s) adotado(s) no Brasil possa(m) ser feitas com ressalvas, Hollywood surge como um marco fundamental para o raciocínio que realizamos aqui pois foi a primeira iniciativa que associou a noção de produção cinematográfica a partir de um "polo

de produção". Ou seja, dotar uma determinada região de infraestrutura técnica e de mão de obra especializada, dentre outros.

Assim, buscaremos discutir como a ideia de "polo de produção cinematográfica" tem sido desenvolvida no país a partir de três experiências adotadas nas cidades do Rio de Janeiro-RJ, Sobradinho-DF e Paulínia-SP. Para a escolha desses casos, levamos em consideração, especialmente, a listagem daquelas cidades/ regiões em que percebemos que o desenvolvimento dessas experiências se dá a partir do desenvolvimento de políticas institucionalizadas dentro do campo cinematográfico.

Essa institucionalização se apresenta de duas formas: em primeiro lugar pela existência de uma estrutura organizacional que é responsável pela manutenção desse polo local. E, e, segundo lugar, pela criação e vigência de marcos legais fundacionais e reguladores da sua dinâmica de funcionamento. Ou seja, nos interessa, aqui, entender como se dá esse fenômeno a partir do momento que a sua estruturação ganha corpo de política pública reconhecida e mediada por governos (municipais, estaduais e/ou municipais).

Essa opção denota, também, uma posição do autor sobre o que poderia ser entendido enquanto um "polo de produção cinematográfico". Consideramos que essa é uma reflexão importante, pois, nos últimos anos, tem sido cada vez mais comum surgirem notícias e relatos sobre a constituição de novos pólos de produção no país. Entretanto, para além da realização de ações pontuais, partimos de uma ideia, a priori, que a constituição de um polo perpassa, necessariamente, pela conjunção de uma série de ações estratégicas e continuadas.

Assim, nos colocamos com o objetivo de discutir a ideia de polo de produção cinematográfica, a partir da sistematização de experiências concretas que estão sendo adotadas no país adotando o seguinte conceito inicial: arranjo institucional, seja do campo público ou do campo privado, organizado de forma a desenvolver a produção cinematográfica de determinada região/ território.

Polos de produção no Brasil

Como dito anteriormente, a adoção da ideia de "polo de produção" surge como uma tentativa de construir ações mais integradas e planejadas de desenvolvimento de um determinado setor. Nesse sentido, vamos começar a discutir essa noção tomando como ponto de partida três experiências concretas adotadas nas cidades do Rio de Janeiro-RJ, Sobradinho-DF e Paulínia-SP.

O Rio de Janeiro ainda aparece como o principal polo de produção cinematográfica no país. Segundo dados do ano de 2006, apresentados por BUENO (2007, p.05), "65% da produção do cinema nacional, foi realizada por produtoras sediadas no Rio, que captaram R$ 91 milhões de recursos federais incentivados".

Esses resultados, é claro, não apareceram por acaso. Não podemos esquecer que algumas das principais experiências que tentaram consolidar uma produção cinematográfica "industrial" no país tiveram sede no Rio de Janeiro, tais como boa parte das produtoras da chamada "Bela Época do Cinema Brasileiro", a Cinédia, a Atlântida, ou mesmo a Embrafilme.

E outra razão que poderia ser citada é a implementação do Polo Rio Cine&Vídeo, que tem como marco fundante a fundação de um complexo de estúdios no bairro de Jacarepaguá, a partir de 1986, dentro da estratégia do Programa de Construção de Polos Industriais da Cidade do Rio de Janeiro.

A partir daí, a produção audiovisual carioca passou a se desenvolver a partir da construção de estruturas cada vez mais complexas, com a criação de uma série de mecanismos, órgãos e estrutura fomento que iremos apresentar a seguir, e que hoje se apoiam em quatro pilares principais: o já citado Polo Rio Cine&Vídeo (fundado em 1986), O Festival Internacional de Cinema do Rio (criado em 1983), a RioFilme (empresa municipal fundada em 1992, inicialmente atuava no campo da distribuição, e hoje também funciona como órgão de fomento) e a Rio Film

Comission (criada em 2009, com o objetivo de atrair produções para a cidade). Iniciativas que não poderemos apresentar em mais detalhes, mas que são peças-chave para compreender o atual estágio da produção carioca.

A isso se soma a produção para televisão no Brasil, que também tem a cidade do Rio de Janeiro como principal sede. É na cidade que se localizam os principais estúdios da Rede Globo (Projac) e da Rede Record (RecNov).

Partindo para nosso segundo exemplo, segundo a Secretaria da Cultura do Distrito Federal, desde a criação do Polo Cinematográfico Grande Otelo, localizado na cidade de Sobradinho, cerca de 80 títulos foram realizados com patrocínio, copatrocínio, financiamento ou alguma outra modalidade de apoio. Entretanto, mesmo tendo sido criado em período semelhante ao do Rio, no ano de 1991, até o momento o mesmo não conseguiu se consolidar de forma plena, e passa por um sério problema de sucateamento de sua estrutura (GONTIJO, 2011). Em agosto de 2013, a estrutura do polo foi utilizada para as filmagens do longa "O Outro Lado do Paraíso", dirigido por André Ristum, o que tem criado expectativas para a retomada da iniciativa.

De toda forma, desde 2008, e com forte participação do Ministério do Turismo, vem sendo desenvolvido o "projeto Brasília Cinematográfica". O órgão federal escolheu dez cidades no país e está desenvolvendo uma estratégia segmentada, sob a qual Brasília, a priori, receberia investimentos para transformá-la num "destino indutor do turismo cinematográfico, agilizar a atividade audiovisual, inclusive na captação de recursos para as produções, além de divulgar a cidade por intermédio do cinema". (DINIZ, 2012).

Para isso, atualmente, discute-se duas questões principais: a definição da constituição jurídica ideal e definitiva da Brasília *Film Commission* – BsbFC para sua efetiva implantação; e a apresentação de um novo planejamento estratégico avançando nas questões identificadas como prioritárias pela instância de governança local (SILVA et al, 2010).

Com objetivos ambiciosos, o projeto vinha sendo desenvolvido numa parceria entre o já citado Ministério do

Turismo e o Instituto Dharma. Entretanto, é importante ressaltar que, nas últimas matérias consultadas sobre a situação do polo cinematográfico local, o projeto não foi mencionado em nenhuma delas.

Por fim, o exemplo de Paulínia é um dos que tiveram mais visibilidade nos últimos anos. Criado no ano de 2006 numa cidade com cerca de 85 mil habitantes, localizada na região metropolitana de Campinas-SP e que possui uma das maiores arrecadações per capita municipais do Brasil3, foram investidos no Polo Cinematográfico, entre 2006 e 2009, cerca de R$ 550 milhões em editais, ações de infraestrutura, formação de profissionais e marketing, verba proveniente da iniciativa pública e privada (PACHECO, 2011).

Conforme aponta MORAES (2012, p. 40), compõem a estrutura do Polo de Paulínia: a Escola Magia do Cinema, voltado para formação de mão-de-obra ao total; o Festival de Cinema de Paulínia; além de uma infraestrutura de cinco estúdios de filmagem e de uma *film comission* para captação de produções, gerenciamento dessa estrutura e intermediação entre produtoras e poder público local. Além disso, a cidade tem patrocinado, através de editais anuais, filmes para serem rodados na região, tendo como contrapartida o investimento mínimo de 40% do montante recebido com fornecedores da própria região.

Em principio, esse era um empreendimento tido como um modelo promissor. Entretanto, nos últimos meses, a sua continuidade tem sido alvo de diversos questionamentos, especialmente após o cancelamento do seu festival anual no ano de 20124. Assim, tendo em vista o montante investido, o processo de mobilização da classe cinematográfica e as expectativas criadas em torno deste polo, certamente, são necessárias analises mais aprofundadas sobre o impacto da produção cinematográfica local, seja do ponto de vista das modificações na dinâmica da cidade, seja na própria cadeia da produção nacional, algo dificultado pela ausência de relatórios e

[3] ATUALMENTE, A CIDADE OCUPA, CONFORME APONTA MORAES (2012, P. 40), O SÉTIMO LUGAR NO PAÍS EM PIB *PER CAPITA*, GRAÇAS, PRINCIPALMENTE, AOS TRIBUTOS E ENCARGOS PROVENIENTES DA EXISTÊNCIA DA REFINARIA DE PAULÍNIA (REPLAN) DESDE 1972, SENDO CONSIDERADA, AINDA, A MAIOR DO PAÍS.

[4] DURANTE OS MESES DE ABRIL DE JUNHO DE 2012, O JORNAL "FOLHA DE SÃO PAULO" UMA SÉRIE DE MATÉRIAS CRITICANDO A ATUAL SITUAÇÃO DO POLO DE PAULÍNIA, DENTRE ELAS: "POLO CINEMATOGRÁFICO DE PAULÍNIA SOFRE COM DESCASO", DISPONÍVEL EM: <HTTP://WWW1.FOLHA.UOL.COM.BR/ILUSTRADA/1078063-POLO-CINEMATOGRAFICO-DE-PAULINIA-SOFRE-COM-DESCASO.SHTML>.

sistematizações dessa natureza que tenham sido disponibilizados de forma pública até o momento.

De forma geral, percebemos que as iniciativas anteriormente mencionadas ainda carecem de sistematização e estudos específicos, seja do ponto de vista conceitual; do ponto de vista econômico; ou mesmo do ponto de vista da produção cultural, e seu impacto no incremento do circuito de produção, distribuição e consumo de bens simbólicos.

Com isso, buscamos contribuir numa perspectiva de reduzir uma lacuna teórica e problematizar como as políticas voltadas para o campo cinematográfico tem sido adotadas no país. Importante salientar, também, que esse trabalho não se coloca numa defesa da adoção de um modelo industrial no país. Na verdade, mesmo não sendo um objetivo direto desta pesquisa, pretendemos, em última instância, estimular uma discussão sobre até que ponto o modelo Hollywoodiano pode ser adotado num contexto como o brasileiro.

Referências

AUTRAN, Arthur. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. Campinas: Unicamp, 2004.

BUENO, Julio Cesar Carmo. Pólos de Desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro. In: *Anais do XIX Fórum Nacional Chegou a vez do Brasil?* Oportunidade para a geração de brasileiros que nunca viu o País crescer. Rio de Janeiro: INAE – Instituto Nacional de Altos Estudos, 2007.

CESÁRIO. Lia Bahia. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

DINIZ, Karoline. Brasília Cinematográfica recebe novo impulso. In: *Agência Brasília*. Disponível em: <http://www.ssp.df.gov.br/042/04299003.asp?ttCD_CHAVE=103339>. Acessado em 25 ago 2012

FILME B. *Database Brasil 2012*. São Paulo: Filme B, 2012. Disponível em: <www.filmeb.com.br>, acessado em 13 mar 2013.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema*: Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilmes, 1980.

GONTIJO, Yale. Gontijo. Situação do Polo de Cinema de Sobradinho desmotiva cineastas brasilienses. *Correio Braziliense*. Brasília, 23 set 2011. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/06/16/interna_ diversao_arte,257142/situacao-do-polo-de-cinema-de-sobradinho-desmotiva-cineastas-brasilienses.shtml> Acessado em 23 set 2011.

MORAES, Julio Lucchesi. Cultura e Transformação Urbana: Avaliando o Caso de Paulínia. In: *Informações FIPE*, nº 377, fev 2012. Disponível em: <http://www.fipe.org.br/ publicacoes/downloads/bif/2012/2_BIF377a.pdf>. Acessado em 30 ago 2012.

PACHECO, Camila Caprini de Campos. Paulínia: Investimento Público em Cinema como Propulsor Cultural, Social e Econômico. In: *Revista Extraprensa* - cultura e comunicação na América Latina. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.usp.br/celacc/ojs/index.php/extraprensa/article/view/epx-a4/epx2-a4> Acessado em 09 set 2011

SILVA, Ana Cristina Costa; LIGOCKI, Marcus; PALUDETTO, Rita; SOLOT, Steve. *Brasília cinematográfica*: 2ª etapa de preparação do destino referência em turismo cinematográfico no Brasil. Brasília: Instituto Dharma; 2010.

Entre o cinema e a Censura: notas sobre *Amadas e Violentadas*[1]

Between cinema and Censorship: notes on *Beloved and Raped*

Caio Túlio Padula Lamas[2] (Mestre – Universidade de São Paulo)

[1] Apresentado na sessão de Painéis de mestrandos *Olhares sobre o Cinema Brasileiro*, parte do XVII Encontro Socine: a sobrevivência das imagens.

[2] Membro do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM) e colaborador do Laboratório de Crítica e Investigação Audiovisual (LAICA), ambos da ECA/USP.

Resumo

O objetivo deste artigo é, a partir de modelos de análise fílmica propostos por autores como Jacques Aumont e Francis Vanoye, apresentar a análise fílmica e do processo de censura de *Amadas e Violentadas* (1976), longa-metragem policial oriundo da Boca do Lixo e parte da amostra da dissertação de mestrado *Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987)*, defendida em setembro de 2013 na Escola de Comunicações e Artes da USP.

Palavras-chave:

Boca do Lixo, censura, ditadura militar, David Cardoso, análise fílmica

Abstract

The aim of this article is, starting from models of film analysis proposed by authors such as Jacques Aumont and Francis Vanoye, to present a film and documental analysis of *Amadas e Violentadas* (1976), thriller feature film derived from Boca do Lixo and part of our dissertation *Boca do Lixo: eroticism, pornography and power in São Paulo cinema during the military dictatorship (1964-1985),* defended at School of Communications and Artes in September 2013.

Keywords:

Boca do Lixo, censorship, military dictatorship, David Cardoso, film analysis

Introdução: a Boca do Lixo

A Boca do Lixo, conhecida também como "Boca do Cinema, ou simplesmente a Boca" (SIMÕES, 2007, p. 188) foi um polo de produção cinematográfico, localizado no centro de São Paulo, que concentrou das décadas de 1960 até 1980 produtoras, distribuidoras, estúdios e demais setores do setor cinematográfico paulista. Seus filmes concentraram-se em gêneros como a comédia erótica[3], o policial e o terror, tendo geralmente como elemento em comum a presença de temas ligados à sexualidade e a referência ao cinema estrangeiro, especialmente hollywoodiano.

Produtores como David Cardoso, Antonio Polo Galante, Anibal Massaini Neto, Manuel de Cervantes, Claudio Cunha e diretores como Carlos Reichenbach, Jean Garret, Ody Fraga, Osvaldo de Oliveira e Alfredo Sternheim atuaram em uma estrutura de produção precária, com filmes de baixo orçamento, filmagens rápidas e a participação de investidores geralmente alheios ao mundo do cinema, como comerciantes, fazendeiros, pequenos industriais, donos de postos de gasolina e de pequenos bares, que participavam da produção em troca de parcelas do lucro do filme ou de agradecimentos nos créditos (ABREU, 2006). O circuito de salas de exibição também investiu em muitos longas-metragens, em uma união poucas vezes vista na história do cinema brasileiro entre exibição e produção.

Com títulos provocantes como O Prisioneiro do Sexo (1979), Dezenove Mulheres e Um Homem (1977), O Sexo Mora ao Lado (1975), A Super Fêmea (1973), O Bem Dotado: o Homem de Itú (1978) e Escola Penal de Meninas Violentadas (1977), a Boca do Lixo se consolidou como uma das maiores fornecedoras de filmes para o mercado de exibição, em um período de expansão da televisão no país e de retração das salas de cinema.

[3] A comédia erótica foi um subgênero do cinema erótico, também conhecido como pornochanchada, que predominou no cinema brasileiro industrial de meados da década de 1960 até o fim dos anos 1970, marcado pela presença contundente do humor, especialmente em expressões de duplo sentido e "baixo calão", gradativamente empregadas com maior recorrência, e apoiadas sobre uma estrutura dramática conhecida do público. É recorrente também a abordagem de temas relacionados à sexualidade e à relação conjugal, como a infidelidade, a virgindade e o desquite.

Por outro lado, a respeito da Censura[4] se sabe que, apesar de ter entre os critérios legais para as interdições totais ou parciais de obras um grupo referente ao confrontamento de princípios éticos – divulgação aos maus costumes, ofensa ao decoro público, fatores capazes de gerar angústia - tolerou a produção fílmica da Boca do Lixo, geralmente liberando os filmes com poucos cortes e para maiores de 18 anos. Por que isso aconteceu, se os filmes poderiam ter sofrido sanções mais severas?

Para tentar responder a essa questão, delimitou-se uma amostra de cinco filmes, analisados juntamente com seus respectivos processos censórios: Amadas e Violentadas (Jean Garret, 1976), A Ilha dos Prazeres Proibidos (Carlos Reichenbach, 1978), Histórias que Nossas Babás não Contavam (Osvaldo de Oliveira, 1979), A Noite das Taras (John Doo, David Cardoso e Ody Fraga, 1980) e Mulher Objeto (Silvio de Abreu, 1981). Tal conjunto de filmes, de nenhuma maneira exaustivo, tem a vantagem de atravessar diferentes gêneros cinematográficos – do policial ao drama e comédia; ter sido produzido entre os anos de 1976 a 1982, ápice da Boca do Lixo como polo de produção[5] antes da passagem para os filmes de sexo explícito; e de ter em suas equipes importantes produtores da Boca do Lixo – David Cardoso, Antonio Polo Galante e Aníbal Massaini Neto.

Serão apresentadas, a seguir, algumas conclusões referentes ao primeiro filme da amostra.

Amadas e Violentadas: análise fílmica e documental

Em Amadas e Violentadas David Cardoso interpreta Leandro, um reservado e erudito escritor incapaz de ter relações sexuais, matando todas as mulheres com as quais se envolve. O fio condutor da história são as experiências sexuais de Leandro, todas más sucedidas e iniciadas por mulheres impositivas. Realidade e memórias se alternam,

[4] Quando for empregado o termo *Censura***,** com a inicial maiúscula, a referência será ao órgão federal de restrição aos meios de comunicação e às artes, a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) ou SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas). Quando for utilizado *censura***,** com a inicial minúscula, a referência será à prática ou ação de proibição e veto, bem como outras formas de interdição que nem sempre partem do poder público.

[5] Segunda parte do que foi denominado por Nuno Cesar Abreu (2006) de ciclo da Boca do Lixo, período que vai de 1976 a 1982. O ciclo inteiro inclui ainda os anos de 1970 a 1975, em que foram concentrados esforços na produção do similar nacional do cinema estrangeiro.

quando Leandro relembra o caso de adultério da mãe e o assassinato dos pais. Tudo passa a mudar quando surge na trama Marina, adolescente virgem e foragida de um orfanato, abrigada por Leandro após ter sido encontrada sozinha em uma estrada. Assim, em meio a um ambiente de elite econômica e cultural, vemos um novo Leandro surgir após o convívio com Marina. Ambos passam a namorar e se casam. Entretanto, durante a lua de mel, o escritor novamente se depara com seu lado assassino, que surge a partir do contato sexual com a jovem. A redenção do personagem, enfim, se dá com sua própria morte, ao preferir o suicídio a assassinar sua esposa.

A exposição do corpo feminino durante o longa-metragem está circunscrita a espaços precisos, como o bordel frequentado pelo escritor e um estúdio fotográfico onde se dá um ensaio de nu artístico entre ele e Frineia, uma mulher que tinha acabado de conhecer em uma exposição. No primeiro caso, trata-se de um espaço em que as mulheres disponíveis são prostitutas, no qual a perversão e a busca por prazer para além do laço estável entre parceiros se encontra organizada e circunscrita.

No segundo, a nudez se dá em uma situação bastante específica, procurando com isso atribuir certa legitimidade à exposição dos corpos. A busca por legitimidade, aliás, encontra-se também nos diálogos polidos e na recorrência a um universo da elite econômica e cultural, onde a arte – e, mais especificamente, a literatura – parece ser utilizada para valorizar o filme diante de setores da população, notadamente da imprensa e da classe média, que viam de maneira pejorativa o cinema produzido na Boca do Lixo[6].

Submetidos às coreografias das personagens – que ocultam os órgãos genitais em posições cuidadosamente ensaiadas – e da montagem – que alterna de um plano frontal para outro atrás da stripper exatamente quando ela retira sua calcinha –, os corpos são apresentados de maneira velada. As mulheres da trama, predominantemente impositivas, morrem nas mãos de Leandro, um homem sensível cuja masculinidade está sempre em pauta.

[6] Ao mesmo tempo em que era sucesso de público, a cinematografia da Boca do Lixo e a comédia erótica carioca suscitaram abaixo-assinados e a revolta de setores da população que acusavam o cinema erótico de ruir a moral e a família brasileira, solapar as bases da sociedade, incentivar o aumento da criminalidade e a disseminação do ódio generalizado (SIMÕES, 1999).

Em relação a todas as mulheres da trama, Marina é o contraponto por excelência. Pueril e isolada por um bom tempo do mundo fora das paredes do orfanato – condição de certa maneira semelhante à de Leandro, que também mantém um contato reduzido com as pessoas fora dos muros de sua mansão - ela tem na sua inocência o elemento primordial que culminará no futuro casamento com Leandro. Sobre sua tutela repousa a instituição familiar e o amor romântico: a defesa da família e da virgindade, em contraponto às outras mulheres da trama.

Temos assim personagens cujo caráter é claramente delineado ao espectador. Eles em geral não apresentam grandes conflitos internos: tem intenções claras e são decididos, enfrentando as dificuldades a sua frente para conseguir alcançar seus objetivos.

A exceção está justamente em Leandro, um *anti machão* cuja ambiguidade – o escritor, de um lado, e o assassino incontrolável, de outro - é o motor que movimenta as ações ao longo do filme. Essa dicotomia é claramente apresentada no próprio espaço da trama: assim, a mansão é o lugar de proteção, seja do escritor tímido e sóbrio ou de Marina em relação a perseguidores que buscavam sequestra-la. Fora de seus muros, Marina pode ser raptada; Leandro pode deixar-se levar por seus impulsos assassinos.

Temos uma história típica de um cinema pautado no *star system* do cinema "clássico" (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994), geralmente com um ou dois personagens centrais*:* David Cardoso, a principal estrela do filme aqui analisado, interpreta o personagem que seguimos ao longo de toda a trama. Grande parte dos acontecimentos se passa sob a sua perspectiva dos acontecimentos, a ponto de ele ser o candidato mais forte para a identificação do espectador. Nesse sentido, significativo é o fato dele ser rico; de ter um corpo esbelto; e de, por fim, ser um artista.

Há também uma aproximação com o cinema narrativo clássico ao se procurar a homogeneidade espaço-temporal entre os diferentes planos que se sucedem na montagem. Daí que em boa parte das cenas os planos gerais e de conjunto sejam usados para situar o espaço em que estão as personagens, cujas expressões e reações de acordo

com o desenrolar dos diálogos são salientadas por planos cada vez mais próximos (do americano ao primeiríssimo plano). O filme, pelo tema, se aproxima de outros como *O homem que odiava as mulheres* (*The Boston Strangler*, 1968), *The Strangler* (1964) e vários outros americanos do gênero policial.

Entre o típico herói que salva a indefesa mulher (Marina) de seus perseguidores, e o psicótico capaz de matar outras mulheres sem piedade e culpa, Leandro consegue em sua ambiguidade trazer para o filme tanto a violência e o sangue como o respeito à instituição familiar, marcado por seu casamento com Marina, de um lado, e pelo desastre do casamento dos pais, de outro, capaz de gerar um sujeito perturbado como o protagonista. Um moralismo dissimulado por Leandro.

O processo da Censura[7] é curto e vai do período de 2 de fevereiro de 1976, data que consta em ficha com características técnicas do filme, até a emissão do certificado de censura, válido no período de 5 de fevereiro de 1976 a 5 de fevereiro de 1981.

Constam nesse período três pareceres, redigidos cada um por um censor diferente. O primeiro e mais completo, assinado por José do Carmo Andrade, já apresenta logo no começo uma sinopse do filme e, a seguir, uma análise que faz a respeito da liberação da obra.

> Enquadrando-se no gênero do policial moderno, com assassinatos de fundo sexual, o filme se isenta, contudo, de exteriorização de teor obsceno, procurando preservar uma boa trama, evidentemente no sentido de levar ao público um espetáculo sério, com os erros de personagem insana, mas sem a evidenciação de cenas e situações mórbidas.

Assim, os assassinatos e cenas de violência não incomodaram o censor; a morbidez de determinados planos em especial não parece ter motivado qualquer tipo de reação, talvez justificadas por serem "erros de personagem insana" ou estarem a ela relacionados. Pode-se pensar, nesse sentido, que o fato de Leandro ser uma personagem

[7] Todos os documentos foram diretamente retirados do site www.memoriacinebr.com.br, e são conservados pelo Arquivo Nacional, em Brasília.

perturbada ajudou na liberação da obra. Toda a preocupação em construir uma trama a partir das cenas de relação sexual e assassinato, bem como na demonstração de erudição das personagens, resultou positivamente em "um espetáculo sério", sem "exteriorização de teor obsceno".

Assim, "(...) levando em consideração o fato de que algumas cenas e tomadas expondo mulheres *relativamente nuas* não atingem ao decoro público, sou pela liberação deste para maiores de 18 (dezoito) anos (...)." (grifo nosso) conclui o censor. Todas as cenas de exposição do corpo feminino e masculino, assim, passaram dentro dos limites aceitáveis pelo órgão estatal, e os procedimentos narrativos utilizados em tais sequências foram eficientes nesse sentido. A expressão *relativamente nuas* parece ser um sinal também da tolerância do censor com relação à exposição dos corpos propiciada pelo filme.

Essa tolerância, seguida pelos outros dois censores, resultou na liberação do filme para maiores de 18 anos, sem cortes. Assim, a autocensura do filme – referente especialmente à exposição precisa dos corpos – a representação moralista da realidade, a presença de um protagonista com problemas psicológicos e a preocupação do filme em se apresentar como uma produção de tom sério e distante das comédias eróticas foram fatores que favoreceram a decisão da Censura com relação a este caso estudado.

Referências Bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo*: cinema e classes populares. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

AUMONT, Jacques (org). *A estética do filme.* Campinas, SP: Papirus, 1995.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância:* a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1999.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica.* Campinas, SP: Papirus, 1994.

O *Cinema de Cozinha* de Cao Guimarães[1]

The *Cinema de Cozinha* (Kitchen Cinema) of Cao Guimarães

Cássia Takahashi Hosni[2] (mestranda – UNICAMP)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Fluxos entre cinema e outras artes

[2] Bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Atualmente é mestranda em Multimeios/Instituto de Artes pela Universidade Estadual de Campinas. Email: cassiath@gmail.com

Resumo:

A presente comunicação visa apresentar o termo *Cinema de Cozinha*, criado pelo artista visual e cineasta Cao Guimarães. Surgido na década de 1990, a partir da vivência em Londres, o *Cinema de Cozinha* descreve sua produção independente, em que trabalha como diretor, fotógrafo e editor de seus filmes. Para Guimarães "a cozinha é na casa o lugar do outro" e é no outro que se dará a digestão da poética, oferecida do artista para o espectador.

Palavras-chave:

Cao Guimarães, *Cinema de Cozinha*, cinema independente.

Abstract:

This paper aims at introducing the expression *Cinema de Cozinha* (Kitchen Cinema), coined by visual artist and filmmaker Cao Guimarães. It was created in the 90s, based on Guimarães' experiences in London, and describes his independent works as director, photographer and editor of his own films. According to Guimarães, "inside the house, the kitchen is the place of the other", and the other is where the poetic digestion takes place, offered by the artist to the viewer.

Keywords:

Cao Guimarães, *Cinema de Cozinha* (Kitchen Cinema), independent cinema

O *Cinema de Cozinha* é um termo criado pelo cineasta e artista visual Cao Guimarães para descrever uma maneira de produção independente que foi de extrema importância no início de sua trajetória audiovisual.

Como independente, entendemos que o artista trabalha como diretor, fotógrafo e editor dos próprios filmes, possibilitando meios de circulação distintos se comparados ao mercado *mainstream*.

Esse tipo de cinema é tido como um lugar de memórias e afetividades, pois era literalmente na cozinha onde realizava a montagem e telecinagem dos filmes. Também era esse o local em que realizou as primeiras projeções dos curtas recém-criados para os amigos.

No texto de apresentação da mostra retrospectiva realizada em 2008 no Sesc Vila Mariana, o artista diz que "como qualquer 'cozinheiro', sempre ajuntei estranhos ingredientes para formar pequenos bolinhos, com o propósito de que a digestão se realize no estômago do outro" (GUIMARÃES, 2008). O outro, no caso o espectador, é o que será capaz não apenas de reinventar o filme, seja por meio de uma temporalidade distinta, como também aquele que fará as associações livres e pessoais diante do próprio repertório.

A cozinha é o local em que Guimarães identifica como lugar de encontro e que remete às memórias de sua infância, como "o cinema que vem de dentro de casa, da luz da tarde que brilha no azulejo, do grão de feijão que cai da peneira, cheio de presença e vida, diante dos olhos abobalhados de uma criança curiosa" (GUIMARÃES, 2008). No texto, Cao dedica a mostra à cozinheira Zezé e às lembranças de seus trabalhos na cozinha como lugar de descoberta:

> A cozinha é o lugar da casa de que mais gosto, é o lugar da casa onde todas as visitas se encontram, onde, apesar do farto espaço da sala, todo mundo se aglomera. A cozinha é na casa o lugar do outro. E foi lá também onde, entre vidros de azeite, miolos de pão, geléias e farelos, liguei pela primeira vez um velho projetor de super-8 para mostrar para alguns amigos as primeiras bobagens que filmei. (2008)

A cozinha é o espaço para experimentar, tal como na gastronomia, em que, de forma distinta aos padrões

dos laboratórios industriais, podia permitir-se ao erro e ao acaso enquanto trabalhava nos filmes, incorporando, assim, eventuais "falhas".

Nessa fase londrina, Guimarães produziu dois curtas-metragens que são *The Eye Land* e *Between - Inventário de Pequenas Mortes*, que funcionam como vídeodiários: uma coleção de pequenas filmagens cotidianas em que a vida em terra estrangeira se transforma na chance de fazer cinema.

Essa possibilidade de fazer cinema solitariamente torna-se viável em 1996, período em que se muda para Londres como cônjuge da artista Rivane Neuenschwander. Ambos viveram na capital inglesa de 1996 a 1998, ocasião em que Neuenschwander era bolsista e artista residente no Royal College of Art.

A mudança para Londres tem papel crucial na trajetória de Guimarães. A ociosidade dos dias permitia que passasse a observar os pequenos eventos do cotidiano e as diferentes gradações que irradiavam pela janela do apartamento. Pela disponibilidade de acesso, gravação e edição em Super-8, capturava tudo aquilo que lhe despertava interesse. Os vídeosdiários *The Eye Land* e *Between – Inventário de Pequenas Mortes* marcam o início de sua produção audiovisual no *Cinema de Cozinha*.

Para ocupar o tempo livre, Guimarães iniciou o mestrado em estudos fotográficos na Westminster University of London, lugar em que teve contato com a edição não-linear – a edição por meio de computadores que permite a passagem do analógico para o digital –, ganhando mais liberdade no processo de montagem.

No mesmo período, filiou-se ao Filmmaker's Co-Op, utilizando a moviola de Super-8 disponível para os sócios.

Segundo Guimarães, sua vontade sempre foi a de fazer cinema, sendo esse seu principal desejo como produtor de imagens. Na época em que vivia na capital mineira, fazer cinema ainda era um sonho e a produção fílmica limitava-se a alguns pequenos filmes investigativos feitos com seu avô, médico-pediatra, Cisalpino Gontijo.

É a partir da mudança para Londres que vislumbra a possibilidade de autonomia e de fazer do cinema um meio de expressão próprio. O contato com inúmeras exposições, o ambiente cosmopolita e o tempo ocioso foram fundamentais para cristalizar um processo de amadurecimento que já estava a caminho, desde as primeiras investigações na capital mineira:

> Com o tempo dilatado, vivendo as delícias e as agruras de um estrangeiro, encontrava significados e força expressiva em qualquer evento banal do cotidiano. Toda uma nova linguagem de meu trabalho foi se revelando justamente nesse ócio cotidiano de afazeres domésticos numa cidade estrangeira. E para isso foi fundamental o reencontro com o uso do equipamento kodachrome (cujas cores eu achava de uma graça única). (SCOVINO, 2009, p. 42)

A ociosidade dos dias é primordial para a contemplação dos micro-fenômenos cotidianos, uma forma de ver e registrar a expressividade dos eventos ao redor, presente em toda a produção. Guimarães costumava filmar e enviar os filmes Kodachrome pelo correio para que o filme fosse revelado pelos laboratórios da Kodak. Sobre o processo de espera, o artista costuma dizer que era como se enviasse para si mesmo uma carta toda a semana.

Sendo o *Cinema de Cozinha* associado à vivência e ao processo particular de experimentar uma realidade diferente da qual estava acostumado, esses primeiros curtas são trabalhos em que o registro em Super-8 funciona como coleções de pequenas observações. A telecinagem e a montagem, realizadas por Guimarães, assemelham-se em alguns aspectos ao ritmo fragmentado dos videoartistas mineiros da década de 1980.

A produção mineira despontou principalmente por uso da tecnologia do VHS (Vídeo Home System). Os jovens artistas viram principalmente no VHS a possibilidade de explorar um outro tipo de linguagem, por conta do baixo custo e pela facilidade de manuseio.

A criação de produtoras como a Emvideo (1985), e mesmo a Trincheira Vídeo que realizou em 1987 o MinasFest, junto a consolidação de Eder Santos em importantes festivais como o recém-criado Videobrasil, foram

primordiais para estabelecimento de um núcleo de experimentação do vídeo em Belo Horizonte.

Os vídeodiários *The Eye Land* e *Between – Inventário de Pequenas Mortes*

Guimarães considera o início de sua produção audiovisual, inserida no contexto do *Cinema de Cozinha*, com os curtas-metragens *The Eye Land* e *Between – Inventário de Pequenas Mortes*, ambos finalizados em 2000.

Anteriormente à montagem e finalização dos curtas, Guimarães já havia tido a experiência de dirigir, em 1998, o curta metragem ficcional *Otto, eu sou um outro*, em parceria com o artista Lucas Bambozzi. Gravado em 16 mm e Super-8, foi uma experiência em que ele aprendeu a como "não fazer cinema", pois a ideia de uma grande produção e a impessoalidade nas relações durante a produção do filme não era exatamente o que ele tinha em mente como cinema autoral.

Os curtas-metragens de 2000 são resultado das imagens captadas em Londres no período de 1996 e 1998, às quais a montagem posterior permitiu um tempo de maturação para refletir sobre os processos autorais na construção da imagem.

Ao pensar sobre sua produção inicial, o artista diz que ela é permeada de observações de micro-fenômenos cotidianos. Nos dois curtas-metragens que principiam sua trajetória no audiovisual, está presente a situação de estrangeiro em Londres, lugar em que passava o dia a observar "uma luz que cruzava os azulejos do apartamento de manhã até de tarde. Uma semente que cruzava o apartamento e caía no vaso, na privada" (informação verbal)[3], como dito em depoimento registrado pela Fundação Vera Barcellos. Esta também é uma das cenas presentes em *Between,* em que vemos uma mão que lança sobre o ar a flor dente-de-leão, que percorre o apartamento em tempo *ralentizado* até cair lentamente em direção à privada.

[3] GUIMARÃES, Cao. Depoimento concedido a Fundação Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre, 2010

Sendo o período londrino produtivo para revelar a atenção aos detalhes cotidianos, Guimarães diz que, embora a literatura sempre tivesse papel crucial em sua vida, foi o exercício de estar só em um lugar não familiar que lhe possibilitou uma série de aprendizados e a produção de trabalhos que permitissem uma imersão em si.

Em *The Eye Land*, vídeo de 11 minutos, inicia com a citação do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne no excerto da obra, publicada em 1860, *The Marble Faun*:

> Os anos, afinal, tornam-se meio vazios quando vivemos muito tempo em terra estrangeira. Nessas circunstâncias, adiamos a realidade da vida até o momento no futuro quando poderemos novamente respirar o ar nativo. Mas, à medida que o tempo passa, ou se eventualmente retornamos, constatamos que o ar nativo perdeu aquela qualidade revigorante. A vida transferiu o seu lugar para onde nos considerávamos somente residentes temporários. Assim, divididos entre dois países, acabamos sem nenhum. Ou somente com aquele pequeno pedaço de um deles… onde, finalmente, repousamos os nossos ossos descontentes. (THE EYE..., 2000)

As imagens que irão se seguir são de um *flâneur*, alguém que passeia, vagueia pelas cidades, mostrando, nas imagens de janelas, árvores, fotografias 3x4 e reflexos, o registro dos dias incorporados pelo ócio.

Em *The Eye Land*, trocadilho que Guimarães faz com a palavra *island*, em referência à Grã-Bretanha, temos mais marcadamente um videodiário do lugar, com diferentes tonalidades de luzes, gravações e sobreposições de janelas de trem e a presença marcante do som de recados de amigos, gravados da secretária eletrônica do casal. Há também fotos 3x4 de amigos que ficavam hospedados por um curto período no apartamento em que o casal vivia. Algumas imagens repetem-se nos dois curtas, como os prédios que parecem esmorecer em ondulações.

No curta *Between – Inventário de Pequenas Mortes,* o enunciado inicial apresenta-se como forma indicativa na construção posterior da narrativa audiovisual:

> Estamos acostumados a falar apenas de uma morte.
> Como se o limite de uma vida fosse marcado de um lado pelo nascimento e de outro pela morte.
> Se começássemos a ampliar o conceito de morte, deduziríamos

> vertiginosamente que ela está presente em tudo, em cada micropartícula de uma vida, e que os limites são justamente este lugar onde morte e vida se misturam na tênue expressividade de uma mudança. Em cada segundo morrem milhões de células em nosso corpo, em cada segundo enchemos e esvaziamos os pulmões de ar.
> *Between* é o lugar e o momento de passagem. O que separa o que está dentro do que está fora, o que passa do que fica, o que atravessa do que resta. (BETWEEN..., 2000)

Nas imagens, árvores, gotas que transparecem a cidade, cortinas que esvoaçam com o ritmo sonoro da respiração. Intercalando imagens em preto e branco e coloridas, o filme Super-8 é trabalhado posteriormente em vídeo digital, alterando a velocidade das imagens, retardando a duração das cenas. Outro fator pelo qual os curtas apresentam cenas quadro-a-quadro é, conforme dito por Guimarães, o sentido econômico, pois a película do Super-8 tinha um preço elevado.

Se pensarmos nos dois curtas-metragens, *Between* é mais abstrato, com os fenômenos naturais em diferentes estados, como a água, o fogo e o mar. Eles são indicativos, para o artista, do enunciado da presença das pequenas mortes cotidianas. O lirismo das imagens remete a alguns curtas documentais, como *Chuva*, de Joris Ivens, ou mesmo *H2O*, de Ralph Steiner, cineastas que ressaltam um estado emocional, contemplativo, diante à natureza.

Considerações finais

Atualmente Guimarães tem no seu repertório 28 curtas-metragens. Alguns de cunho mais contemplativos, outros com uma proposição inicial mais fortemente marcada.

A importância dos dois curtas-metragens mencionados recai não apenas por serem significativos pela experiência em terra estrangeira, mas também como meio de compreensão do artista em realizar um tipo de cinema independente ligado às questões afetivas ao lugar-cozinha.

Algumas das imagens, como as gotas d'água no vidro e a vegetação ao vento, presentes em *The Eye Land* e *Between*, irão ser frequentes na produção audiovisual de Guimarães.

Hoje produzindo obras e longas-metragens mais sofisticados (como a recente parceria com Marcelo Gomes no filme de ficção *O Homem das Multidões*), Guimarães diz que o *Cinema de Cozinha* ainda existe. Agora, ele só está equipado com instrumentos mais modernos e com auxílio de outras pessoas. Isso porque a cozinha deixa de ser um lugar, para tornar-se um modo de experimentação da imagem. Ao sair de sua visualidade e buscando assim outros sentidos.

Referências

GUIMARÃES, Cao. *Cinema de Cozinha*. Disponível em: http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_22.pdf. Acesso em 01 fev. 2013.

REVISTA de cinema. *Entrevista concedida em agosto de de 2005*. Disponível em: http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_08.pdf. Acesso em 05 mar. 2013.

SCOVINO, Felipe (org). *Arquivo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 41-55.

SILÊNCIOS e sussurros: Ciclo Paralelo: Encontro com Cao Guimarães. Direção Hopi Chapman. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2010. 1 DVD (95 min.), NTSC, son., color

A problematização da minissérie brasileira a partir de *A Muralha*[1]

The problematization of the Brazilian mini series from *A Muralha*

Cid José Machado dos Santos Junior[2] (Mestrando – UFSCar)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painéis de Mestrandos – Estudos sobre televisão e internet.

[2] Mestrando do Programa de Pós Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da UFSCar e professor do curso de Audiovisual do Centro Universitário Barão de Mauá, em Ribeirão Preto-SP.

Resumo:

O objetivo deste trabalho é investigar as possíveis transformações do formato minissérie na TV brasileira em relação ao seu processo de criação, modo de produção e demais características, tendo por referencial a obra *A Muralha* (TV Globo, 2000), obra que remete à estrutura narrativa da telenovela brasileira, mas que ao mesmo tempo se encontra na fronteira de um novo formato denominado macrossérie, recorrente na primeira década dos anos 2000.

Palavras-chave:

Televisão brasileira, formatos audiovisuais, minisséries.

Abstract:

The objective of this study is to investigate possible changes in the mini series format on Brazilian television in relation to its creation process, mode of production and other characteristics, and by reference the program *A Muralha* (TV Globo, 2000), which refers to the narrative structure of the Brazilian telenovela, but at the same time is at the frontier of a new format called macrossérie, the plaintiff in the first decade of the 2000s.

Keywords:

Brazilian television, audiovisual formats, mini series.

Dentre os diversos produtos da ficção seriada televisiva brasileira, o formato minissérie demonstra a flexibilidade e a relevância do mesmo na composição da grade do horário nobre. Mas, ao considerarmos este objeto heterogêneo, seria possível distinguir *A Muralha* como um ponto de inflexão em termos das concepções de minissérie produzidas no Brasil na transição dos séculos XX para o XXI?

Seja pelo trabalho de pesquisa mais profundo no desenvolvimento do roteiro, a realização de laboratórios e oficinas na preparação do elenco, o cuidado da direção de arte na caracterização de períodos, o orçamento maior por episódio e o número superior de cenas externas, as minisséries demonstram os esforços de algumas emissoras na luta pela audiência de um segmento de público mais exigente e de maior poder aquisitivo, acostumado a um alto padrão de produção oferecido pela programação da TV paga.

Apesar destas características especiais, observa-se que a progressão narrativa dos capítulos da minissérie brasileira nos remete à identificação deste tipo de obra com a herança da telenovela, formato referencial das narrativas televisivas no país. Para a pesquisadora Renata Pallottini (1998) a minissérie brasileira se assemelha a uma telenovela de menor duração e a autora pontua que a maior diferença entre ambas se dá pelo fato de a minissérie ser considerada uma obra fechada, ou seja, ter a maior parte de sua trama escrita antes da captação das imagens e sons, não permitindo modificações em sua estrutura narrativa no decorrer do desenvolvimento da obra, como as telenovelas do modelo brasileiro costumam fazer.

Para além do âmbito acadêmico, podemos observar esta equivalência do valor dramatúrgico entre telenovela e minissérie também por parte dos produtores e programadores de televisão. No caso de *A Muralha* - minissérie escrita por Maria Adelaide do Amaral a partir da obra homônima de Dinah Silveira de Queiroz, dirigida por Denise Saraceni e objeto deste trabalho - a própria concepção do produtor Daniel Filho (2003) corrobora o argumento de Pallotini quando afirma que a minissérie é um aprimoramento da telenovela, uma releitura com a mesma

estrutura dramática, mas com melhor acabamento e um ritmo diferenciado das filmagens e das cenas. Isto é colocado de forma ainda mais clara no relato a seguir que envolveu Daniel Filho e José Bonifácio Sobrinho, o *Boni*, da Rede Globo:

> Em 1984, Boni me encomendou 90 capítulos de novela, minisséries, o que fosse. Precisava desse número para completar a programação. E o melhor e mais seguro na Globo era dramaturgia. Numa reunião com Avancini e Grisolli, pensamos que três minisséries seria melhor que uma novela das mesmas dimensões. Partimos para três grandes clássicos da literatura brasileira: Érico Veríssimo, Guimarães Rosa e Jorge amado. (FILHO, 2003, p.98)

No princípio deste século, pôde-se observar que a concepção de minissérie no Brasil se diferiu da de outros países principalmente no quesito duração: o formato internacional compreende entre três e doze capítulos aproximadamente; já as produções nacionais, em especial as da TV Globo, possuem em torno de vinte capítulos.

Escolhida para representar o início da programação comemorativa da TV aos 500 anos do Descobrimento do Brasil, a minissérie *A Muralha* marcou uma tendência de produções deste formato acima dos quarenta capítulos, a ponto da emissora buscar outra terminologia para definir esses produtos intermediários como macrosséries, segundo a definição do então diretor da Central Globo de Criação, Daniel Filho (2003).

Para darmos seguimento à nossa investigação pela especificidade da minissérie brasileira, observemos a tabela abaixo:

1- Número de capítulos das minisséries da TV Globo

Década	Nº de minisséries	Média nº capítulos	Duração máxima em capítulos	Mais de 20 capítulos	40 capítulos ou mais
1980	21	15,4	30	3	0

1990	**26**	**17,7**	**52**	**6**	**2**
2000	**18**	**26,7**	**55**	**10**	**7**
2010*	**11**	**4,6**	**8**	**0**	**0**

Fonte: (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2010)

* Até 2013.

Nela podemos observar as durações em capítulos das 81 minisséries produzidas pela TV Globo no decorrer das décadas para que tenhamos parâmetros a fim de nos aproximarmos da proposta de realização deste tipo de produto televisivo.

Segundo Daniel Filho, cada capítulo de minissérie dura aproximadamente 35 minutos e apresenta sua concepção do formato da seguinte maneira:

> As minisséries, no mundo todo, são espetáculos que têm de seis a 12 horas de duração, em geral exibidos num certo número de episódios contínuos. Contam uma história completa, com começo, meio e fim. (FILHO, 2003, p.62)

Ao aplicar o referencial de Filho, o formato internacional compreenderia, em média, entre 10 e 20 capítulos aproximadamente. Como podemos observar na tabela, as produções nacionais representadas pelas obras da TV Globo possuem um número bastante variável de capítulos. A média de capítulos por minissérie nos 31 anos de produção é de aproximadamente 15 capítulos, o que localizaria a realização média dentro dos padrões internacionais.

No entanto, se faz importante destacar algumas tendências tais como: a progressão do número médio de capítulos entre a década de 1980 e a primeira década de 2000, que foi de 15,4 para 26,7 capítulos; o incremento do número máximo de capítulos que uma dada minissérie durou que aumentou de 30 para 55 capítulos no mesmo período; o salto do número de minisséries com mais de 20 capítulos também no mesmo período; o crescimento do

número de minisséries com 40 ou mais capítulos de 0 para 7 minisséries, sincronicamente aos anteriores; bem como a queda vertiginosa de todos os índices descritos acima na década atual. Uma ressalva deve ser feita em relação ao número de produções dos anos 2010, que foi menor por ainda nos encontrarmos no início desta década.

Assim, nos deparamos com uma diferença marcante entre o formato praticado pela minissérie nacional e o modelo internacional em relação à sua duração.

Agora que traçamos um panorama de algumas características relevantes das minisséries brasileiras, vamos nos deter no nosso objeto de estudo e o localizaremos em seu respectivo período como possível ponto de inflexão para as práticas discursivas e produtivas deste gênero de programa.

Uma reportagem realizada na época do lançamento de *A muralha* ressaltou que naquele ano a TV Globo estava inaugurando uma nova temporada de risco ao lançar uma minissérie inédita e com um alto investimento em um período então considerado fraco para o mercado publicitário por causa das férias de janeiro a março (MARON, 2000). A reportagem ainda destacou que estes meses eram caracterizados por muitas reprises e que Daniel Filho considerava aquele momento como oportuno para testar novos produtos que faziam parte do investimento da Globo, que não teria retorno imediato.

O primeiro capítulo bateu o recorde de audiência para a estréia de uma minissérie, com média de 44 e picos de 47 pontos no ibope (LIPPELT, 2000). A trama também obteve boa média de audiência no período que esteve no ar, cerca de 32 pontos.

Esta experiência bem sucedida tornou a minissérie *A muralha* um referencial para o gênero e iniciou uma tendência de produções no formato acima dos quarenta capítulos, a ponto da emissora buscar outra terminologia para definir esses produtos intermediários como *macrosséries*, segundo a definição de Daniel Filho (2003):

> As novelas, e mesmo as macrosséries, são muito longas e têm um tempo de gravação muito grande. É difícil para o diretor e para toda a produção examinar

> cena a cena. Por isso é essencial a presença de profissionais responsáveis por cada área e por cada detalhe. (FILHO, 2003, p.241)

Na primeira década dos anos 2000, a Rede Globo produziu 18 minisséries e dentre estas 7 tiveram mais de 40 capítulos. Das 7 obras destacadas 5 foram escritas por Maria Adelaide Amaral, ou seja, a autora promoveu a consolidação de um formato de minissérie até então pouco experimentado e que definiu um ciclo de produções de quase uma década.

Já a década de 2010, como vimos na tabela acima, está caracterizada por mudanças relevantes no modelo de produção das minisséries, com o desenvolvimento de apenas 11 programas, a diminuição para a média de 4,63 capítulos e duração máxima de 8 capítulos.

Esta tendência nos leva a questionamentos a respeito das razões de tais mudanças: seria a redução das produções uma consequência dos reflexos da crise econômica de 2008? Ou consequência da necessidade de novos investimentos na modernização da estrutura técnica para a implantação das produções ou da exibição no formato de alta definição (HD)? O que levou um modelo de sucesso da década de 2000 à extinção?

Seja como for, a Rede Globo decidiu reestruturar sua grade no horário nobre, apresentando novos formatos de seus produtos da teledramaturgia, como podemos notar a seguir:

> A TV Globo tem configurado desde o ano passado [2011] a sua estruturação para séries e minisséries. Acabaram-se as minisséries longas da década de 2000, aquelas em torno dos 50 capítulos, apresentadas a partir de janeiro. As minisséries hoje são mais curtas, uma ou duas semanas, as "microsséries". Foi assim ano passado e este ano e será assim no ano que vem. Em contrapartida, as novelas das onze – mais curtas ("mininovelas"?) – 60, 70 capítulos, exibidas no meio do ano – vieram para substituir as minisséries longas. (XAVIER, 2012, p.1)

Em termos de estratégia, as microsséries assumiram o lugar das macrosséries dos inícios de ano, sendo realizadas em maior número, mas com duração bem menor. Boa parte delas foi desenvolvida a partir do

reaproveitamento de filmes de longa metragem que já tiveram a janela de exibição nas salas de cinema concluída, divididos em poucos capítulos. Com esta manobra a emissora reduziu parte de seu investimento de risco na criação de minisséries originais de maior duração e em alguns casos o projeto de captação do longa já previa a exibição na TV, como no caso de *Chico Xavier*, que captou material adicional especialmente para o formato microssérie.

A mudança da grade neste horário retoma a experiência da quarta faixa de telenovelas, abolida há vinte anos. Esta faixa adicional era transmitida a partir das 22h e agora foi realocada para as 23h, sempre no início do segundo semestre.

A primeira experiência se deu em 2011 com o *remake* de *O astro*, que foi exibida em 64 capítulos e superou as expectativas da emissora para o horário. O diretor Mauro Mendonça Filho sintetizou a nova estratégia e sua concepção da obra da seguinte maneira:

> É uma aposta em um novo horário e um novo formato. Queremos trazer o público de minissérie que quer ver uma obra feita com mais cuidado, e também aproximar o público de novela que quer acompanhar por um tempo maior a história. Isso já seu certo em outras minisséries que foram ao ar nas férias, como **Um Só Coração** e **A muralha**, mas agora é no meio do ano, no meio da vida cotidiana. Sim, é uma aposta. (XAVIER, 2011, p.1)

No ano seguinte, em 2012, *O astro* foi premiada com o Emmy Internacional de Melhor Novela de 2011. A emissora deu continuidade a esse formato ao lançar *Gabriela*, outro *remake* inspirado no sucesso da década de 1970 e também dirigida por Mauro Mendonça Filho. A trama de 77 capítulos obteve praticamente a mesma média de audiência de *O astro*, 19 pontos de média no ibope e um ponto acima da meta proposta pela emissora.

Assim, pudemos observar as especificidades da minissérie brasileira em relação ao seu processo de criação, modo de produção e características do formato, tendo por referencial a obra "A Muralha", cuja estrutura narrativa remonta à tradição da telenovela brasileira e cuja duração apontou para a definição de um formato denominado

"macrossérie", que teve um ciclo bem sucedido de produções na primeira década do século XXI e serviu de referencial para a produção de um novo formato – a telenovela das onze – atualmente praticado pela TV Globo.

Referências

A MURALHA. Direção: Denise Saraceni e Carlos Araújo. Direção de Produção: Eduardo Figueira. Rio de Janeiro: Som Livre, 2002. 4 Volumes (780min.), son., col., DVD.

BALOGH, A. M. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à televisão.*2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

FILHO, D. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2003.

GUIA ILUSTRADO TV GLOBO: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2010.

LOPES, M. I. V. (org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.

MACHADO, A. *Televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2002.

PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

RONDINI, L. C. *As minisséries da Globo e a grade de programação*, Intercom, 2007. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=34230> Acesso em: 08/11/2012.

XAVIER, N. *O astro*, Teledramaturgia, 2011. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/astro11b.asp>. Acesso em: 27 jul. 2013.

_____. *Balanço 2012: séries e minisséries que marcaram a TV*.UOL,2012. Disponível em: <http://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2012/12/25/balanco-2012-series-e-minisseries-que-marcaram-a-tv/>. Acesso em: 05 set. 2013.

Considerações sobre o uso do fora-de-quadro na encenação polanskiana [1]

Considerations on the use of the off screen in Polanski's staging

Douglas Deó Ribeiro[2] (Mestrando – PPGCOM da Universidade Federal de Pernambuco)

[1]Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel de mestrando – Questões sobre autoria e modos de narrar: análise de filmes.

[2] Mestrando em Comunicação Social pelo PPGCOM (UFPE). Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFPE. Bacharel em Medicina pela Universidade de Pernambuco.

Resumo:

Este trabalho analisa o uso do fora-de-quadro como elemento expressivo no cinema de Roman Polanski. Para isso foram utilizados como objetos de análise os filmes *O bebê de Rosemary* e *O Escritor-Fantasma*, nos quais a ocultação – parcial ou total, temporária ou permanente – de elementos da diegese no espaço que está além das bordas do quadro é importante ferramenta de significação e estruturação dos filmes, além de indício de uma coerência estilística do diretor.

Palavras-chave:

Roman Polanski, encenação, fora de quadro.

Abstract:

This paper analyzes the use of the off screen as an expressive element in Roman Polanski's films. For this were used as objects of analysis the films *Rosemary's Baby* and *The Ghost Writer*, in which the hiding – partial or total, temporary or permanent – of elements of the diegesis in the space that is beyond the edges of the frame is an important tool of meaning and structure of the films, as well as an evidence of the director's stylistic coherence.

Keywords:

Roman Polanski, staging, off screen.

Neste painel analiso o uso do fora de quadro em dois filmes de Roman Polanski, *O Bebê de Rosemary* (1968) e *O Escritor-Fantasma* (2010), a partir de conceitos como os de 'narrativa semissubjetiva' (POLANSKI, 1984), 'câmera ancorada' (CAPUTO, 2012) e 'ponto de vista ambivalente' (BORDWELL, 2006).

Como ressalta Morrison (2006), o cinema de Roman Polanski, desde seus curtas feitos na Escola de Cinema de Lodz, tratam, em menor ou maior grau, do oculto e de maquinações submersas – elementos que contribuem para a ambiguidade das narrativas. No entanto, é no seu primeiro longa-metragem produzido nos Estados Unidos, *O Bebê de Rosemary*, que o diretor trabalha a ambiguidade narrativa de maneira mais enfática, através de algumas estrategias.

Adaptado do romance neogótico homônimo de Ira Levin, apesar de sua fidelidade ao texto, o filme de Polanski vai além da representação da penetração do mal no quotidiano, característica do horror moderno, e adota um modo de encenação que injeta ambiguidade na história. Enquanto a obra de Levin pode ser encarada como uma contaminação profana e satânica da vida comum, com tonalidades maniqueístas e clara separação entre bem e mal, o filme permite uma interpretação psicológica – ou melhor, psicopatológica – da história sem, no entanto, encerrar a obra no rótulo de um *thriller* sobre a psicose puerperal da protagonista. *O Bebê de Rosemary* – filme – desliza entre essas duas possíveis interpretações através, principalmente, do modo como suas imagens são construídas.

A primeira das estrategias, fortemente presente em toda sua filmografia, é a vinculação entre os pontos de vista do espectador e do personagem – ou dos personagens, em outros filmes. No entanto, essa correlação entre os pontos de vista é instável, gerando identificação entre audiência e protagonista sem significar coincidência total de seus olhares sobre a história. Essa ambivalência se constrói através da copresença de câmera e personagem em todas as cenas, mas os distanciamentos que ora ocorrem entre esses dois elementos permitem a visualização de coisas por um que ocasionalmente não são vistas pelo outro – como na cena (analisada por Bordwell, 2006) em que Guy (John

Cassavetes) recebe uma ligação informando da cegueira súbita de seu colega do teatro, enquanto Rosemary (Mia Farrow) e o público só conseguem ouvir a conversa, já que Guy está oculto atrás da parede à esquerda; um *travelling* para a direita, indicando um possível movimento lateral da personagem para tentar, por paralaxe, visualizar seu marido se mostra infrutífero, já que Guy não aparece; então Rosemary vai até o vão da porta, deixando a câmera (e o espectador) para trás, conseguindo ver seu marido que, no entanto, permanece oculto aos olhos do público. Em outra cena, enquanto Rosemary tenta pedir socorro pelo telefone, achando que está sozinha dentro do apartamento e seus algozes ficaram do lado de fora, vemos dois homens passando em surdina, no final do corredor a suas costas, sem que ela perceba (composição que dá ao público um privilégio visual em relação à personagem).

A segunda estratégia – de certa forma um corolário da primeira – foi a escolha do diretor de ocultar, no fora de quadro, virtualmente todas as ações que pudessem endossar a explicação sobrenatural da história. Como ressalta Gayraud (2006), a sensação de uma maquinação oculta contra a personagem aumenta pela presença de certas marcas e elementos que provêm desse fora de quadro ameaçador, sem revelar completamente o que se esconde nele (como o buraco no chão do corredor do prédio, as mensagens escritas e incompletas deixadas pela moradora anterior do apartamento e até as vozes e sons que atravessam as paredes sem revelar sua origem). A ancoragem da câmera à personagem contribui para uma visão não onisciente da história, para uma parcialidade visual estruturante para o filme e a exclusão visual desses elementos – o principal deles sendo o bebê, nunca visto no filme, enquanto é descrito do livro –, ao mesmo tempo em que é fundamental na construção progressiva das suspeitas da mulher, dificulta a comprovação da trama macabra que a materialidade impositiva da imagem potencialmente definiria (CABRERA, 2006).

O uso expressivo do fora de quadro ocorre em filmes anteriores, como *Repulsa ao Sexo* (1965) e *A Dança dos Vampiros* (1967), e retorna também em filmes posteriores, como *Quê?* (1973) e *Busca Frenética* (1988), porém de

modo menos intensivo e estruturante que em *O Bebê de Rosemary*. No entanto, em *O Escritor-Fantasma* o fora de quadro também é utilizado de maneira estruturante na construção de uma parcialidade da visão sobre a narrativa, porém de maneira distinta da de *O Bebê de Rosemary*.

Como assinala Caputo (2012), o personagem sem nome de Ewan Mcgregor funciona, no filme, como um 'procurador' da audiência. De maneira mais intensiva que em outros filmes – e, possivelmente, numa verve autorreferente de Polanski –, o escritor encarna a função de muitos personagens polanskianos (de Carol a Trelkowski, de Richard Walker a Corso) de induzir o espectador a uma visão da história igual a sua. A força dessa indução, neste caso, alcança aquela de *Blow Up* (1966), porém, se no filme de Antonioni as fotografias tiradas por Thomas (David Hemmings) são a base da construção ficcional feita pelo personagem, em *O Escritor-Fantasma*, em lugar de fotografias, são os próprios planos do filme que servem como base para a trama deduzida pelo personagem – e o fora de quadro tem papel importante nesse sentido.

Em algumas sequências, por exemplo, o(s) primeiro(s) planos(s) parece(m) ser uma visão imparcial sobre a ação, mas um corte depois revela que o posicionamento inicial da câmera coincidia com a posição do escritor – era um plano ponto de vista, retrospectivamente identificado –, deixando o personagem oculto no fora de quadro. Essa forma de encenar transforma a maior parte das imagens do filme em recortes da diegese que se limitam à parcialidade visual do personagem e a coincidência exata frequente entre os pontos de vista do escritor e do público induzem a uma interpretação da história filtrada pelo olhar do primeiro.

Em *O Escritor-Fantasma*, ainda que uma conclusão aparentemente fechada encerre o filme, o suspense é construído pela ambiguidade dos personagens e pela parcialidade do olhar sobre eles (o fora de quadro sendo estrategia seminal, no segundo caso) – e vale ressaltar que, embora no final tudo se explique, o fato de a resolução do

mistério ser de conhecimento exclusivo do protagonista e perder-se definitivamente com as folhas dispersas do manuscrito contribui para uma falsa resolução e uma abertura características de Polanski.

Desta observação de dois filmes quatro décadas distantes entre si resulta, para além da recorrência patente do uso do fora de quadro, uma mudança na forma de estruturar a diegese: se em *O Bebê* tudo, inclusive o não visto, converge para a figura de Rosemary (sua imaginação), em *O Escritor*, o ocasionalmente oculto identifica o personagem e o público, resultando numa estrutura centrífuga, que aponta para o que está além das bordas do filme – o escritor – como, tal qual Rosemary, responsável pelas imagens que vemos.

Referências

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

CABRERA, Julio. *O Cinema Pensa*: Uma Introdução à Filosofia Através dos Filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAPUTO, Davide. *Polanski and Perception*: The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski. Bristol: Intellect, 2012.

GAYRAUD, Sébastien. *La mémoire du ciment*. In: TYLSKI, Alexandre. Roman Polanski, l'art de l'adaptation. Condé-sur-Noireau: L'Harmattan, 2006.

LEVIN, Ira. *O Bebê de Rosemary*. São Paulo: Editora Best Seller, 1967.

MET, Philippe. *L'image entre lettre et esprit*. In: TYLSKI, Alexandre. Roman Polanski, l'art de l'adaptation. Condé-sur-Noireau: L'Harmattan, 2006.

POLANSKI, Roman. *Roman de Polanski*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.

Identificação e projeção: a quebra de estereótipos no filme *Bem-vindo* [1]

Identification and projection: breaking stereotypes in the film *Welcome*

Eliane de Oliveira[2] (mestranda - UEL)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Questões de autoria e modos de narrar: Análise de filmes.

[2] Graduada em Comunicação Social – habilitação Jornalismo, especialista em Comunicação Popular e Comunitária, mestranda em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina – UEL; e-mail: eliane1701@gmailcom.

Resumo:

Este trabalho analisa como o filme *Welcome* (Philipe Lioret, França 2009) apresenta o encontro de um imigrante árabe com um cidadão francês. A partir de três situações temáticas selecionadas buscamos identificar aspectos que a diferenciam de representações padronizadas da imigração. Para isso, recorremos a estudos de Edgar Morin e Robert Stam. Acreditamos que as possibilidades suscitadas por esta obra contribuem para a desconstrução de alguns estereótipos relacionados à imigração.

Palavras-chave:

Cinema, *Welcome*, imigração, França, estereótipos.

Abstract:

This paper analyzes how the movie Welcome (Philippe Lioret, France 2009) presents the meeting of an Arab immigrant with a French citizen. From three selected thematic situations we seek to identify aspects that differentiate it from standard immigration representations. For this, we turn to studies of Edgar Morin and Robert Stam. We believe that the possibilities raised by this work contribute to the deconstruction of some stereotypes related to immigration.

Keywords:

Cinema, *Welcome*, immigration, France, stereotypes.

Atualmente, segundo dados da Organização das Nações Unidas (ONU), mais de 200 milhões de pessoas vivem fora de seu país de origem e estima-se que nos próximos 30 anos este número ultrapasse um bilhão. Embora a presença do imigrante seja vista como necessária em aspectos demográficos e econômicos, visto que, frequentemente, submete-se a remuneração inferior e condições de trabalho não aceitas pelos trabalhadores nacionais; sua presença social como sujeito detentor e merecedor de direitos não é reconhecida. Ao expor essas contradições da sociedade de acolhida, o imigrante é, ao mesmo tempo, fundamental e indesejado. Na França, além desses fatores, a situação ganha contornos peculiares ao se atentar para suas características históricas que a vinculam desde o início do século passado com a imigração para o trabalho, principalmente a partir de suas ex-colônias, e como território de asilo após a Segunda Guerra Mundial. Ademais, nos últimos anos, conforme dados do Alto Comissariado das Noções Unidas para Refugiados (ACNUR), o fluxo imigratório adquiriu novos contornos, passando a ser majoritária a entrada de pessoas provenientes do Iraque e Afeganistão.

É esta situação que *Welcome* (Philippe Lioret, França 2009) aborda. O filme conta a história de Bilal, um jovem iraquiano de origem curda que está em Calais, na França, tentando chegar à Inglaterra para reencontrar sua namorada e realizar o sonho de ser jogador de futebol no M*anchester United*. Da saída do Iraque até a chegada a Calais foram três meses viajando clandestinamente em trens e caminhões, mas a partir da cidade francesa o caminho se torna ainda mais difícil. Com um forte policiamento no porto, os caminhões são vistoriados com equipamentos que detectam a presença humana pela emissão de gás carbônico gerado no processo de respiração. Traumatizado pelas agressões sofridas quando foi capturado pelo exército turco, Bilal não consegue respirar com a cabeça envolvida por um saco plástico. Após esta tentativa frustrada, na qual todos os clandestinos são descobertos, o jovem resolve fazer a travessia nadando. Na escola de natação conhece Simon, um solitário professor, frustrado com o processo de divórcio. Sensibilizado com o empenho do jovem para fazer a travessia, Simon decide treiná-lo, pois esta

pode ser também uma forma de impressionar a ex-mulher, Marion, uma professora que participa de ações humanitárias para auxiliar os imigrantes.

Esta narrativa apresenta discussões sobre a presença do outro e os questionamentos que ela suscita. Mostra também como a França tem lidado com a imigração, principalmente após os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 sofrido pelos Estados Unidos, e as consequências da invasão ao Iraque e ao Afeganistão.

Pensar a imigração implica considerar uma divisão binária entre dentro/fora, nós/eles, que é apontada por Ivan Bystrina (1995) como uma das primeiras formas de elaboração para o entendimento do mundo. Esta divisão é intensificada, principalmente, com o colonialismo e o imperialismo. Porém, Ella Shohat e Robert Stam (2006) advertem que embora o eurocentrismo tenha surgido como base ideológica ao colonialismo e ao imperialismo, ele não foi encerrado com a independência das colônias. Shohat & Stam (2006) afirmam que os traços residuais de séculos de dominação europeia axiomática deram forma à cultura comum, à linguagem do dia-a-dia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus. Para eles:

> O eurocentrismo bifurca o mundo em "Ocidente e o resto" e organiza a linguagem do dia-a-dia em hierarquias binárias que implicitamente favorecem a Europa: *nossas* nações, as tribos *deles*, *nossas* religiões, as superstições *dele*, *nossa* cultura, o folclore *deles*, nossa arte, o artesanato *deles*, *nossas* manifestações, os tumultos *deles*, *nossa* defesa, o terrorismo *deles*. (SHOHAT; STAM, 2006 p.21).

Nesta bifurcação, o orientalismo surge como uma espécie de materialização que complementa o eurocentrismo. Edwar Said (2007) explica que na medida em que os eruditos ocidentais tinham consciência dos orientais contemporâneos ou dos movimentos orientais de pensamento e cultura, esses eram percebidos quer como sombras silenciosas a serem animadas pelo orientalista, trazidas por ele à realidade, quer como um tipo de

proletariado cultural e intelectual útil para a atividade interpretativa mais ilustre do orientalista, necessária para o seu desempenho como juiz superior:

> Todos os orientais árabes devem ser adaptados à visão de um tipo oriental construído pelo erudito ocidental, bem como a um encontro específico com o Oriente em que o ocidental torna a captar a essência do Oriente como conseqüência de seu distanciamento íntimo em relação à região [...] E põe esse discurso em circulação no mundo da cultura, da política e da realidade (SAID, 2007p. 333).

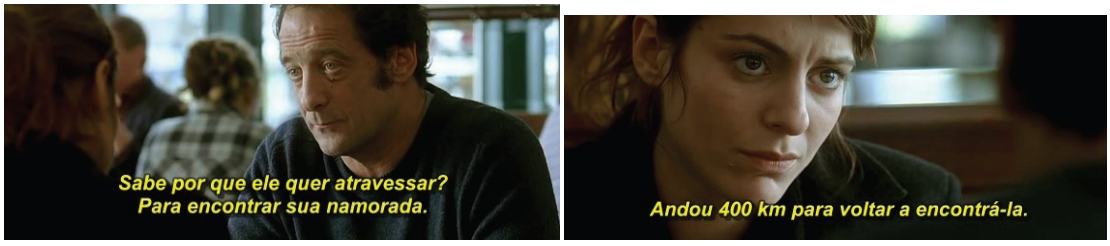
Na busca por se afirmar e naturalizar uma supremacia nata imaginária as estruturas binárias cumprem um papel fundamental, pois elas também são classificatórias e hierarquizantes. É neste contexto que os estereótipos encontram sua funcionalidade. Conforme Bhabha (1998), o estereótipo é uma forma fixa e simplificada de representação. Ao mesmo tempo em que é, de certa forma, necessário, pois é um fator de segurança frente ao desconhecido, é também uma forma de controle social, pois estigmatiza, hierarquiza e classifica. Ao excluir sua constituição discursiva e ideológica (SHOHAT; STAM, 2006) apresenta-se como elemento natural. Em *Welcome* alguns estereótipos relacionados à imigração são postos em cena e, posteriormente, desconstruídos.

Fig. 1. Imigrantes são impedidos de entrar em supermercado.

Na primeira cena Simon e Marion se encontram casualmente em um supermercado e na saída se deparam com um segurança do estabelecimento impedindo os imigrantes de entrarem. O argumento é que a simples presença deles irrita os clientes. Ela fica indignada com a situação e, ainda mais, com a passividade de Simon.

Fig. 2. Um vizinho de Simon implica porque ele abrigou imigrantes.

A Figura 2 apresenta uma discussão entre Simon e seu vizinho, irritado por ele hospedar imigrantes. A fala do vizinho exemplifica um senso comum e tenta justificar a aversão em relação ao imigrante; já a última, é uma conversa entre Simon e Marion, após a audiência de divórcio. Se nas duas primeiras cenas o que prevalece é a repetição de vários estereótipos relacionados à imigração, na terceira a situação é diferente.



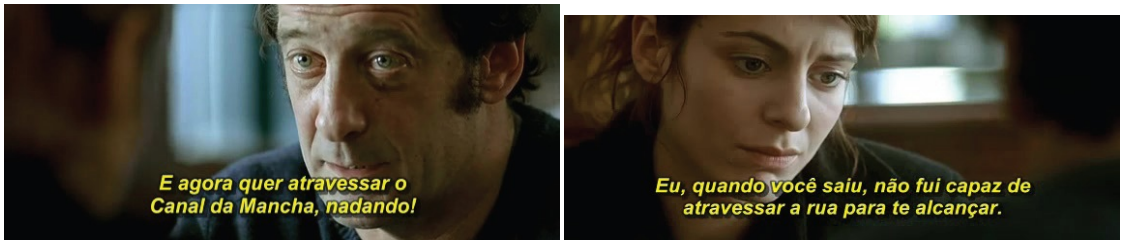


Fig. 3. Simon demonstra admiração por Bilal.

Na cena é possível identificar uma quebra destes estereótipos e uma superação do conceito de orientalismo apresentado por Said porque o oriental não é visto como inferior. Nesta situação ele é admirável, sua ousadia é louvável e provoca até certa inveja. Simon admira a coragem do jovem e o esforço para alcançar o que deseja – a jovem amada. Ele, ao contrário, não teve coragem de atravessar a rua para lutar pelo amor de Marion, algo bem mais simples do que percorrer 4000 km e atravessar o Canal da Mancha nadando, em fevereiro, inverno no Hemisfério Norte. Aqui, encontramos também o que Edgar Morin (1981) define como ideal de identificação-projeção. Para Morin (1981) na projeção há uma libertação psíquica, uma expulsão para fora de si daquilo que fermenta no interior obscuro de si. Na projeção funciona também certa identificação, favorecida por diferentes fatores:

> É preciso haver condições de verossimilhança e de veridicidade que assegurem a comunicação com a realidade vivida, que as personagens participem por algum lado da humanidade quotidiana, mas é preciso também que o imaginário se eleve alguns degraus acima da vida quotidiana (MORIN, 1981 p. 82).

Esses fatores são encontrados na relação entre Simon e Bilal. A verossimilhança e a identificação ocorrem porque ambos estão afastados da mulher amada. Simon projeta sua frustração por não ter lutado pelo amor de Marion na coragem exibida por Bilal ao percorrer não apenas uma longa distância, mas enfrentar diferentes perigos – exército turco, viagens em trens, polícia francesa, navios e correntes marítimas. É uma Odisséia moderna. Morin (1981) explica que as obras de arte universais são aquelas que detêm originalmente, ou que acumulam em si, possibilidades infinitas de projeção-identificação. Vida real e imaginário se inter-relacionam no movimento de

identificação-projeção. Para ele o imaginário é a estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não haveria realidade humana e afirma ainda que é o amor, por sua própria natureza, a grande faixa oscilatória entre o imaginário e o real. *Welcome* apresenta esse sistema de projeção-identificação entre os personagens Simon e Bilal e ao mesmo tempo possibilita a recriação deste sistema identificação-projeção entre personagem e espectador, pois seus personagens vivem em nós assim como nós vivemos neles. O imigrante oriental que chega a Calais e enxerga a realização de seu sonho além-mar é igual ao brasileiro ou ao mexicano que enxerga a felicidade para além do deserto que separa a vida real do eldorado nos Estados Unidos. Bilal é um jovem que não mede esforços para viver um amor e sonha ser jogador de futebol em um grande clube, como muitos jovens brasileiros. Marion é uma professora que se comove com a situação dos imigrantes e tenta auxiliá-los desde que isso não a comprometa. Sua solidariedade apazigua mais a si do que aos que recebem sua ajuda. Simon é uma pessoa comum, cujo único interesse era reconquistar a ex-mulher, e tenta fazer isso a impressionando ao ajudar o jovem imigrante. Sua ajuda não é fruto de altruísmo e generosidade. Ele tomou uma atitude sem pensar, e quando percebeu já estava envolvido. Identificar-se e admirar o Outro, constantemente visto como inferior, é reconhecer nele a humanidade requerida para si. Além disso, é por meio desta identificação que estruturas binárias classificatórias e hierarquizantes como nós/eles são superadas (BYSTRINA, 1995).

Para Morin (1970), projeção e identificação estão interligadas. Se na projeção as necessidades, aspirações, desejos, obsessões e receios voltam-se para o mundo, sobre coisas e seres, por meio dos sonhos e imaginação, na identificação o sujeito em vez de se projetar no mundo, absorve-o:

> A mais banal 'projeção' sobre outrem – o "eu ponho-me no seu lugar" – é já uma identificação de mim com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro comigo: esse outro tornou-se assimilável (MORIN, 1970 p. 106 e 107).

Desse modo, para romper essa situação de hierarquização do humano a identificação adquire uma função essencial. Um dos mecanismos utilizados para promover esta identificação pode ser o cinema. Como afirma Morin (1970) a força de participação do cinema pode levar a uma identificação com os desconhecidos, os ignorados, os desprezados ou mesmo os odiados da vida cotidiana. Embora esta identificação proporcionada pelo cinema não seja suficiente, ela pode ser um caminho.

O cinema, como parte de um *continuum* discursivo, se alimenta dessas representações e as realimenta, mas pode também trazer outras possibilidades e contribuir para perturbar o já-dito e revelar outros horizontes de representação. Um filme, como produto de sua época, diz muito sobre suas condições de produção, não somente técnicas, mas também políticas e sociais. Para Kracauer *apud* Stam (2003) os filmes conseguem refletir a psique nacional porque não são produções individuais, mas coletivas e têm como alvo e mobilizam uma audiência de massa, não por meio de temas ou discursos explícitos, mas nos desejos implícitos, inconscientes, ocultos, não verbalizados, explorando uma outra espécie de mimese social, percebendo a historicidade da própria forma como figurativa de situações sociais.

Assim como Shohat e Stam (2006) entendemos que embora filmes sejam representações, isso não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo. *Welcome* ao apresentar uma outra possibilidade de identificação e projeção aponta para novas perspectivas e se insere em uma luta maior na disputada por significados e desconstrução de discursos ideológicos.

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BYSTRINA, Ivan. *Tópicos da Semiótica da Cultura*. (Pré Print). São Paulo: CISC-PUC São Paulo, 1995.

LIORET, Philippe. *Welcome*. [Filme-vídeo]. Produção de Philippe Lioret, direção de Philippe Lioret. França: Imovision, 2009. 110 min., color, son.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

_____. *Cultura de massas no século XX*: o espírito do tempo. Rio de Janeiro, Forense universitária, 1981.

SAID, Edward. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

Percepção socioambiental e documentário performático[1]

Socio-environmental perception and performative documentary

Janaína Welle[2] (Mestranda – Unicamp)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Espaços, Cidades e Fronteiras no Cinema.

[2] Formada em Ciências Sociais pela Unicamp, com mestrado em Antropologia Visual pela Universidade de Barcelona, é atualmente mestranda em Multimeios na Unicamp.

Resumo:

O presente artigo visa elucidar a capacidade do documentário performático de proporcionar a percepção socioambiental a partir da análise do documentário *Aboio*, de Marília Rocha. O filme em questão aproxima o espectador do universo dos vaqueiros que guiam o gado cantando palavras. Buscamos compreender quais dos recursos utilizados pela cineasta propiciam esse maior contato do espectador com as relações entre o aboiador e seu meio.

Palavras-chave:

Documentário, Meio ambiente, Documentário performático, Marília Rocha, Aboio.

Abstract:

This article intends to elucidate the capacity of performative documentary to instigate socio-environmental perception through the analysis of "Aboio", a documentary by Marília Rocha. This movie puts the viewer closer to the cowboy's universe, who guides the cattle using sung words. We try to understand which resources used by the filmmaker instigate this enhanced contact of the viewer with the cowboy and his world.

Keywords:

Documentary, Environment, Performative documentary, Marília Rocha, "Aboio".

A percepção ambiental se dá a partir de experiências sensoriais, da relação interativa do homem com o meio e sua ligação biológica com as outras formas de vida, assim como através da imaginação, da afetividade e da memória (MARIN, TORRES OLIVEIRA e COMAR, 2003). O cinema é uma maneira de ver, perceber e representar o mundo e, como tal, é uma potencial janela para estimular a percepção socioambiental dos espectadores.

Há muitas maneiras de se representar o mundo a partir de composições audiovisuais. No documentário *Aboio*, de Marília Rocha, a dimensão afetiva da relação entre a cineasta e o tema é central. A documentarista nos apresenta sua apreciação do aboio, uma visão bastante pessoal. Transforma o filme em uma performance do ato de aboiar. Neste sentido podemos considerá-lo um documentário performático[3] (NICHOLS, 2005) caracterizado por uma abordagem subjetiva ancorada na perspectiva do cineasta. Nesta modalidade documental o próprio documentarista e seus questionamentos constituem parte importante do filme. As escolhas narrativas e estilísticas de Rocha na elaboração do documentário, que o distinguem como performático, estão afinadas com as sensações, percepções e proposições que a diretora quer transmitir.

O documentário de Marília Rocha proporciona ao espectador uma aproximação com o mundo dos vaqueiros que se comunicam com o gado cantando palavras, ou seja, oferece ao público uma experiência na qual a relação do homem com seu meio é intensa. A experiência quase sinestésica de ouvir, ver, perceber e sentir a relação homem-boi aproxima o cidadão urbano comum ao universo dos vaqueiros que tangem o gado acariciando os bois com seu canto, como eles mesmos se descrevem. Ora de maneira mais onírica, ora de maneira mais contemplativa, ora de maneira mais dialógica nos depoimentos presentes no filme, nos acercamos à uma relação homem-animal onde a poesia é a

[3] A tipologia dos modos de representação proposta por Bill Nichols não é estanque. As fronteiras entre as seis classificações definidas pelo autor são fluidas, os documentários em geral mesclam traços dos diversos modos e sua classificação em uma categoria ou em outra se dá por suas marcas mais preponderantes.

linguagem da comunicação entre os vaqueiros e o gado, assim como na relação construída entre a cineasta e seu público no exercício da expressão a partir de um documentário performático. A linguagem utilizada nas comunicações entre homem-animal e homem-homem para dentro e para fora do filme é poética, muito plástica e essencialmente sonora.

Experiências fílmicas e percepção socioambiental

O aboio é o canto das palavras que os vaqueiros da região da caatinga de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco utilizam para tanger o gado. Como uma onomatopéia musicada, onde a melodia é imagem, conversam com os bois como se falassem uma mesma língua, como se tivessem criado uma linguagem própria que dialoga e acaricia ao mesmo tempo. Este canto, tão característico dessa região, aparece na obra de Guimarães Rosa, Mario de Andrade e Câmara Cascudo. E foi nessa literatura que a documentarista goiana Marília Rocha inspirou sua pesquisa que resultou em seu primeiro longa, *Aboio*.

A cineasta, radicada em Belo Horizonte, faz parte do grupo TEIA, um centro de produção audiovisual com uma década de existência, formado por mais 5 integrantes, que conta com mais de 50 trabalhos lançados entre curtas, longas e instalações, muitos deles premiados. O documentário *Aboio* é uma busca pela alma profunda das coisas. Nos acercamos ao universo do aboio, essencialmente masculino, pelo olhar doce da realizadora. É um filme de imagens do presente sobre um tempo passado, uma maneira de registrar liricamente a tradição do aboio que está se perdendo aos poucos pelas mudanças no modo de produção das atividades do campo, neste caso o transporte do gado, que atualmente é feito por caminhões. São imagens sem um tempo determinado que nos dá a sensação de tempos entrecruzados, em um lugar onde a memória se atualiza e se transforma em presente. O filme é o resgate de

uma tradição que aos poucos está se esvaindo, ficando somente com os que tangem por prazer, já não mais por profissão, e na memória dos que viveram, viram ou ouviram o cantar do aboio.

O documentário, para além de fazer uma etnografia da tradição do aboio a partir da história oral dos vaqueiros, é também performance. A câmera tange o gado e a composição sonora é o próprio aboio, como se o filme se transformasse, por vezes, no próprio vaqueiro no ato de aboiar. A gestualidade é parte da interpretação, o canto dos vaqueiro é narrativa. O aboio é um vínculo musical estabelecido entre o homem e o boi. Marília Rocha faz ainda, uma ligação entre a cultura popular e a erudita, por meio de entrevistas com artistas que usam referências do universo dos vaqueiros, como Naná Vasconcelos, Elomar e Lirinha. A palavra do vaqueiro rima com a dos poetas e músicos.

Sinestesias do aboio.

O documentário *Aboio* é todo articulado a partir de sinestesias, de mesclas de sensações e provocações dos sentidos. O canto do aboio é constituído em grande parte por onomatopéias, os vaqueiros imitam os ruídos dos bois. No filme há um depoimento em off que diz: *"A onomatopéia tem muito mais força, porque é um mistério que só o boi entende."*

O animalismo inerente ao aboio é reforçado pela composição imagética e sonora do filme. A presença do corpo humano e não-humano, os sons ambientes e a composição da trilha, fortalecem a relação homem-boi. Como vimos anteriormente, aboio é um canto, uma espécie de carinho que o vaqueiro dá ao boi para guiá-lo. Une gesto e voz, como se os vaqueiros tivessem assimilado a linguagem dos animais para falar com eles. Marília Rocha constrói o documentário de maneira similar, fazendo o uso da palavra poética que vira canto, da geografia do sertão transformada em personagem, não atuando apenas como um cenário. Há a presença frequente de naturezas mortas e

espaços vazios. Os corpos e vozes em *Aboio* são indissociáveis da natureza árida da caatinga, também encenam, performam, fabulam. Há uma forte ligação entre ambiente natural, experiência e linguagem.

As imagens do filme foram captadas em Super-8, em branco e preto e com elevada granulação, e em digital, coloridas e em alta definição. Vemos muitas cenas com câmera na mão, inquietas, e são potentes justamente quando saem do controle, entrando em uma espécie de transe. As imagens em Super-8 tem uma textura onírica, criam uma outra atmosfera, remetem ao passado da tradição do aboio, trazem em si essa memória. Há uma disruptura entre imagem e som. Muitas vezes vemos uma imagem documental e um som ambiente, mas o áudio não corresponde ao som ambiente da imagem, não está sincronizado. Os personagens não são apresentados pelos nomes, inclusive há depoimentos em off em que não vemos em nenhum momento a imagem do personagem nem sabemos quem é. Isso não é o que realmente importa, o que importa é sua fala, sua ação, seu corpo, seus gestos, a paisagem, a experiência sensível.

Imagens em transe

No aboio a linguagem dos vaqueiros se torna música. Como ouvimos em um depoimento: *"Aboio é uma coisa que ninguém aprende, é da natureza, né."* No documentário de Marília Rocha as imagens são performáticas, expressam a experiência subjetiva da cineasta em relação ao aboio, elas mesmas parecem tanger o gado. Há repetidas imagens em que a câmera age como se fosse outro vaqueiro, galopando por entre os galhos secos da caatinga. Um labirinto árido e áspero que se transforma em um emaranhado de galhos, parecido a um quadro de Pollock[4].

Os quatro elementos da natureza estão muito presentes, tanto em imagens quanto em sons. A terra árida da caatinga, o fogo que dança em câmera lenta, o céu que rodopia sobre as cabeças e a água da chuva que cai generosa.

[4] O pintor americano Jackson Pollock (1912 – 1956).

Esses elementos reafirmam a leitura do filme enquanto performance do aboio, intensificam a ligação do vaqueiro com a natureza, com seu meio.

O animalismo é outra característica marcante na construção do filme. Há diversas passagens na montagem onde a cineasta cria um paralelismo com detalhes da anatomia do homem e do animal, planos detalhes dos vaqueiros e dos bois. Os vaqueiros e o gado estão unidos também por sua condição animal.

O feminino também encontra reverberações no universo masculino do aboio. Além do olhar da cineasta, única mulher na equipe que contava com outros 3 integrantes, a presença feminina ganha relevância em duas passagens. A primeira na história que nos conta um vaqueiro, de uma mulher que chega com uma criança nos braços e que, para salvar seu filho do ataque de um boi, deita em cima da criança para protegê-la, saca um punhal e mata o animal. A segunda no depoimento de outro vaqueiro que encontrou um aboiador de voz fina que depois descobriu ser uma mulher, esposa de um companheiro, que *"boiava que nem a gente"*. Cabe aqui um paralelo com Diadorim, personagem mítica do grande sertão de Guimarães Rosa.

Canto das palavras

Como já foi dito, aboiar é cantar palavras ao gado no intuito de conduzi-lo. Partindo da potência e relevância do sonoro no aboio todo o trabalho com a trilha sonora, os ruídos ambientes, as músicas, as vozes, adquirem um valor ainda maior no obra de Marília Rocha. No documentário ouvimos aboios e aboios musicados. A cineasta afirma em entrevista: *"Os músicos que estão no filme também, são músicos que usaram o aboio já transformando aquela canção original dos vaqueiros e colocando aquilo num outro contexto, artístico-musical."* Os sons ambientes estão combinados como uma base de percussão para a poesia cantada. Mesclados compõem outra melodia, uma nova música, reinventando e atualizando a tradição do aboio. Um depoimento em off nos diz: *"(Antes) aboiador fazia o verso e*

aboiava. Hoje não, não tem o aboio, só é o verso." Diante do verso sem sons a diretora se viu impelida a resgatar a musicalidade.

A partir da mixagem dos áudios captados com esses versos a cineasta cria um novo aboio. Onde as palavras se tornam música, os sinos do gado, os passos do cavalo, o ruído dos galhos e o grave do vento conformam a base dessa nova música. Em uma bela passagem, bastante representativa da potência do sonoro em *Aboio,* o vaqueiro nos descreve através do sons dos sinos o que o gado está fazendo. Reproduzindo esses sons, nos descreve a imagem correspondente a este repicar dos sinos: este som é o gado comendo, já este é ele tomando água, este é ele caminhando, e assim por diante. O repicar dos sinos basta para o vaqueiro saber o que seu gado está fazendo. O uso das onomatopéias, intrínseco ao aboio, tem a mesma potência vista nos sinos. O aboio vem dos sons e pelos sons nos leva às imagens, à narrativa, e assim Marília Rocha compõem seu filme, a partir do sonoro, e a partir dele, numa sinestesia poética nos apresenta, desde o sensorial, este mundo quase atemporal do aboio.

E no fim, a chuva

A última cena do filme começa com uma composição de imagens em Super-8 preto e branco, bastante granuladas. O sol que parece noite, carcaças de animais, as crianças brincando no açude, a paisagem árida e o vaqueiro desaparecendo em meio a poeira. O áudio é pautado por um grave que só é interrompido pelo riso das crianças. Marília Rocha termina seu filme com a grande dicotomia da vida no sertão: a vida e a morte, o frescor da infância feliz e a morte na terra áspera, a paisagem seca versus o açude. Termina com um *fade* para o branco e ficamos somente com o som da chuva que cai dadivosa na caatinga. Reitera a vida, é a água quem traz a vida para a região, como também se pudesse dar algumas gotas a mais de vida ao aboio, na carícia da natureza no chão árido do sertão. Pois como bem disse um vaqueiro:

"Tudo na vida tem que ter agrado."

Referências

BARISONE, Luciano. *Os Últimos.* Disponível em: http://www.mariliarocha.com/wp-content/uploads/2008/10/Os-ultimos_Luciano_Barisone.pdf. Acesso em 04 de abril de 2013.

BRASIL, André. Quando as palavras cantam, as imagens deliram. *Revista Cinética.* Disponível em: www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm. Acesso em 02 de abril de 2013.

MARIN, Andréia Aparecida; TORRES OLIVEIRA, Haydée; COMAR, Vito. A educação ambiental num contexto de complexidade do campo teórico da percepção. *INCI*, Caracas, v. 28, n. 10, oct. 2003 . Disponível em http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S037818442003001000012&lng=es&nrm=iso. Acesso em 14 março de 2013.

NICHOLS, Bill. Performing Documentary. *Blurred Boundaries.* Bloomington: Indiana University Press. 1994.

_____. *Introdução ao documentário.* Campinas, SP: Papirus Editora, 2005.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. Aboio. *Olhares Desinibidos. "O Novo Documentario Latinoamericano 2000- 2008"*. São Paulo, 2009.

PEREIRA, Luís Araujo. *Plural de Bois*. Disponível em: http://www.mariliarocha.com/wp-content/uploads/2010/01/Plural_de_boi_Luis_Araujo_Pereira.pdf. Acesso em 04 de abril de 2013.

ROCHA, Marília. *Revista Digital Mulheres do Cinema Brasileiro* – Ano 4. Disponível em: http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/EntrevistaMariliaRocha.html. Acesso em 10 maio de 2013.

A pirataria enquanto meio de acesso aos filmes underground[1]

Piracy as medium of access to underground movies

Liana Gross Furini[2] (Mestranda – PUCRS)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Estudos Sobre Televisão e Internet do Painel de Mestrandos.

[2] Mestranda no PPGCOM da PUCRS, mesma universidade em que se graduou em Publicidade e Propaganda. Sua pesquisa é na área de pirataria e divulgação *online* de obras cinematográficas.

Resumo:

Desde a popularização da internet doméstica, ela foi se tornando peça fundamental na divulgação de obras audiovisuais. Quando se trata de filmes fora do circuito pop, ela deixa de ser apenas meio de divulgação e passa a se tornar, também, meio de acesso a essas obras, haja vista que elas não costumam fazer parte do acervo das lojas e locadoras. Esse trabalho fala de como a pirataria faz parte desse contexto.

Palavras-chave:

Internet, cinema, pirataria, Deixa Ela Entrar.

Abstract:

Since the popularization of internet, it became a key part in the propagation of audiovisual contents. Regarding movies that are not in the popular circuit, the internet is no longer just a medium of disseminating and also becomes a medium of access to these contents, given that they are not usually part of the collection of shops and rental shops. This work discusses how piracy is part of this context.

Keywords:

Internet, cinema, piracy, Let The Right One In.

Introdução

A pirataria no contexto cinematográfico é definida por Segrave (2003) como o uso ou a reprodução e distribuição não autorizada de um filme. A prática acompanha a indústria desde seu início em fins do século XIX conforme Toulet (1995), sendo responsável indireta pela preservação de versões originais de filmes como Viagem à Lua (do original *A Trip To The Moon*), filme de 1902 de Georges Méliès, que se perdeu quando uma companhia concorrente conseguiu fazer o seu próprio negativo do mesmo filme (DECHERNEY, 2012). O catálogo dos mais de 500 filmes de Méliès só foi sendo completo à medida que seus filmes, que haviam sido pirateados, foram encontrados. Mesmo utilizando o símbolo de *trademark* em cada frame de seus filmes, Méliès teve seus filmes copiados, entre outros, por Fred Balshofer, que meticulosamente tirou o símbolo de cada *frame* dos filmes antes de copiá-los (BOWSER, 1990, p. 137). Balshofer trabalhava para a *Lublin's Philadelphia store*, que esteve envolvida em muitas cópias de filmes. Quando copiado, o nome do filme de Méliès foi trocado para "*Viagem a Marte*", dificultando para que fosse descoberto (ECKHARDT, 1997, p. 46).

A digitalização dos processos envolvidos na produção e exibição de filmes somada à difusão da internet apontada por Gilder (2001) e Castells (2008) facilitou a circulação das obras e fomentou um meio paralelo aos canais de distribuição tradicionais. Nesse meio não tradicional, o espectador do filme (antes, tido muitas vezes como um mero receptor de informação) tem muito controle sobre a circulação das obras.

Circulação de filmes e o Deixa Ela Entrar

Tradicionalmente, as obras cinematográficas tem muitas possibilidades de exibição e circulação que vão além das salas de cinema. A questão que queremos analisar nesse trabalho é o que acontece com esses filmes depois que eles saem das salas de cinema.

Logicamente, os filmes mais comerciais tem preferência na distribuição e na exibição. "Isto elimina a possibilidade de uma carreira comercial para filmes que não se encaixam neste perfil" (SELONK, 2004, p. 164), como os filmes brasileiros e as produções estrangeiras independentes. Como frisa Barone, "o modelo de negócios do mercado cinematográfico brasileiro é o global, *made in USA*" (BARONE, 2008, p. 08). Selonk (2004), antecipou que os filmes produzidos pelas *majors* americanas tomam os espaços de exibição, e os títulos menos padronizados acabam ficando com uma parcela menor desse espaço.

Selonk destaca alguns dos espaços complementares às salas de cinema: videocassete e DVD (agora, acrescentamos o *Blu-Ray*), televisão aberta, televisão paga e internet. "Com práticas diferentes, a exibição nestes canais complementa o espaço disponível para a comercialização dos filmes" (SELONK, 2004, p. 161).

Com as tecnologias digitais, as pessoas tem mais facilidade para assistir qualquer produção cinematográfica sem precisar sair das suas casas. "Em escala global, as tecnologias digitais estão possibilitando a ampliação da circulação, inclusive comercial, do produto cinematográfico em outros suportes" (BARONE, 2008, p. 06). Essas tecnologias contribuíram para a criação de uma nova forma de consumir esse tipo de mídia. "O uso doméstico e individual, os aparelhos de multimídia, a Internet, a popularização dos computadores são algumas das características destes novos tempos marcados pela variedade de equipamentos culturais" (SELONK, 2004, p. 162).

A internet possibilitou o aumento do leque de exibição oficial de obras audiovisuaus, com canais de aluguel de filme como *Blockbuster*, *Netflix*, *Sunday TV*, *Globo TV+*, e canais de exibição de vídeos, como o *YouTube* e *Vimeo*. Ao mesmo tempo, a internet possibilitou a criação de sites de *download* de *torrent*, o que acabou por aumentar a

circulação desses materiais de forma extra-oficial e sem o controle das produtoras e distribuidoras. Contrário a esse cenário, o *YouTube*, grande site de reprodução de vídeos, disponibiliza desde 2009 conteúdo audiovisual (filmes, séries e programas de televisão) de forma oficial e sob resguardo de direitos autorais, disponibilizados pelas próprias produtoras e emissoras.

Pegamos como exemplo o longa-metragem de horror Deixa Ela Entrar (do original *Låt Den Rätte Komma In*), de 2008, do diretor sueco Tomas Alfredson. O filme foi distribuído pela *Magnolia Pictures* e, segundo o site *The Internet Movie Database* (IMDB, 2013), chegou aos cinemas brasileiros no dia 2 de outubro de 2009, bastante tempo depois do seu lançamento na Suécia, em 26 de janeiro de 2008. Escolhemos esse filme em função da sua distribuição ter sido restrita no Brasil, principalmente em Porto Alegre.

Como vimos, em geral, depois que os filmes param de ser exibidos nas salas de cinema, podem ser adquiridos em DVD ou *Blu-Ray* em lojas do país. Porém, o caso desse filme foi diferente. Em 1 de outubro de 2010 foi lançada uma versão hollywoodiana desse filme, do diretor Matt Reeves, com o nome de Deixe-me Entrar (do original *Let Me In*). Essa versão ocupou o lugar do original sueco primeiramente nas salas de cinema – o filme sueco esteve em 53 salas de cinema no mundo inteiro, enquanto o americano foi exibido em 2.020 salas, segundo o *site Box Office Mojo* – e também nas estantes das lojas e locadoras brasileiras. O filme de Alfredson não está à venda nos sites de três grandes lojas de filmes brasileiras: *Livraria Saraiva* (www.livrariasaraiva.com.br), *Livraria Cultura* (www.livrariacultura.com.br) e *Submarino* (www.submarino.com.br) e nem está disponível para aluguel no site da locadora *Blockbuster* (www.blockbusteronline.com.br). Em contraponto, só no site Torrentz (www.torrentz.eu) tem 6 versões do filme, 4 delas em DVDRip (ou seja, em qualidade de DVD). Na rede privada de *downloads* de *torrents BJ* (www.bj2.me) tem 3 versões do filme em DVDRip, já com legendas em português sincronizadas.

A internet contribui com a indústria no momento em que possibilita a criação de canais oficiais para a circulação de filmes. Em muitos casos, a internet é a única forma que as pessoas tem de acessar obras cinematográficas, já que 92% dos municípios brasileiros não tem salas de cinema (BARONE, 2008). Em contraponto, muitas vezes o acesso a esses filmes acaba sendo por canais paralelos, como sites de exibição de vídeos ou por *download* ilegal.

Considerações Finais

A internet deu controle aos receptores de conteúdo e, assim os posicionou em uma condição agentes muito importantes no diálogo da rede. Com isso, aos poucos, estabeleceu-se uma nova cultura, na qual o compartilhamento de informação é peça fundamental. Somado às tecnologias digitais, isso possibilita as pessoas a assistirem material audiovisual nas suas casas. Melhorando constantemente a qualidade tanto de imagem quanto de som, acaba por gerar uma experiência cada vez mais rica que, muitas vezes, supera a ida ao cinema em um misto de comodidade, segurança e economia financeira. Essas novas formas de consumir material audiovisual não mata a tradicional sala de cinema, mas força as produtoras e distribuidoras a repensarem as formas tradicionais de circulação dos seus filmes.

A Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) e o Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI) explicam que algumas leis deverão ser alteradas em breve em função das possibilidades trazidas pelas tecnologias digitais. Um dos pontos colocados pela OMPI é que não é mais possível reconhecer os materiais duplicados, já que a qualidade da cópia se mantém idêntica à do material original. Isso coloca em questão "a continuidade das razões dessa limitação ao direito de reprodução, uma vez que se tornou muito difícil controlar a reprodução não autorizada" (OMPI, 2013, p. 11).

A pirataria é vista como forma de transgressão do curso oficial de consumo de filmes, mas normalmente não é levado em consideração que a internet pode ser a única alternativa para quem quer consumir produtos que estão fora do circuito pop. Em função de não fazer parte do circuito popular da indústria cinematográfica, o filme Deixa Ela Entrar foi exibido em poucas salas de cinema. Isso se agravou em função do lançamento da versão hollywoodiana do filme, do diretor Matt Reeves. Por ter mais garantia de retorno financeiro em função da produção americana, essa versão do filme fez com que o original sueco tivesse um acesso mais dificultado ainda.

Essa comunicação faz parte de uma pesquisa de mestrado, que não se conclui com a finalização desse trabalho. Por enquanto, podemos dizer que a pirataria não só facilitou o acesso aos filmes menos populares. Mais do que isso, ela permitiu que alguns filmes permanecessem vivos através da internet.

Referências

BARONE, João Guilherme. *Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro*. Porto Alegre: Sessões do Imaginário, 2008.

BOWSER, Eileen. *The Transformation of Cinema* - 1907 - 1915. New York, Scribner, 1990.

CASTELLS, Manuel. *A era da informação*: economia, sociedade e cultura. 11a edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

DECHERNEY, Peter. *Hollywood's Copyright Wars*. New York: Columbia University Press. 2012GILDER, George. Telecosmo. São Paulo: Campus, 2001.

ECKHARDT, Joseph P. *The King of the Movies*: film pioneer Siegmund Lublin. Cranbury: Associated University Presses, 1997.

GILDER, George. *Telecosmo*. São Paulo: Campus, 2001.

OMPI - ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. Módulo 3: *Direito Autoral*. In: Curso Geral de Propriedade Intelectual. [S.l.], 2013.

SEGRAVE, Kerry. *Piracy in the Motion Picture Industry*. North Carolina: McFarland, 2003.

SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. *Distribuição Cinematográfica no Brasil e suas Repercussões Políticas e Sociais* – um estudo comparado da distribuição cinematográfica nacional e estrangeira. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004.

TOULET, Emmanuelle. *Cinématographe, invention du siècle*. Paris: Galimard, 1995.

Referências Eletrônicas

BJ. Disponível em <http://www.bj2.me>, acesso em 23 de março de 2013.

Blockbuster. Disponível em <http://www.blockbusteronline.com.br>, acesso em 23 de março de 2013.

Box Office Mojo. Disponível em <http://www.boxofficemojo.com>, acesso em 23 de março de 2013.

IMDB. Disponível em <http://www.imdb.com>, acesso em 23 de março de 2013.

Livraria Cultura. Disponível em <http://www.livrariacultura.com.br>, acesso em 23 de março de 2013.

Livraria Saraiva. Disponível em <http://www.livrariasaraiva.com.br>, acesso em 23 de março de 2013.

Submarino. Disponível em <http://www.submarino.com.br>, acesso em 23 de março de 2013.

YouTube Official Blog. *Watch Shows and Movies on YouTube*. Disponível em <http://youtube-global.blogspot.com.br/2009/04/watch-shows-and-movies-on-youtube.html>, acesso em 11 de novembro de 2013.

A encenação pictórica de Philippe Grandrieux[1]

The pictorial *mise-en-scène* of Philippe Grandrieux

Lucas Murari (mestrando ECO-UFRJ)[2]

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: FLUXOS ENTRE CINEMA E OUTRAS ARTES

[2] Lucas Murari é bacharel em Cinema pela FAP. Mestrando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde pesquisa desdobramentos da teoria da imagem no campo audiovisual.

Resumo:

A presente proposta objetiva explicitar a estética dos filmes de ficção de Philippe Grandrieux, cineasta francês contemporâneo. A comunicação irá se concentrar naquilo que chamo provisoriamente de encenação pictórica. Minha pesquisa busca estabelecer parâmetros de convergência entre o cinema e pintura, salientando o diálogo entre Philippe Grandrieux e Francis Bacon, artistas que trabalham em meios distintos, porém, possuem problematizações em comum.

Palavras-chave:

Cinema contemporâneo, pintura, Philippe Grandrieux, Francis Bacon, sensação.

Abstract:

This article aims to explain details of the aesthetics of Philippe Grandrieux films, contemporary french filmmaker. The paper will focus on what we call pictorial *mise-en-scène*. My research seeks to establish parameters of convergence between cinema and painting, emphasizing the dialogue between Philippe Grandrieux and Francis Bacon, artists working in different media, however, have questions in commom.

Keywords:

Contemporary cinema; painting; Philippe Grandrieux; Francis Bacon; sensation.

Introdução à obra de Philippe Grandrieux

A obra de Philippe Grandrieux é vasta e heterogênea. Ele começou sua carreira de realizador fazendo curtas de ficção e documentário. Possui trabalhos em vários campos audiovisuais: vídeo-arte, filmes de ensaio, instalação em museus, documentários para televisão. Filmou em parcerias com Thierry Kuntzel (*La Peinture Cubiste*), Nicole Brenez (*Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution*) e Robert Kramer. Participou de exposições, como "*Paradise Now! Essential French Avant-Garde Cinema 1890-2008*", na Tate Modern de Londres, e na retrospectiva "*Extreme Love*" no espaço Uplink, em Tóquio.

O legado artístico de Grandrieux pode ser analisado como a frequente tendência de hibridização e trânsito das mais diversas linguagens, ou utilizando as palavras de Guy Scarpetta "uma estética de interação entre as artes" (1985, pg. 20). Jacques Rancière em texto publicado na *Cahiers du Cinéma* diz: "O que quer que digam juntos os nostálgicos da arte perdida e os cantores da "modernidade", não há nada de próprio a nenhuma arte e a nenhuma modernidade" (RANCIÈRE, in SAVINO; FRANÇA, 2013, pg. 181). Nesse mesmo ensaio intitulado "*Cinema como pintura?*", Rancière afirma que "o cinema, para se tornar artístico e espiritual, deve começar por repudiar o realismo em seu princípio" (ibidem, pg.177).

Essa frase ecoa diretamente na filmografia de ficção de Grandrieux, trabalhos feitos a partir do final da década de 90: Sombra (*Sombre*, 1998), A Vida Nova (*La Vie Nouvelle*, 2002) e Um Lago (*Un Lac*, 2008). O diálogo de seu cinema com as artes visuais e as imagens eletrônicas, o inserem em outro circuito, mais relacionado com a experiência e a imersão sensorial. Suas problematizações e investigações ultrapassam os estudos de cinema tradicionais, sendo necessário outros instrumentais teóricos para abordar sua obra.

Cinema e Sensação

O conceito e possíveis desdobramentos da imagem é transversal em boa parte das últimas teorias de Gilles Deleuze. No que tange aos estudos de cinema, seus dois livros: *Imagem-Movimento* (1983) e *Imagem-Tempo* (1985) analisam, entre outras coisas, o funcionamento das imagens como forma de pensamento. Ele inicia o primeiro tomo dizendo que "Este estudo não é uma história do cinema" (DELEUZE, 1983, pg.05). Deleuze recorre a centenas de filmes, de curtas de primeiro cinema feitos na década de 1910, até *Je Vous Salue Marie*, obra de Jean-Luc Godard exibida em 1985. Esses aportes tencionam o cinema clássico e moderno, contudo, são insuficientes nas pesquisas de práticas do cinema contemporâneo, como o próprio filósofo notou e apontou em "Carta a Serge Daney", publicada como prefácio do livro *Ciné-Journal*, em 1986.

Outra possível chave de leitura para as novas questões podem ser estendidas a partir de seu estudo das imagens picturais da obra do pintor britânico Francis Bacon. O livro de Deleuze - *Lógica da Sensação*, publicado em 1981, confronta diretamente propriedades dos traços desse pintor com elementos da sensação. A arte de Bacon recusa um conceito recorrente na filosofia de Deleuze – a mera representação – e transmite toda a força e intensidade por presenças ditas puras, com intuito de atingir a onda nervosa ou emoção vital. O filósofo atribui que "a tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis" (DELEUZE, 2007, pg.62). Segundo ele, a força tem uma relação estreita com a sensação, que é condicionada pelo movimento, entre outros possíveis fatores. Uma exemplificação discutida disso são as séries de cabeças feitas pelo artista examinado. Bacon recorre a "forças de pressão, dilatação, contração, achatamento (…) a deformação do corpo, que subordina o movimento à força, mas também o abstrai da figura." (ibidem, pg.64).

A Encenação Pictórica

A busca formal pela imagem-sensação é uma das propostas estéticas do cinema de Grandrieux. Ele afirma que "(…) O que fabrica as relações de montagem são efetivamente as relações ligadas à sensação pura. A minha preocupação foi de colocar o espectador em um estado de percepção, um estado ansioso, hiperativo, alucinado, de percepção[3]". Em *masterclass*[4] realizada em 2012, o cineasta francês assume que Francis Bacon, além de Stan Brakhage e Antonin Artaud são suas principais influências. Ele chega a comentar a admiração pelo próprio pensamento sobre arte de Bacon, um livro que compila diversas entrevistas feitas com o crítico David Sylvester, que também é uma fonte utilizada por Deleuze. Destaco um procedimento de Bacon que remete diretamente a radicalidade do estilo imagético nos filmes de ficção de Philippe Grandrieux.

> "tentei ser mais penetrante, mais profundo, e perdi completamente a imagem. Porque esta imagem é como equilibrar-se numa corda tensionada entre aquilo que se costuma chamar de pintuta figurativa e aquilo que é abstração. Está na fronteira da abstração, mas na verdade nada tem a ver com ela. É uma tentativa para fazer com que a coisa figurativa atinga o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante" (SYLVESTER, 2007, pg.12).

Ambos artistas evidenciam naturezas singulares, atípicas e extremas, muito mais preocupados com questões referentes a experiências estéticas rarefeitas e seu conjunto de sensações propiciadas. Existe uma ligação não só de suas imagens, como de suas temáticas lúgubres. Os filmes de Grandrieux relegam os enredos, utilizando apenas um fio narrativo como condução. A própria função do diálogo é reconfigurada, reduzida e quase abandonada. Seus motes narrativos enveredam por universos soturnos, personagens envoltos em angustiantes incompletudes. Francis Bacon também se aproxima da abjeção para expressar sua arte.

Conclusão

[3] Disponível em: http://www.derives.tv/Propos-de-Philippe-Grandrieux. Acessado em 25 de novembro de 2013.
[4] Disponível em: http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article525. Acessado em 25 de novembro de 2013.

Para Deleuze "apesar das aparências, não há mais história a ser contada, as figuras são libertadas de seu papel representativo, entram em relação direta com uma ordem de sensações celestes" (DELEUZE, 2007, p. 18). Tal frase elaborada pelo filósofo em seu livro sobre Bacon encontra correlato nas formas visuais de Grandrieux. Através de procedimentos com a plasticidade da imagem, com a desnaturalização dos corpos, da exploração de texturas, superfícies, cores e luminosidades, Grandrieux apresenta outro tipo de encenação – pictórica – atrelada à sensação, ao invés de outros signos discursivos mais inteligíveis e narrativos.

Referências

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

_____. *Conversações.* São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Francis Bacon*: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GRANDRIEUX, Philippe. *Grandrieux : de A à G...* – classe de maître avec Philippe Grandrieux. Disponível em: http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article525. Acessado em 25/09/2013.

_____. *Propos de Philippe Grandrieux* - glanés dans divers entretiens, 1999-2002. Disponível em: http://www.derives.tv/Propos-de-Philippe-Grandrieux. Acessado em 25/09/2013.

SCARPETTA, Guy. *L´Impureté*. Paris: Grasset, 1985.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. Cinema como pintura? In SAVINO, Fábio; FRANÇA, Pedro (org.): *Alexander Sokurov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2013, p. 177-181.

Ensaio cinebiográfico de Straub-Huillet por Pedro Costa: Reflexos[1]

Biographical filmic essay about Straub-Huillet by Pedro Costa: Reflexes

Maíra Freitas de Souza[2] (Mestranda - Unicamp)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão *Ensaio Fílmico e Documentário*, no dia 11 de outubro de 2013.

[2] Mestranda em Multimeios (Unicamp), desenvolve pesquisa intitulada *A fabulação do real em Pedro Costa*. Graduada em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra. E-mail: maira_freitas@yahoo.com.br.

Resumo:

Esta comunicação pretende explanar de forma analítica alguns pontos de convergência estéticos e políticos entre *Sicilia!*, de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1998), e *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001), do cineasta português Pedro Costa. O filme de Costa, ao biografar o casal de cineastas a partir do processo de feitura do filme *Sicilia!*, ressignifica um binômio imagético: as imagens audiovisuais recuperadas da ficção de Straub-Huillet e a própria imagem dos cineastas.

Palavras-chave:

Ensaio, biografia, documentário português.

Abstract:

This work examines aesthetic and political encounter points between *Sicilia!*, by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet (1998), and *Où gît votre sourire enfoui?* (2001), from the portuguese filmmaker Pedro Costa. The film by Pedro Costa, to make the biography the couple of filmmakers, gives new value to two types of images: the recovered audiovisual images of fiction and the very image of the filmmakers.

Keywords:

Essay, biography, portuguese documentary.

Pedro Costa, em *Onde Jaz o Teu Sorriso?*, ao biografar o casal de cineastas a partir do processo de feitura do filme *Sicilia!,* ressignifica um binômio imagético a partir de uma poética das trocas, onde filmar é necessariamente filmar o segredo dos outros, como afirma Jacques Rancière (CABO, 2009, p.53).

O *modus operandi* de Pedro Costa, de valer-se de processos quase artesanais de produção, mantêm-se, mas o longo período de imersão nos contextos documentados pode parecer enfraquecido em *Onde Jaz?* já que o filme editado apresenta somente o relativamente curto processo de montagem de *Sicilia!* no estúdio francês *Le Fresnoy*. Porém, o documentário teve, durante sua idealização, a gravação de ensaios, seis meses depois das cenas gravadas no referido estúdio, de *Operai, Contadini*, no teatro italiano *Comunal Francesco di Bartolo*, com a intenção de apresentar uma visão mais integral do processo de trabalho de Straub-Huillet. Mas Costa abdica de uma versão totalizante, excluindo parcelas que comprometeriam a unidade estética de seu filme caso fossem inseridas cenas alheias àquelas registradas no escuro da sala de montagem.

O projeto de *Onde Jaz?* surge como uma encomenda do canal televisivo *Arte* que produzia uma série de cinebiografias de cineastas intitulada *Cinema de Notre Temps*. Apesar de encomendado, o objeto de trabalho desse documentarista não poderia ser mais adequado, já que há uma clara empatia moral e ideológica entre os três cineastas; além do fato de o *modus operandi* de trabalho de Costa com sua documentada maior, Vanda Duarte (presente na ficção *Ossos* e nos documentários *No Quarto de Vanda* e *Juventude em Marcha*), ter lhe ensinado a trabalhar silenciosamente, condição primordial para que Straub-Huillet permitissem a feitura da encomenda. Essa interdição de interferência leva a uma continuidade estilística em Costa no que diz respeito à imobilidade da câmera, já que a *mise en scène* é determinada pela altura da mesa de corte na qual se posiciona Danièlle.

Se o tema de *Onde Jaz?* é a biografia dos cineastas, Costa opta por acompanhar o processo de montagem e o momento da recepção de *Sicilia!*, como subterfúgio para acessar o material que interessa-lhe: o pensamento dos

cineastas enquanto cineastas, fugindo daquilo que Kieslowski chamava de *pornografia da realidade*, coisa tentadora em uma cinebiografia, a intimidade das personalidades. A dicotomia público e privado de uma forma sutil é dissolvida quando Straub conta no início de *Onde Jaz?* que, em 1972, quando procuravam locações para Moisés e Aarão, ele e Huillet viram "quintais de laranjas despejadas num rio. Dito isto, como é que um homem e uma mulher fazem para aguentar... é a palavra certa – AGUENTAR – juntos. Também tem a ver com as laranjas no rio..." (COSTA et al, 2004, p.99).

Com essa superação das identidades individuais podemos considerar que o esquema proposto por Nichols para analisar filmes documentais, o *falar de* (NICHOLS, 2005, p.41) entra em crise, já que podemos perceber um "eu (Costa) falo deles (Straub-Huillet) para eles (público)" ou "eu (Costa) falo de nós (cineastas) para eles (público)", assim como "nós (cineastas) falamos dele (cinema) para eles (público)". A estrutura metalinguística rompe com a dinâmica aristotélica, mais importante do que mostrar e demonstrar os cineastas, torna-se mostrar e demonstrar o pensamento destes e o próprio Cinema enquanto ferramenta de pensamento, faceta bem lembrada por Jean-Luc Godard em seu *Historie(s) du Cinéma* ao afirmar que "O cinematógrafo nunca quis criar um acontecimento, mas uma visão".

Podemos defender a presença de uma espécie de *modo observativo* em *Onde Jaz?*, já que o documentarista se coloca na posição de observador-vigilante. Porém, encontramos a forte presença do *modo reflexivo* na decisão de gravar o filme em processo de edição, de dar a ver parcelas da ficção de Straub-Huillet no documentário, *Sicilia!* vem demonstrar, como dado real, apesar de construção irreal, as análises teóricas de Straub, ao mesmo tempo que funcionam como âncora para suas considerações teóricas. Assim, os excertos fílmicos e as deambulações de Straub assumem a mesma importância realista, legitimam o discurso.

Além dos excertos corroborarem com o posicionamento político do próprio Costa, pontos que buscaremos destacar. Os três cineastas trabalham, em contextos distintos, sobre um mesmo ideário: retratar o Homem moderno,

desconstruindo e expondo a antes pretendida unidade e transparência fílmica. Enquanto Straub-Huillet desnaturalizam a ficção; Costa utiliza-se de mecanismos ficcionais para a construção de um filme documental, no caso específico de *Onde Jaz?*, com a inserção de fragmentos da ficção *Sicilia!*. Em 49' dos 104' totais vemos sequências, planos e fotogramas captados por Straub-Huillet.

Tanto os cineastas franceses quanto o português negam discursos nacionalistas e demonstram imensa capacidade de ler o mundo: se Costa compôs um discurso identitário de cabo-verdianos desprovidos de sua nação, na *Trilogia das Fontaínhas*, em *Onde Jaz?* dá continuidade ao seu projeto político ao registrar o pensamento marxista de cineastas franceses que adaptam um livro italiano do pós-guerra, reformulando assim os contatos e trocas culturais e ideológicas. Assim, o cinema de Costa permite-nos sim, contrariando a afirmação de Maurice Merleau-Ponty de que o "cinema permite ver o homem em conduta, não o seu pensamento", apreender um conhecimento que é legível, senão realmente visível-audível.

E é esse conhecimento, moral e ético, que esses cineastas dividem: se elegermos o mito de *Sicilia!* – a fome - como ponto de comparação, encontraremos uma clara co-relação. Enquanto Straub-Huillet tratam a fome de uma forma materialista (na concretude das laranjas que não são vendidas; do azeite que não é produzido; do pão que, mesmo sendo pouco, resiste; no peixe assado na brasa que possui função concreta e afetiva para Silvestre), a fome que gera caos social por ser a prova cabal da desigualdade de classes; Costa desenvolve a representação da fome-eterna na *Trilogia* e da fome-estética em *Onde Jaz?* ao usar da aspereza de *Sicilia!* enquanto referência política e artisticamente marginal.

Tais quais escritores realistas, esses três cineastas procuram dinamitar um dos pilares desenvolvimentistas da sociedade tradicional: a família. Em *Sicilia!* o avô de Silvestre é descrito por sua mãe como uma grande homem que era socialista e devoto de São José, fato que é questionado como incoerente pelo protagonista. A crise geracional se

faz ver e irrompe no caso da traição do pai de Silvestre, que novamente coloca a hipocrisia – ou incoerência – na ribalta: os votos do sagrado matrimônio foram desfeitos e pulverizados no vilarejo através das poesias (apontadas como arma dos "covardes" pela mãe). Costa já apontava a constante reconstrução da família na *Trilogia* (a família estrita e a família social, com os cabo-verdianos sem pais nacionais, em processo de desfiguração de sua identidade cultural).

Nesse processo de crítica cronista e de "armar-se de poesia", Straub-Huillet constroem em *Sicilia!* um discurso absolutamente marxista, explícito na cena final, quando o amolador de facas diz para Silvestre, forasteiro na própria terra, que seria bom "se todos tivessem sempre uma lâmina de verdade, dentes ou unhas para afiar", para seguir depois, em consonância com o desejo de Silvestre de "pão e vinho" (sinais da honestidade do Tempo): "foice, martelo, canhão, canhão e dinamite". Assim como Costa, Straub-Huillet teorizam e demonstram o problema e as possíveis soluções sem jamais expor os opressores.

Porém, há uma clara divergência na idealização das obras, já que enquanto Straub-Huillet abrem mão da autoria do texto ao adaptarem *Conversazione in Sicilia* (1937), espécie de crônica intimista do romancista italiano militante Elio Vittorini, valendo-se de uma memória expandida; Costa trabalha *fabulando* a realidade, coisa imprevisível que, no caso de *Onde Jaz?*, exige a confabulação com os elementos da ficção fílmica documentada. Assim, enquanto confabula *Sicilia!* também fabula a retórica de Straub, que funciona como um *duplo demens* (BARTHES, 2006), um cristalizador de ideologias e mitos compartilhados.

No âmbito da encenação dos atores, obviamente há divergências em função da indexação. Enquanto em *Sicilia!* os cineastas procuram romper com a espectatorialidade passiva, tornam impossível – a partir da encenação teatral – que o público responda emocionalmente à narrativa. Somos impelidos a pensar sobre o conteúdo dito, impedidos de mergulhar no magma encantatório da ficção editada segundo os pressupostos da continuidade. Porém,

apesar da desdramatização, é inegável que nossa emotividade é atingida através da violência e austeridade com as quais questões sociais são tratadas pelos cineastas. Se no cinema de ficção, como disse Godard, em *Historie(s) du Cinéma*, "tudo é uma espécie de sono", a filiação brechtiana dos cineastas franceses nos faz acordar. Já Costa, enquanto documentarista, pouco interfere nas decisões de atuação dos retratados em *Onde Jaz?*, que enquanto figuras públicas fazem-se sujeitos, atores e personagens, respondendo assim ao conceito de *dramaturgia natural* (SANTEIRO, 1978).

Poderia parecer mais harmônico que Costa gravasse o seu próprio material em preto e branco, para amenizar a variação de matizes quando da utilização de cenas de *Sicilia!*, mas a opção pela gravação a cores confere maior legitimidade, além de reiterar sua fotografia esbatida de interiores. O dispositivo cinematográfico envolve o espectador e a relação que ele firma com as imagens. Nesse sentido, Pedro Costa deve ser entendido como criador de imagens e também espectador, já que incorpora parcelas de *Sicilia!* em seu filme, como elemento legitimador e não somente ilustrador.

Portanto, a veracidade do registro documental baseia-se na falácia ficcional e, para construir a memória do *outro,* Costa filma e expõe o filme alheio, acentuando a idéia de que o cinema subjetiva a partir do momento que mostra o que o personagem vê. Há aqui uma dupla subjetivação, filma-se o que a personagem vê, que é resultado de uma visão passada, o filme propriamente dito (*Sicilia!*).

> "(a narrativa) Segundo Deleuze 'é o desenvolvimento dos dois tipos de imagem, objetivas e subjetivas, a relação complexa delas que pode resultar em antagonismo, mas deve se resolver numa identidade do tipo Eu=Eu: identidade do personagem visto e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê o personagem e o que o personagem vê'. Nesse sentido, pode-se afirmar que o filme 'começa com a distinção' de ambos os tipos de imagem e termina 'na sua identificação, no reconhecimento de sua identidade'." (TEIXEIRA, 2004. p.43).

Filmar o filme é necessariamente filmar Straub-Huillet e também filmar a ideologia desses cineastas materialistas, cujo maior bastião político é justamente a subversão formal, a recusa dos modelos narrativos comerciais, ideologia que é colada ao filme de Costa enquanto referente. Costa olha os cineastas construindo cinema como ponto de partida para pensar o mundo. Nesses cinemas olhar é correlato de pensar. Há uma simbiose entre os realizadores, o discurso dos primeiros é reiterado pelo segundo que expõe os primeiros, Costa é, portanto, espectador dos cineastas franceses e de *Sicilia!*. E nós somos espectadores, também, de Costa que no final do filme mostra Huillet e Straub observando do lado de fora da sala de cinema seu filme pronto. E Straub, como um operário cansado, senta-se na escada e cobre o rosto com as mãos, como se recusasse o culto de sua figura, assim como Costa abdica de dizer sequer uma palavra em *Onde Jaz?*.

Pelas similaridades éticas, discursivas e estéticas pode-se perceber em *Onde Jaz?* uma confluência de "biografias": dos cineastas, do próprio realizador e, principalmente, da idéia de um cinema militante. Isso evidencia que, no documentário contemporâneo, há a ocultação de um *eu* atrás de um *ele*. A voz de Straub e as mãos de Danièlle condensam – e até mesmo alegorizam - diversos *eus* infilmáveis: *eus* autorais, afirmativos, memoriais e, principalmente, militantes. Como diria Straub "É da forma do corpo que nasce a alma". E Pedro Costa apreendeu os corpos desses cineastas.

Referências Bibliográficas

BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.

CABO, R. (Coord.) *Cem mil cigarros:* os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

COMOLLI, J.L. *Ver e Poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COSTA, P.; STRAUB, J.M.; HUILLET, D. *Onde jaz o teu sorriso?* Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

CRUCHINHO, F. *Os passados e os futuros do cinema novo* - o cinema na polémica do tempo. Estudos do século XX: Coimbra, n.1, 2001.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo:* cinema II. São Paulo: Brasiliense, 2009.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

SANTEIRO, S. *A voz do dono:* conceito de dramaturgia natural. Filme Cultura: São Paulo, n.30, ago., 1978.

TEIXEIRA, F. E. *Documentário no Brasil:* tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

Mar de Rosas (1977), de Ana Carolina. Uma leitura histórica do feminino[1]

Mar de Rosas (1977), Ana Carolina. A historical reading of the feminine

Marcella Grecco de Araújo [2] (Mestranda – UNICAMP)

1 Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ESTUDOS DE REPRESENTACÃO NO CINEMA BRASILEIRO.

2 Marcella Grecco é mestranda no programa de Multimeios da UNICAMP. Graduada em Comunicação Social - habilitação em Midialogia pela UNICAMP e pós graduada em Jornalismo Cultural pela FAAP.

Resumo:

Pretendemos com este artigo explorar as relações do cinema com a história a partir das representações do feminino em *Mar de Rosas* (1977), de Ana Carolina.

Palavras-chave:

Cinema, História, Gênero, Representação, Ana Carolina

Abstract:

We intent with this article explore the relations between cinema and history through the representations of the feminine in Mar de Rosas (1977), Ana Carolina.

Keywords:

Cinema, History, Genre, Representation, Ana Carolina.

Para Marc Ferro (2010), o filme de ficção, assim como o documentário, pode ser tomado como um documento histórico, pois mesmo não tratando de uma narrativa histórica, este artefato audiovisual traz detalhes do contexto em que foi produzido. Um filme pode deixar transparecer, por exemplo, as condições de produção, as tecnologias utilizadas, a abordagem de uma temática, a manipulação de um gênero e o processo de comercialização. O cinema é também um agente da História, no sentido de introduzir novas discussões e atuar na construção do presente e do futuro. Além disto, em cada produção pode-se encontrar mais do que aquilo que é conhecido e divulgado. Detalhes e minúcias ignorados por uma história já contada são passíveis de serem recuperados em tais artefatos, notadamente naqueles até então pouco explorados.

De acordo com Freire (2006), foi com o movimento que recebeu o nome de *Nova História,* ainda nos anos de 1920, que a história deixou de ser apenas factual e passou-se a debruçar sobre outros documentos, não apenas os escritos, para tentar apreender também a mentalidade do povo em questão. Segundo Marc Ferro (2010), no início dos anos de 1960, o cinema começou a ser enquadrado neste universo, desempenhando, portanto, um papel de documento histórico e de agente da História. Para Ferro, não "existe documento politicamente neutro ou objetivo". (FERRO, 2010, p.94). A escolha pela temática e a forma de abordagem possui uma pretensão. E ainda, essa escolha e esta pretensão não podem ser totalmente controladas, já que muito foge do controle daquele que produz uma obra.

De acordo com Aumont (1995), o filme é o local de encontro do cinema e de outros elementos não propriamente cinematográficos, como o econômico, o mercadológico, o cultural e o sociológico. Os personagens na tela são arquétipos de uma sociedade e, portanto, um filme traz algo a mais do que o seu simples conteúdo. Pode-se considerar que, atuando no sentido de construção e de propagação de arquétipos, o cinema aponta formas de agir.

Para Teresa de Lauretis gênero "é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como práticas da vida cotidiana." (LAURETIS,

1994, p. 208). Operar estas tecnologias sociais é, portanto, um dos meios fundamentais para trabalhar a construção de identidades. Diferentes autoras formulam a noção de gênero, para Joan Scott (1995), por exemplo, este é uma categoria social.

> Seu uso rejeita explicitamente explicações biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum, para diversas formas de subordinação feminina, nos fatos de que as mulheres têm capacidade para dar à luz e de que os homens têm uma força muscular superior. (SCOTT, 1995, p.75)

Scott ainda acrescenta que "o termo 'gênero' torna-se uma forma de indicar 'construções culturais' – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres." (SCOTT, 1995, p. 75).

Partindo dos pressupostos de que tanto o sexo quanto o gênero são construídos e de que o cinema é um poderoso meio de representação, pretendemos analisar as formas como o feminino foi trabalhado no filme *Mar de Rosas* (1977), de Ana Carolina. Segundo Roger Chartier (1990), "As lutas de representação têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio." (CHARTIER, 1990, p. 17). Com o filme que nos serve como objeto de análise, experimentamos uma nova abordagem do feminino na cinematografia nacional. A obra foi lançada em um momento bastante particular do movimento feminista no Brasil e reconfigurou questões até então pouco debatidas no cinema brasileiro, como o casamento e o papel da mulher na sociedade de uma forma geral. Foi um importante passo para o cinema e para os debates de gênero, e a razão disto é o que exploraremos no item seguinte.

O feminino em *Mar de Rosas*

De acordo com Pinto (2003), o movimento feminista teve início no Brasil durante a década de 1920, sendo liderado por Bertha Lutz, que se empenhou principalmente na conquista por direitos políticos. Durante a Ditadura

Militar, período de inserção do filme em questão, o movimento não tinha muito espaço em nosso país, visto as dificuldades impostas pelo regime e a necessidade de se colocar um fim ao mesmo. Além disto, tanto a esquerda quanto a direita política não viam com bons olhos a emancipação feminina. Grande parte da esquerda localizava no "feminismo uma dupla ameaça: à unidade da luta do proletariado para derrotar o capitalismo e ao próprio poder que os homens exerciam dentro dessas organizações e em suas relações pessoais." (PINTO, 2003, p. 53).

Com a subida ao poder do general Geisel, passou-se a ter, paulatinamente, mais liberdade. Outras questões foram inseridas em debates, e um deles era o da condição feminina. Em decorrência de uma intensa mobilização pelos direitos das mulheres, foi declarado pela ONU (Organização das Nações Unidas) que 1975 seria o Ano Internacional da Mulher. Após a Lei da Anistia, promulgada em agosto de 1979 pelo presidente João Figueiredo, muitas mulheres voltaram do exílio depois de terem tido contato com o movimento feminista no exterior.

Inserida no contexto histórico brevemente acima descrito, Ana Carolina decide fazer um filme sobre as dificuldades de ser mulher. Tomando como base a sua própria vivência e aproveitando o meio de qual dispunha para agir, a realizadora dá início à produção de *Mar de Rosas*, que seria lançado em 1977. Felicidade (Norma Bengell) é a protagonista e Betinha (Cristina Pereira) é sua filha. Esta é caracterizada como uma criança de 13 anos, apesar de psicologicamente transparecer ser mais madura. Mãe e filha estão em viagem com o pai, Sérgio (Hugo Carvana), para tentar resolver problemas do casamento. Depois de uma série de discussões, Felicidade fere seu marido com uma gilete em um quarto de hotel e pensa o ter assassinado. Ela foge então com a filha para São Paulo, quando percebem que um carro as estava seguindo. Entra na trama um personagem que remete ao governo militar, Orlando Barde (Otávio Augusto), oferecendo ajuda para levá-las a São Paulo. Posteriormente descobrimos que este estava a trabalho para Sérgio.

Durante o percurso, os três personagens, Felicidade, Orlando e Betinha, conhecem um casal muito peculiar. Dá-se início então a uma sequência que margeia o surreal, quando, na casa de Dr. Dirceu (Ary Fontoura) e de Dona Niobi (Myriam Muniz), começa uma intensa discussão. Em determinado momento Felicidade e Betinha despistam Orlando e fogem da casa de Dr. Dirceu e de Dona Niobi. O filme termina dentro de um trem em movimento, quando Betinha empurra sua mãe e Orlando para fora do trem e faz uma "banana" com os braços em direção à câmera.

Ao elaborar as personagens, Ana Carolina não parece ter tido a intenção de nos apresentar mulheres "exemplares". Isto no sentido, por exemplo, de que Felicidade deseja acima de tudo salvar o seu casamento, ainda que seja a razão de tanta discórdia e pressão social. Ademais, ela gostaria de ter um homem para ser plenamente feliz. Apesar de parecer arrasada pelo fato de não ser amada, Felicidade tem consciência de que a vida dela não precisava ter sido daquele jeito. Ela quer falar, quer conversar, quer exigir seus direitos.

Felicidade quer permanecer casada, entretanto, gostaria de mudanças. Ela demonstra claramente que não aprova a forma como é tratada e não quer que a filha passe por isso. Ela deseja uma separação caso as coisas não mudem. A inserção deste debate traz uma nova abordagem de temáticas como o casamento e a felicidade da mulher. Até então, tais temáticas sob este viés tinha sido pouco, senão nunca exploradas, tão explicitamente no cinema brasileiro.

Betinha passa o filme inteiro com um ar enfezado e parece achar as discussões bastante entediantes. Apesar de jovem, passa a ideia de ser muito mais velha, inclusive pela forma com que lida com os adultos. Ela parece ser a única pessoa sã na história e quebra com estereótipos do feminino durante a narrativa. Após a passagem dos créditos no início do filme, somos apresentados a ela. Esta está vestida como uma "menininha", de sapatilha e de vestido. No entanto, sua primeira aparição é agachada no chão urinando na rua. Depois ela se coça de uma forma "masculina" e entra no carro, para começarmos a acompanhar a discussão entre os pais.

É Betinha quem coloca um fim em toda confusão, empurrando a mãe e Orlando do trem na última cena do filme. Além disto, ela faz uma banana com os braços para a câmera, como se demonstrasse desprezo também por quem assiste ao filme e faz parte da hipocrisia denunciada por ele. Betinha senta com as pernas abertas, fuma cigarro, masca chicletes agressivamente e é mal educada. Em determinado momento ela fura o pescoço da mãe com um alfinete, em outro, tenta a enterrar viva depois de deixá-la trancada em uma sala. A menina também comete um assassinato de forma bastante criativa, ao colocar giletes no sabonete que Dr. Dirceu iria utilizar.

O casamento de Dona Niobi e de Dr. Dirceu também não é um sonho, entretanto, o jogo de poderes neste é bem mais sutil. Ela finge que manda e ele finge que obedece, não há conflitos diretos nem discussões, somente ironias. O casal é mais velho e ela dá impressão de representar outra geração de mulheres, que apesar de saber dos empecilhos com os quais lidava, ainda não tinha liberdade nem o apoio suficiente para tentar algo mais decisivo, como tentou fazer Felicidade com Sérgio.

Felicidade não é uma personagem muito carismática, assim como Betinha. A primeira grita constantemente e a segunda trata de agir de forma irritante sempre que pode. Os personagens femininos em *Mar de Rosas* foram desenvolvidos não para doutrinar, expondo o certo e o errado na condição feminina, mas sim para levantar debates e apontar temas que merecem destaque neste sentido.

Através destas e de outras representações menos estereotipadas do feminino é possível ter se desencadeado na sociedade uma série de questionamentos. Homens e mulheres que assistiram ao filme podem ter passado a questionarem os seus próprios papéis na sociedade e, mesmo aqueles que não se sentiram interpelados em um primeiro momento, sofreram na posterioridade os efeitos destas mudanças, pois o filme atua, de acordo com Ferro (2010), também como agente da História.

São notáveis as transformações que ocorreram em decorrência do debate acerca da condição feminina. Ainda existe muito a ser conquistado, no entanto, caminhamos em uma boa direção. É importante verificarmos como as mídias vêm agindo no sentido de definir o certo e o errado nas formas de agir e como elas atuam categorizando e excluindo o que não é considerado dentro da regra. Por meio desta categorização somos colocados em gavetinhas das quais parece errado sair. O ideal é que cada vez mais existam filmes como *Mar de Rosas*, que destruam estas gavetas e baguncem a organização que nos foi imposta.

Referências bibliográficas

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

ESTEVES, F. *"Sob" sentidos do político:* história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de Valsa, 1977-1986). Tese (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

FERRO, M. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FREIRE, M. "Sombras esculpindo o passado: métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história". *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v.16, n.9/10, set./out., 2006.

LAURETIS, T. "A tecnologia do gênero". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses:* o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PINTO, C. *Uma história do feminismo no Brasil.* São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

PRIORE, M. (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

RAMOS, F. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

SCOTT, J. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v.20, n.2, 1995.

TEGA, D. *Mulheres em foco:* construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina. Araraquara: Unesp, 2009. 121 p. Tese (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 2005.

Alternativas de comercialização para cinematografias independentes[1]

Alternative commercialization for independent filmmaking

Maria Cristina Couto Melo[2] (mestranda – UFSCar)

[1] Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: POLÍTICAS DE PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E CIRCULAÇÃO DO CINEMA.

[2] É graduada em Imagem e Som pela UFSCar. Realizou pesquisa intitulada "A Exibição da Produção Brasileira de Cinema na cidade de São Carlos nos anos de 1975-1976" e foi redatora da Revista digital RUA.

Resumo:

O setor de distribuição cinematográfica é o responsável pela comercialização do filme, realizando a intermediação entre o produtor e o exibidor. Atualmente a atividade é exercida pelos conglomerados de mídia norte-americanos, as *majors*, e pelas distribuidoras independentes que atuam em escala nacional, em geral com filmes menores, chamados filmes de nicho. O presente trabalho propõe trabalhar com a estratégia de distribuição do longa-metragem *3 Efes* (Carlos Gerbase, 2007).

Palavras-chave:

Distribuição cinematográfica, distribuidoras independentes, filme de nicho, "3 Efes".

Abstract:

The film distribution segment is responsible for the commercialization of film, performing the intermediation between the producer and exhibitor. Currently the activity is exercised by Americans media conglomerates, the *majors*, and the independent distribution companies that operate on a national scale, in general with smaller films, called films of niche. This article proposes to work with the distribution strategy of the film *3 Efes* (Carlos Gerbase, 2007).

Keywords:

Film distribution, independent distribution, film of niche, "3 Efes".

Distribuição cinematográfica e filme de nicho

A produção cinematográfica se desenvolveu como uma atividade industrial, definida pela reprodução dos filmes através de cópias exibidas simultaneamente, comercializadas em locais específicos de consumo, as salas de cinema, ou colocadas à venda, no caso do mercado de vídeo doméstico.

A indústria foi estruturada a partir de três eixos principais, produção, distribuição e exibição, que se constituíram como o tripé da produção de um filme. Esse modelo foi desenvolvido a partir da criação dos estúdios norte-americanos, que o exportaram para os outros mercados de cinema do mundo, juntamente com suas produções, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. O sistema industrial exportado pelos estúdios passou por transformações ao decorrer do tempo, mas manteve grande parte de suas características operacionais.

A distribuição cinematográfica "é o elo entre a exibição – sempre concentrada em poucas empresas – e a produção, sempre polarizada" (BRAGA, 2010, p.52). A criação e desenvolvimento desse setor da produção cinematográfica estão relacionados à necessidade dos produtores e exibidores de que os filmes cheguem às salas de cinema, o que permitiria a continuidade do funcionamento da indústria, de forma cíclica. O setor de distribuição é também responsável pela articulação dos meios necessários para a divulgação do filme, visando seu consumo pelo maior número de pessoas possível.

Atualmente os principais grupos que exercem o domínio da atividade de distribuição são os conglomerados de mídia norte-americanos, responsáveis pela produção e distribuição verticalizada de seus filmes e co-produção e distribuição de filmes estrangeiros. Convencionou-se chamar de majors, as filiais desses conglomerados localizadas fora dos Estados Unidos, e as empresas distribuidoras locais, de capital nacional, que não possuem estruturas de funcionamento internacionalizadas, de independentes. Os dois modelos de empresa, tanto majors quanto

independentes, atuam também na produção de filmes, e frequentemente exercem parcerias entre si e/ou com grupos exibidores, atuando em conjunto no mercado.

As empresas distribuidoras desenvolvem planos de lançamento, divulgação e distribuição de acordo com as características específicas de cada filme, com base no público que se espera alcançar na sala de cinema, o perfil dos espectadores alvo, de acordo com a temática, linguagem, forme de consumo de audiovisual etc., grande parte das vezes acompanhando o processo de desenvolvimento do filme desde sua concepção. No caso principalmente das empresas independentes, a questão orçamentária, ou seja, sua estimativa de receita é um elemento de expressiva relevância na criação da estratégia de lançamento/distribuição.

O modo como as majors e distribuidoras independentes inserem a articulam seus filmes no mercado cinematográfico é essencialmente o mesmo. No entanto, uma das principais diferenças reside no fato de as majors serem grandes conglomerados de mídia que, portanto, atuam em todos os segmentos de entretenimento audiovisual, o que consequentemente, resulta em uma arrecadação maior do que a das empresas que operam apenas no mercado local.

Em geral, as distribuidoras independentes, principalmente quando atuam sozinhas no lançamento de um filme, se dedicam a trabalhar com uma categoria de produções que pode ser denominada como filme de nicho.

> "O filme de nicho, ou filme miúra, é aquela obra que tem maior dificuldade de inserção no mercado. No entanto, essa 'dificuldade' não pode ser atrelada a um baixo potencial, mas ao fato de serem filmes que geralmente tentam inserir inovações estéticas no 'mercado' cinematográfico." (CHALUPE, 2010, p.120)

Além disso, filmes de nicho são em geral realizados com orçamentos baixos, exatamente pelo fato de privilegiarem essa tentativa de inovação, seja na linguagem, no modo de produção, divulgação e/ou distribuição e

exibição. O desenvolvimento de tecnologias de captação e finalização digitais com qualidade superior e o barateamento de algumas fases de produção, além da escolha do casting, quando não privilegia a utilização de atores que trabalham também com televisão, são outros elementos que reduzem o orçamento de realização dessas produções.

A distribuição de 3 Efes

Para ilustrar o modo como as produtoras independentes podem articular e inserir seus filmes no mercado audiovisual, especificamente nesse caso, o filme de nicho, vamos utilizar o longa-metragem 3 Efes, dirigido por Carlos Gerbase e lançado em 2007. Segundo Chalupe (2010, p.121), a maioria das produtoras independentes brasileiras pertence aos próprios realizadores dos filmes, que são responsáveis pela gerência de suas produções. No caso de 3 Efes, a Casa de Cinema, da qual Gerbase era sócio na época do lançamento do filme, foi responsável pelo lançamento, divulgação e distribuição do longa-metragem. Além disso, a Vortex Produtora, empresa produtora do diretor e da produtora Luciana Tomasi investiu recursos financeiros no projeto, atuando como co-produtora.

O período completo de realização do filme (do primeiro tratamento do roteiro até o dia de lançamento) foi de aproximadamente um ano, sendo que, em geral a média de tempo de produção de um longa-metragem até a sua data de estreia é de, no mínimo, dois anos. Esse prazo reduzido de finalização está relacionado ao fato de o mesmo ter sido captado e finalizado em formato digital (DV e HD/DVD, respectivamente), o que diminuiu o período entre a concepção do projeto, sua realização e posterior lançamento.

Uma das características de grande parte dos filmes independentes e principalmente dos mencionados filmes de nicho, é o baixo valor investido em sua realização e comercialização. 3 Efes, realizado com um custo inferior a

filmes de baixo orçamento[3], apresentou orçamento de produção de aproximadamente 96 mil reais. O orçamento inicial para a captação foi de aproximadamente 30 mil reais, que, segundo o próprio Gerbase, foi seguido rigorosamente, e os orçamentos de finalização e do lançamento foram sendo elaborados á medida que os recursos foram obtidos. Desse valor final, 15 mil reais foram provenientes do Prêmio Adicional de Bilheteria concedido pela Ancine ao longa-metragem Sal de Prata, 15 mil reais foi resultado dos investimentos da Vortex Produtora e da Casa de Cinema de Porto Alegre (5 mil e 10 mil reais, respectivamente), e 45 mil reais da venda antecipada do longa-metragem para o portal Terra (pelo período de dois anos, sem exclusividade, no valor de 25 mil reais) e para a TV (Canal Brasil e TV- COM, no valor de 20 mil reais).

Ainda segundo Chalupe (2010, p. 123) o momento da captação de recursos é uma dos mais complicados para a viabilização de um projeto, haja vista as empresas produtoras independentes, em geral, não possuírem "artifícios necessários para conseguir apresentar suas propostas para os gerentes de marketing de possíveis empresas patrocinadoras". No entanto, mais uma das especificidades do longa de Gerbase foi exatamente independer do patrocínio financeiro de empresas privadas, pois os recursos necessários para sua produção eram de valor muito baixo por ser realizado em suporte digital, e o próprio diretor era sócio e proprietário de duas empresas produtoras que possuíam recursos para investir no projeto. Além disso, Gerbase foi crítico de cinema do portal Terra entre os anos de 2000/2001, o que pode ter facilitado o contato para a futura negociação da venda do filme para o mesmo.

A outra parte dos recursos necessários para a realização do filme foi obtida a partir de acordos firmados entre os produtores e prestadoras de produtos e serviços (Regra de Três, Low Filmes, Kiko Ferraz Estúdios e Maria Cultura) em parcerias do projeto, de forma que as empresas atuaram também como co-produtoras do filme. Houve também a

[3] Segundo dados da Ancine a média de solicitação de captação via leis de incentivo, por projeto, é de três milhões de reais. Filmes de baixo orçamento são aqueles cujo orçamento de produção apresenta valor próximo a um milhão de reais.

participação da Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul, que participou realizando uma campanha de doação de preservativos com a logomarca do filme, durante o Festival de Gramado de 2007.

O orçamento aproximado relativo á comercialização do longa-metragem foi de 25 mil reais, ou seja, aproximadamente 20% do orçamento total do filme. O lançamento do filme foi articulado pelo próprio diretor e sua divulgação realizada em parceria com a empresa Maria Cultura.

O projeto foi desenvolvido desde o princípio propondo uma maneira alternativa de comercialização que não a exibição em película, nas salas de cinema e uma estratégia de divulgação que estivesse de acordo com o orçamento geral da produção. Os fatores que direcionavam essa proposta eram principalmente de ordem financeira, segundo entrevista do diretor para Luiz Zanin em 2007, haja vista a realização de uma cópia em película ter custo aproximado de 100 mil reais, quase o valor do orçamento final do filme, o que não estaria de acordo com todo o processo de produção do mesmo.

Assim, para atingir seu público, os produtores, em parceria com a empresa Maria Cultura, elaboraram estratégias de divulgação de baixo custo, baseadas em eventos específicos relacionados á temática do filme e ao público de nicho.

Além disso, a assessoria de imprensa foi responsável pela divulgação na internet e na televisão, principalmente com o apoio local da RBS-TV (pela parceria com a TV-COM), veiculação de trailers e making-of no Canal Brasil, destaque para o filme no portal do Terra, e exibição do trailer do filme em algumas salas de cinema.

As ações e peças de divulgação foram elaboradas a fim de atingir todos os suportes midiáticos, focando sua atenção em vários nichos com a finalidade de ampliar as possibilidades de contato com o espectador.

3 Efes foi lançado em circuito comercial no dia 07 de dezembro de 2007, e foi distribuído pela própria Casa de Cinema de Porto Alegre, sem participação de outras empresas. Seguindo o modelo de sua estratégia de divulgação, o filme foi lançado simultaneamente em quatro plataformas de mídia diferentes, de forma que o espectador poderia decidir em qual plataforma e quando gostaria de ver o filme.

O longa-metragem permaneceu em cartaz durante uma semana em 4 salas de exibição do modelo RAIN (Unibanco e Arteplex) em Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba, e em duas salas independentes com exibição em DVD, em Porto Alegre e Salvador. A despesa de lançamento nas salas RAIN representou aproximadamente 10% do orçamento geral de comercialização do filme, percentual baixo de lançamento em salas de cinema, reafirmando a proposta de utilização de mídias digitais em patamar de igualdade com a sala de cinema.

No mesmo dia da estreia nas salas de cinema o filme foi exibido na TV (TV-COM e canal Brasil) e a partir da mesma data foi disponibilizado o streaming[4] gratuito no portal Terra. Além disso, o longa-metragem estava disponível para compra em formato DVD na loja virtual da Casa de Cinema de Porto Alegre, Livraria Cultura e Vídeo 2000, e aluguel em locadoras de vídeo/DVD.

Essa estratégia de lançamento e distribuição tem como referência o conceito de cauda longa (long tail), desenvolvida por Chris Anderson, na qual a oferta de produto no mercado é reduzida a um mínimo possível para sua comercialização, mas o período de tempo em que o produto é oferecido é estendido. Esse modelo de comercialização em longo prazo não é uma novidade no mercado cinematográfico, porém a junção entre a exibição em multiplataformas e esse modelo não havia ainda sido explorada comercialmente.

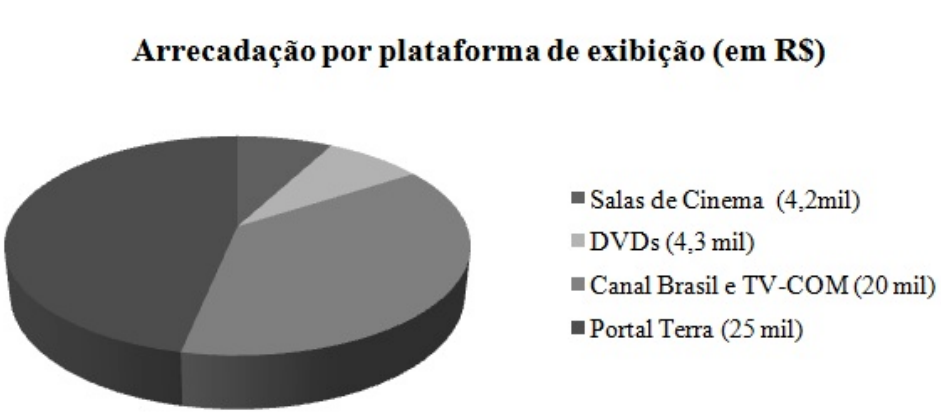
[4] *Streaming* é uma forma de distribuir informação multimídia em uma rede através de pacotes, frequentemente a rede utilizada é a Internet. Em *streaming*, as informações da mídia não são usualmente arquivadas pelo usuário que está recebendo a stream - a mídia geralmente é constantemente reproduzida à medida que chega ao usuário se a sua banda de Internet for suficiente para reproduzir a mídia em tempo real. Dessa forma o usuário pode reproduzir uma mídia protegida por direitos autorais sem violar esses direitos, semelhante ao que acontece no rádio ou na televisão aberta.

Tanto de maneira isolada quanto em conjunto com a exibição multiplataforma, essa lógica de distribuição corrobora uma das formas mais eficientes de divulgação do cinema nacional (principalmente dos filmes independentes), o boca a boca.

No entanto, um dos fatores determinantes para o sucesso ou fracasso de um filme é o número de cópias para exibição nas salas de cinema que ele possui, podendo representar um aumento expressivo no orçamento de lançamento de um filme, mas também um maior número de salas para que o mesmo seja visto. A sala de cinema, mesmo com a exploração das outras plataformas na exibição, ainda é a principal vitrine de divulgação de um filme, e um bom lançamento e público representará uma maior venda de DVDs e maior valor de venda a emissoras de TV. Segundo De Luca (2009, p. 283), "são raríssimos os casos de um filme que não tendo um lançamento representativo nos cinemas, venha a ter bons resultados nos outros veículos".

Voltando ao caso de 3 Efes, na única semana de exibição nas salas de cinema, o filme atingiu 1.358 espectadores. Segundo dados fornecidos por Gerbase, até outubro de 2009, ocorreram aproximadamente 135 mil exibições no portal Terra, 198 DVDs vendidos e um público de aproximadamente 45 mil espectadores no Canal Brasil e TV-COM. No entanto, não há como definir com precisão qual o percentual de participação nem o número total de espectadores do filme, haja vista o mesmo depender do número de exibições nas demais plataformas, que não fornecem dados exatos do número de público.

Apesar de não obter resultados expressivos de público nas salas de cinema, o longa-metragem possuiu uma exploração de destaque nas demais plataformas. Porém tal fato é resultado de exibições previstas em contrato acertado na venda antecipada e da divulgação voltada para um público específico, que já consome produtos audiovisuais em outras plataformas que não as salas de exibição. A lógica de exploração comercial tradicional que



destaca a importância da sala de cinema não necessariamente se aplica ao caso de 3 Efes, em decorrência dessas especificidades.

No período de vida comercial do filme, (até o final de 2009, ano em que o portal Terra encerrou as exibições previstas em contrato) a arrecadação em todas as mídias de exibição era de aproximadamente 57 mil reais, que representaram 47% do valor total de produção e lançamento do filme. Veja abaixo a distribuição de renda em cada plataforma de exibição do filme:

Gráfico 1. Fonte: ANCINE/Entrevista com Carlos Gerbase – Elaboração: Maria Cristina Couto

A renda obtida nas salas de exibição correspondeu a apenas 6% do valor total investido na realização do filme. Porém, representou 30% do orçamento de comercialização, que pode ser considerado expressivo, haja vista o

período de exibição nas salas ter sido reduzido. As maiores participações percentuais no orçamento geral são as das vendas para a TV e Internet, que corresponderam a 16,5% e 20,6% desse valor, respectivamente.

Ainda no período de estreia o filme foi lançado já sem passivos financeiros de curto prazo e ao analisar as arrecadações das plataformas de exibição conclui-se que conseguiu recuperar os valores investidos na captação e distribuição. No entanto, não houve retorno total do investimento das empresas produtoras e o filme não gerou receita positiva correspondente às participações patrimoniais definidas em contrato com as produtoras e empresas envolvidas no projeto. O filme também não recebeu premiações em dinheiro decorrentes da participação em festivais, sendo premiado como melhor filme no 2º Festival de Cinema da Floresta, Mato Grosso, 2008, apenas.

Apesar de não ter produzido lucros que poderiam resultar em uma continuidade de produção para os realizadores, 3 Efes conseguiu encerrar seu ciclo comercial sem dívidas com fornecedores.

Se considerarmos que a maior parcela da produção independente nacional, que é também distribuída de maneira independente, não consegue pagar suas despesas de distribuição (pois a grande maioria dos filmes não possui passivo de produção, pois são subsidiados via leis de incentivo), a estratégia de lançamento e comercialização planejada para o filme foi adequada às suas características particulares. Além de planejar o lançamento e a distribuição do longa-metragem a partir da temática abordada na história e da existência de uma demanda de consumidores de audiovisual principalmente pela TV e Internet, a tradição da Casa de Cinema de Porto Alegre enquanto produtora e distribuidora de filmes facilitou diversas das ações de divulgação e os contatos com as empresas co-produtoras, com as salas de cinema, com os canais de TV e com o portal Terra.

Referências

ANCINE – *Agência Nacional de Cinema*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. Disponível em <http://oca.ancine.gov.br/> Acesso em 13 jan 2013.

ANDERSON, Chris. *A Cauda Longa:* do Mercado de massa para o Mercado de nicho. 5ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

AUGROS, Joel. *El dinero de Hollywood* – Financiacíon, produción, distribuicíon y nuevos mercados. Barcelona: Paidós, 2000.

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. *A hora do cinema digital:* democratização e globalização do audiovisual. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

GATTI, André Piero. *A distribuição comercial cinematográfica*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

BRAGA, Rodrigo Saturnino. *Distribuição cinematográfica*. In: DIAS, Adriana e Letícia de Souza Barbosa . Film Bussiness: o negócio do cinema. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

SILVA, Hadija Chalupe da. *O filme nas telas*: a distribuição do cinema nacional. São Paulo: Ecofalante, 2010.

ZANIN, Luiz. *Os 3 Efes*. O Estado de S. Paulo. 07 dez. 2007. Disponível em <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/gerbase-e-os-3-efes/>.Acesso em: 16 jul. 2012

Mapeando o Apocalipse: O Simbolismo espacial nos filmes de zumbis[1]

Mapping The Apocalypse: The spatial symbolism in zombie movies

Paula Gomes[2] (Mestranda – UFSCar)

[1]Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel Espaços, Cidades e Fronteiras no Cinema.
[2]Graduada em Comunicação Social –Rádio e TV pela UNESP; e aluna do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar.

Resumo:

Este estudo propõe uma abordagem espacial dos filmes de zumbis, detendo-se no estudo de três espaços específicos da trajetória cinematográfica do gênero: O Caribe, o espaço doméstico norte-americano, e as capitais globais contemporâneas.

Palavras-chave:

Zumbis, horror, gêneros, espaços.

Abstract:

This study proposes a spatial approach to zombie movies, aiming the study of three specific spaces in the history of the genre: The Caribbean, the North American domestic space, and contemporary global capitals.

Keywords:

Zombies, horror, genres, spaces.

"O único mito moderno é o mito dos zumbis", anunciaram Gilles Deleuze e Félix Guattari em 1972. Esta frase prova-se ainda mais relevante atualmente, em um momento marcado pela presença quase ubíqua do mito do zumbi nas mais variadas instâncias significativas do cenário cultural global. Hoje o zumbi figura não somente em produtos da chamada cultura pop, como filmes, livros, jogos, histórias em quadrinhos e séries televisivas; como também em obras poéticas e artísticas, atingindo até mesmo o cenário urbano global, com os populares *zombie walks*. Ocorre também um crescente interesse acadêmico sobre o tema, na medida em que muitos pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento passaram a incorporar o mito dos zumbis em estudos filosóficos (ŽIŽEK 1991;2009) filosóficos da mente (CHALMERS, 1996) pós-humanistas (LAURO e EMBRY, 2008) interdisciplinares (BOLUK e LENZ 2011), entre outros.

Todavia, a despeito deste espraiamento do mito do zumbi em diferentes instancias culturais, o meio cinematográfico ainda se configura como a plataforma na qual essa criatura adquiriu maior expressividade. Entretanto, o pressuposto que os populares "filmes de zumbis" poderiam ser analisados no âmbito dos estudos de gêneros cinematográficos não significa que esta seria uma tarefa de fácil execução, pois a trajetória dos zumbis no cinema é marcada por um conjunto de filmes bastante heterogêneo e irregular, que dificulta qualquer tentativa de elencar as obras que comporiam seu cânone. Muitos autores direta ou indiretamente se lançaram nesta empreitada por meio de uma divisão histórica do gênero em ciclos, no qual o primeiro ciclo de filmes zumbis teria ocorrido na década de 1930, com filmes como *Zumbi Branco* (Victor Haperin, 1932) que se apropriavam de maneira preconceituosa da mitologia do Haiti, sobre a existência de mortos que eram ressuscitados por feiticeiros a fim de trabalharem como escravos para seus mestres. O segundo ciclo do gênero seria iniciado no final da década de 1960, com o filme *Noite dos Mortos Vivos* (1968), de George A. Romero, que desligava os zumbis de suas raízes haitianas, transformando-o em um monstro norte-americano que ressuscitava sem motivo aparente para se alimentar dos vivos

em uma espécie de epidemia nacional. Mal recebido pela crítica na época, que categorizou-o como grotesco, o filme ganharia o status de *cult*, posteriormente, dando início a uma ampla produção a partir desta nova formula de zumbis canibalistas e apocalípticos. É dito que esta "fase de ouro" do gênero entraria em decadência a partir da década de 1980, período em que os zumbis foram incorporados pela paródia e pelo *camp,* a exemplo dos mortos-vivos dançarinos e inofensivos do videoclipe *Thriller* (1983) de Michael Jackson; e teria sua "morte anunciada" na década de 1990, contando apenas com produções caseiras de fãs feitas no formato VHS. Mas ocorreria uma providencial "ressurreição" dos zumbis a partir de 1996, alavancada pelo sucesso do jogo eletrônico *Resident Evil*, que injetou um novo fôlego ao gênero cinematográfico, inspirando superproduções norte-americanas como as adaptações cinematográficas do jogo; bem como produções de outros países.

A opção pela análise do gênero a partir de uma divisão por ciclos evidentemente oferece aos teóricos algumas vantagens metodológicas, entretanto, influenciados por algumas teorias biológicas dos estudos de gênero, eles muitas vezes sucumbem à tentativa de realizar uma ordenação evolutiva dos ciclos. Uma ordenação de tal natureza, no entanto, se prova impraticável devido a capacidade ontológica dos filmes de zumbis, (como também de outros monstros como os vampiros), de se adaptarem a ansiedades de contextos históricos e espaciais distintos, funcionando como um "barômetro de ansiedades culturais" (DENDLE, 2007, p.45). Deste modo, a capacidade de ajuste cultural destes filmes de zumbis impediria uma suposta "morte" do gênero, ou até mesmo uma "fase clássica", uma vez que os ciclos ou fases não responderiam a uma ordem evolutiva, e sim as ansiedades sociais de períodos históricos específicos.

Todavia, é preciso ponderar que existe uma tendência bastante arraigada nos estudos dos filmes de zumbis, de sustentar suas analises especificamente nos zumbis, em detrimento de outros aspectos dos filmes, como o cenário, os personagens, a trama, etc. É evidente que a figura do monstro é de vital importância para o gênero do horror, na

medida em que estas criaturas frequentemente possuem uma existência que se situa entre fronteiras (DOUGLAS, 1966), servindo de objeto para análises psicanalíticas, históricas, culturais, etc. Entretanto, este enfoque perde de vista outra dimensão extremamente significativa que compõe estas narrativas: o espaço, que se constitui em um elemento crucial para a produção da sensação de insegurança em filmes de horror, pois ele é estruturada de maneira a "perturbar a nossa percepção do que é normal e reconfortante" (WISKER, 2005, p.8).

Ao observarmos a dimensão espacial nos filmes de zumbis, constatamos a recorrência de três espaços distintos na trajetória do gênero: O Caribe nos filmes norte-americanos da década de 1930-1940; o espaço doméstico dos filmes de George Romero a partir da década de 1960; e as capitais devastadas dos filmes pós anos 2000. Estes espaços podem ser representados pelas dicotomias espaciais nacional/estrangeiro; interior/exterior; e local/global ou distópico/utópico respectivamente. Acreditamos que uma analise do gênero dos filmes de zumbis por meio de um recorte espacial, que visa confrontar estas dicotomias espaciais presentes nestes filmes com o contexto histórico e social, pode revelar possíveis usos simbólicos e significativos destes espaços nas narrativas. Neste sentido, nos propomos a analisar a construção espacial do Caribe, do espaço doméstico norte-americano, e das capitais globais da trajetória cinematográfica do gênero.

Os filmes de zumbis ambientados no Caribe foram produzidos majoritariamente durante as décadas de 1930 e 1940 nos Estados Unidos. Nestes filmes o espaço era frequentemente bipartido simbolicamente entre o domínio da racionalidade, (os Estados Unidos), e o espaço dominado pelo sobrenatural e numinoso (o Caribe). Estas narrativas eram construídas a partir do abandono do território familiar por personagens norte-americanos com destino a uma ilha do Caribe que, no decorrer dos filmes revela-se um local perigoso, regido por forcas sobrenaturais. Em seu estudo sobre o espaço em histórias de horror, Manuel Aguirre aponta que a transposição da barreira entre o espaço do racional e do numinoso pode ser interpretada como uma movimentação transgressora do personagem no espaço do

Outro, que tem por consequência uma retaliação deste (AGUIRRE, 1990). Podemos observar a ocorrência desta situação nestes filmes, na medida em que a entrada dos norte-americanos no espaço caribenho é representada como um movimento transgressor que coloca em risco suas vidas. A "retaliação" do espaço caribenho ao movimento dos norte-americanos é efetuada por meio da ameaça de que as personagens femininas destes filmes sejam transformadas em zumbis, ou seja, sejam contaminadas por este território numinoso. A representação dicotômica e maniqueísta destes filmes reflete o discurso hegemônico norte-americano que justificou sua colonização do Haiti no início do século 20, bem como suas ansiedades em relação ao estrangeiro, pois segundo Wood, nos filmes de horror da década de 1930 o terror sempre é proveniente de uma localização estrangeira, e é "sempre externo aos americanos, que podem ser atacados fisicamente, mas permanecem (superficialmente) sem ser contaminados moralmente" (WOOD, 2004, p.124).

O cenário caribenho iria ser substituído no final da década de 1960 nos filmes de zumbis, pelo espaço doméstico norte-americano no filme *Night of The Living Dead*, cuja premissa girava em torno de uma praga de mortos-vivos nacional. A utilização do espaço doméstico contaminado neste filme refletia algumas ansiedades internas do país na época, como a guerra do Vietnã; o capitalismo industrial e a homogeneização do proletariado, que "torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática" (BENJAMIN, 1989, p.126). Neste filme o espaço é dividido dicotomicamente entre o exterior, caracterizado por um Estados Unidos que foi contaminado pelo sobrenatural; e o interior de uma casa, um local familiar no qual os sobreviventes optam por refugiarem-se. Entretanto, essa relação espacial dicotômica que associa o interior com a ideia de segurança e o exterior com a noção de perigo, sofre um processo de desconstrução no decorrer da tramas, na medida em que as brigas e conflitos dos sobreviventes acabam revelando temores reprimidos da sociedade norte-americana, como a crise da ordem patriarcal

e familiar, o racismo e o individualismo. Estes conflitos não só expõem o local interior a ameaça exterior como, revela traumas sociais reprimidos da sociedade, lembrando o conceito de *Unheimlich* Freud, na medida em que o espaço interior "oscila continuamente entre os estados de familiar e não familiar, funcionando como um local que abriga traumas reprimidos da sociedade" (BISHOP, 2010 p.124).

A partir do ano 2000 diversos países como Inglaterra, Cuba e o Brasil produziram filmes de zumbis nacionais ambientados em uma versão devastada de suas capitais, como o britânico *28 Days Later* (Danny Boyle, *2002)*, o brasileiro A *Capital dos Mortos* (Tiago Belotti, 2008) e o cubano *Juan de los Muertos* (Alejandro Brugués, 2011). Uma primeira leitura destes cenários poderia associar essa construção espacial com o medo de que a globalização poderia "contaminar" as nações com fenômenos como o terrorismo, os movimentos migratórios, etc. Todavia, o que ocorre é justamente ao contrário, pois estes filmes invertem a ordem niilista dos filmes de Romero, e estabelecem uma nova ordem espacial utópica, na medida em que os sobreviventes destes optam por manterem-se em constante movimento, e não raro, tentam fugir de suas nações, que se encontram "contaminadas". Esta mobilidade pode ser lida como uma tentativa de migração para outros territórios, e está sintonizada com os novos arranjos sociais globais, caracterizados pelo aumento da velocidade do fluxo de informações e pessoas, dentro de um novo paradigma da mobilidade. Nessa perspectiva, o sociólogo Michel Maffesoli defende que, se o sedentarismo foi o marco da modernidade, é o nomadismo que marca a pós-modernidade, com seu desejo de quebrar o enclausuramento e o compromisso de residência próprios da modernidade (MAFFESOLI, 2011). Refletindo sobre esses espaços Deleuze e Guattari comentam que o espaço sedentário é estriado, formado por muros e cercas, enquanto o espaço nômade é liso, marcado por linhas e traços que se apagam, deslocando-se junto com ele (DELEUZE e GUATTARI, 1997). Deste modo, o nomadismo dos sobreviventes que não se limitam a um só lugar, mantendo-se em constante movimento, significa uma recusa do espaço nacional, contaminado por antigos paradigmas, como o sedentarismo e a imobilidade.

Ademais, podemos observar também que algumas histórias deste período, como *28 days later*, *Zombieland* (Ruben Fleischer, 2009) e a HQ *The Walking Dead*, (Robert Kirkman, 2003) são ambientadas em cenários que já encontram em um momento pós apocalíptico, no qual todas as instituições que regem a sociedade estão há muito tempo desativadas. Nestas histórias, a tentativa de um grupo de sobreviventes de instaurar uma nova organização social, pode ser sintoma de um desejo utópico em que "o protagonista e um pequeno grupo de sobreviventes da catástrofe parte em busca de uma coletividade menor e mais habitável após o final da modernidade e do capitalismo" (JAMESON, 200, p.199). Deste modo, nestas tramas a mobilidade dos personagens não representa necessariamente uma apologia ao pós-modernismo e a globalização, mas uma postura social revolucionaria que esconde uma dimensão utópica. Este desejo utópico de estruturação de uma nova sociedade após o fim do capitalismo é apontado por Žižek, ao defender que a sociedade contemporânea almeja a catástrofe, pois "é mais fácil imaginar o fim do mundo do que uma alternativa a ordem sociopolítica existente" (ŽIŽEK,1994, p.1).

Referências

AGUIRRE, Manuel. *The Closed Space*: Horror Literature and Western Symbolism. Manchester: Manchester University Press, 1990.

BOLUK, Stephanie e LENZ, Wylie. *Generation Zombie:* Essays on the Living Dead *.in Modern Culture.*Carolina do Norte: McFarland, 2011.

DENDLE, Peter. *"The* Zombie *as* Barometer *of* Cultural Anxiety*". in Monsters and the Monstrous:* Myths and Metaphors of Enduring Evil. Amsterdam: Rodopi, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *L'Anti-Oedipe:* Capitalisme et Schizophrénie. Paris: Minuit 1972.

_____. *Mil Platôs:* Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

CHALMERS, D.H. *The Conscious Mind*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

DOUGLAS, Mary. *Purity and danger:* an analysis of the concepts of pollution and taboo. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1966.

FREUD, Sigmund *The Uncanny* London: Penguin, 1990.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future.* New York: Verso, 2005.

LAURO, Sarah J. e EMBRY, Karen. *A Zombie Manifesto:* The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism. BOUNDARY 2, 2008.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo:* vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WISKER, Gina. *Horror Film:* An Introduction. Nova York: Continuum. 2005.

WOOD, ROBIN. "AN INTRODUCTION TO THE AMERICAN HORROR FILM". *IN PLANKS OF REASON:* ESSAYS ON THE HORROR FILM, MARYLAND: SCARECROW PRESS, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1991.

_____. "The Spectre of ideology". *In Mapping ideology*, London: Verso, 1994.

_____."Discipline Between the Two Freedoms: Madness and Habit in German Idealism". *In Mythology, Madness, and Laughter*. Nova York: Continuum, 2009.

Ficção e documentário em "The Brig" de Jonas Mekas[1]

Fiction and documentary in Jonas Mekas' The Brig

Priscyla Bettim[2] (Mestranda em Multimeios - Unicamp)

[1] Apresentado no painel *Ensaio Fílmico e Documentário*.

[2] Graduada em Imagem e Som pela UFSCar, e mestranda em Multimeios pela Unicamp.

Resumo:

Esse texto pretende investigar e analisar os mecanismos utilizados para a criação do filme "The Brig (1964), de Jonas Mekas, e evidenciar os aspectos documentais e ficcionais da obra.

Palavras-chave:

Cinema Experimental, Living Theatre, Jonas Mekas.

Abstract:

This text aims to analyze and investigate the mechanisms for the creation of the film "The Brig (1964), by Jonas Mekas, and show the documental and fictional aspects of the work.

Keywords:

Experimental Cinema, Living Theatre, Jonas Mekas.

Jonas Mekas foi assistir o que deveria ser a última encenação da peça *The Brig*, no *Living Theatre*, pois a companhia seria interditada pela polícia.

Fundado em 1947 pela atriz Judith Malina e pelo pintor expressionista abstrato Julian Beck, o *Living Theatre* é uma companhia de teatro experimental, que foi pioneira em montagens de peças de dramas poéticos, de textos de escritores que raramente haviam sido montados, como de Jean Cocteau, Gertrude Stein, Garcia Lorca, entre outros, sendo sua principal influência Antonin Artaud. Integrou a contracultura norte-americana sendo precursora do tipo de encenação denominado "*happening*", que incorporava elementos de improvisação, fazendo com que cada apresentação fosse única, e negando a noção aristotélica de começo, meio e fim.

Os diretores do *Living Theatre* se recusavam a seguir os padrões comerciais das montagens de sucesso e marcaram o início do movimento *off-Broadway*, com peças de cunho político, pacifistas e anarquistas, lutando principalmente contra a Guerra do Vietnã, e vinculavam ao teatro o compromisso de promover mudanças sociais. Quanto a linguagem, propunham a dissolução da quarta parede, a participação ativa do espectador, e o fim das fronteiras entre a arte e a vida. A seguir o trecho de um texto escrito por Julian Beck sobre a missão do *Living Theatre*:

> To call into question who we are to each other in the social environment of the theater, to undo the knots that lead to misery, to spread ourselves across the public's table like platters at a banquet, to set ourselves in motion like a vortex that pulls the spectator into action, to fire the body's secret engines, to pass through the prism and come out a rainbow, to insist that what happens in the jails matters, to cry "Not in my name!" at the hour of execution, to move from the theater to the street and from the street to the theater. This is what The Living Theatre does today. It is what it has always done. [3]

The Brig, a peça, foi dirigida por Judith Malina em 1963, e escrita pelo ex-integrante do exército da marinha, Kenneth H. Brown, que havia passado trinta dias em uma prisão da própria Marinha Americana no Japão na década de 1950, por ficar ausente de combate sem permissão oficial. A cela onde Kenneth Brown ficou, conhecida como "*The Brig*", ficava no chamado "*Camp Fuji*", uma das muitas instalações da Marinha norte-americana em solo japonês,

[3] *Our mission*, texto de Julian Beck presente no sítio www.livingtheatre.org.

considerada severa mesmo em comparação a outras instalações para prisioneiros militares, por não permitir o contato com familiares, e por possuir precárias habitações e acesso restrito a medicamentos.

The Brig é uma peça sobre marinheiros violentando e humilhando outros marinheiros, sobre obedecer ordens, seguir padrões, matar e morrer em tempos de guerra e opressão. Foi encenada seguindo rigorosamente a precisão dos relatos que Brown havia descrito no roteiro da peça. Para a preparação de atores, a diretora Judith Malina usou do mesmo rigor, impôs a mesma disciplina que era descrita nos manuais de comportamento dos fuzileiros navais, uma manual que ensinava com transformar jovens em assassinos de guerra. Harvey Keitel fez um teste para entrar na peça, porém desistiu do papel, pois havia acabado de sair da Marinha e declarou já ter passado demais por momentos como aqueles.

Judith Malina diz que, inspirada em Antonin Artaud, buscava uma peça onde os atores seriam queimados vivos na fogueira, mostrando uma grande crueldade no palco, e dessa forma acreditava que aquela crueldade experimentada pelos expectadores transformaria o público que assistisse a peça através do choque, de modo que a violência se convertesse em amor e bondade fora dos palcos. Em suas palavras:

> If in The Brig, in the empty, automaton faces of the prisoners, in the sadistic smiles and violence of the guards, in the complete and horrific silence of the audience, we can examine under the light of art and science this shop of horrors in which we live, if we can risk abandoning our perception of what we believe we are, of what we might become, then perhaps we might take a step together into the real: no fiction.[4]

Jonas Mekas resolveu abandonar a peça logo após os trechos iniciais. Com o pouco que assistiu sofreu um choque, e tinha como intenção voltar e filmar a peça, assisti-la pela primeira vez através de sua câmera. Jonas Mekas convenceu então Judith Malina e Julian Beck a invadirem o teatro de madrugada, e encenar a peça novamente, para que ele a registrasse. Mekas pretendia registrar o que acontecia no palco como se a ação se passasse numa cadeia real, como se ele fosse um repórter que havia consigo permissão da marinha norte-americana para adentrar em suas

[4] *Directing "The Brig"*, texto de Judith Malina sobre a peça, que consta no livreto do DVD do filme *The Brig* (*Re:voir*, 2008).

celas. Para isso, não poderia saber o que se sucederia ao longo da peça, pois sua intenção era ser surpreendido pela ação no palco, para que a reação da câmera durante as filmagens fosse a mais espontânea possível.

Para o registro da peça, Jonas Mekas utilizou procedimentos e técnicas do cinema direto, com o intuito de captar a brutalidade humana que se desenvolvia em cena. Ele utilizou três câmeras *Auricon* 16mm, com um sistema que gravava o som diretamente na película, o que aumentou a "veracidade" que pretendia alcançar com o filme. Cada câmera era carregada com um rolo de dez minutos de película, e a cada dez minutos havia uma pequena pausa na encenação para que os chassis pudessem ser trocados. No total foram registrados doze planos sequências de dez minutos cada.

The Brig não se trata de um registro convencional de uma peça de teatro, na qual a câmera se posiciona estática em frente ao palco, fora de cena, como nos teatros filmados dos primórdios do cinema. Nem de uma peça decupada e ensaiada, registrada como um filme de ficção tradicional. Para Jonas Mekas, enquanto filmava, aquela "era" uma cela real. A câmera de Mekas capturou as imagens de cima do próprio palco, num corpo à corpo com a encenação, usando a câmera na mão e circulando livremente entre os atores. Desse modo a peça não nos é mostrada em sua totalidade, mas sim de maneira similar ao que os olhos de um repórter poderiam captar se aquela fosse uma situação real.

O filme começa com a cartela: *"March 7, 1957, U.S. Marine Corps, Camp Fuji, Japan – 4:30"*. No início do filme, em momento algum é explicado aos espectadores se aquela produção é uma tomada da realidade/documentário ou um filme de ficção. Pela veracidade e crueza com que o exterior é captado, o espectador desavisado é colocado em uma situação de dúvida.

Nas imagens que se passam, acompanhamos um dia na vida dos prisioneiros em "The Brig", obrigados a cumprir ordens sem sentido que chegam ordenadas aos berros, e que os obrigam a executar com perfeição ações de organização e higiene. Os presos são impelidos a obedecer qualquer que seja a ordem, de forma instantânea e mecânica, sem ter tempo de racionalizar sobre o seu significado. Vemos como um homem é doutrinado a rastejar

perante seus superiores, a sofrer humilhações e aturá-las passivamente. São impelidos a viver um cotidiano automático no qual apenas cumprem obrigações: se levantam, lavam, limpam seus aposentos, urinam, comem, fumam, comem, são revistados, trabalham, etc. e, consequentemente, às vezes, enlouquecem, surtam.

O filme não aborda simplesmente o funcionamento do militarismo, mas principalmente questões acerca da gênese de qualquer instituição opressora, como a escola ou o trabalho, ou a própria sociedade e o seu capitalismo exacerbado, com suas características que restringem a liberdade e a individualidade de cada ser humano, o obrigando a agir e a viver de maneira coibida, como uma mera ferramenta dentro de um mecanismo opressor.

A câmera captou a "realidade" da peça de perto, próxima aos atores, próxima aos seus gritos, em cenas claustrofóbicas e aterrorizantes. A câmera reage à dores dos personagens, reage à violência em cena. O som direto faz com que a sensação de realidade aumente, e mesmo quando vemos uma ação em quadro, podemos ouvir outras ações que ocorrem fora dele, o que por vezes amplia a sensação brutal e a bestialidade das situações captadas. Não há trilha sonora, mas uma orquestração de sons, gritos e passos erigidos pelos próprios atores e pela encenação, na construção de uma espécie de "sinfonia do horror".

Somente no final do filme, já nas últimas horas do dia dos prisioneiros, quando estão indo dormir, a câmera se afasta e toma a posição de um espectador na plateia do teatro. Vemos que a cela se trata de um palco, e logo as luzes se apagam. Os créditos finais nos revelam que as cenas foram captadas durante um espetáculo do *Living Theatre*. *The Brig* foi construído de uma maneira extremamente realista, e a encenação dos atores tão meticulosamente visceral, que acabou como o filme vencedor do prêmio de melhor documentário no Festival de Veneza no ano de 1964.

The Brig pode ser considerado um libelo contra a violência: sua "arma" política é abusar de uma estética de choque, na qual o excesso da violência/brutalidade é usado contra a própria violência, com a intenção de causar no espectador aversão aos horrores da guerra. Jonas Mekas já havia passado parte de sua vida em campos de trabalho forçado na Alemanha, tendo presenciado de perto os horrores da guerra, fatos que o levam a registrar a encenação

daquela maneira. Tendo passado por tudo isso, Mekas registra a peça de ficção de forma documental, captando as imagens à maneira do cinema direto. Provém daí a originalidade do filme *The Brig*, experiência única em sua longa obra, que pouco tempo depois enveredaria para o filme-diário.

Questionado se a experiência como prisioneiro em um campo de concentração nazista o teria ajudado a entender melhor *The Brig*, o *filmmaker* conclui: "No, even now I don't understand it. I don't understand the ways of humanity. Humanity is insane, crazy, stupid, bad, evil, and it will end up bad. And it deserves that kind of end."[5]

[5] *Q&A With Jonas Mekas*, entrevista com o cineasta que consta no livreto do DVD do filme *The Brig* (*Re:voir*, 2008).

Referências Bibliográficas

JACOBS, L. *The emergence of film art.* Nova York: Hopkinson and Blake, 1969.

MEKAS, J. *Movie jornal:* the rise of a new american cinema. Mamillan Co, 1972.

MITRY, J. *Historia del cine experimental.* Valência: Fernando Torres, 1974.

RAMOS, F. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RENAN, S. *Uma introdução ao cinema underground.* Rio de Janeiro: Liador, 1970.

RENOV, M. (org.). *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993.

SITNEY, P. A. *Visionary Film:* The american avant-garde 1943 – 2000. EUA: Oxford USA Trade, 2002.

TYTELL, J. *The Living Theatre:* Art, exile and outrage. Grove, New York, 1997

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico:* a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema:* antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2.

A estética do vazio: uma impermanência do sujeito no documentário[1]

The aesthetics of emptiness: an absence of the subject in documentary

Silvia Boschi[2] (Mestranda – Universidade Federal Fluminense)

[1] Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel de mestrandos – Ensaio fílmico e documentário.

[2] Mestranda em Estudos de Cinema e do Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Contato: silboschi@gmail.com

Resumo:

Na contramão da proliferação de obras documentais brasileiras recentes baseadas na ênfase no sujeito e suas modulações performáticas, espaços vazios recorrentes em filmes como *A casa de Sandro* (2009), de Gustavo Beck, e *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo, relativizam a importância do papel do sujeito em cena, apontando para o horizonte do pós-humanismo, em que valores antropocêntricos são colocados em xeque.

Palavras-chave:

Documentário brasileiro; pós-humanismo; dessubjetivação.

Abstract:

After the recent tendency in Brazilian documentary on giving emphasis to the role of the subject and its performing dimensions, the insisting empty spaces in films such as Gustavo Beck's *Sandro's House* (2009) and Ivo Lopes Araújo's *Saturday Night* (2007) destabilize the importance of this subject's presence in the film scene. This new tendency aligns itself to post-humanism, in which anthropocentric values are placed in check.

Keywords:

Brazilian documentary; post-humanism; desubjectivation.

De Flaherty a Rouch, o documentário se constituiu como um campo fértil para discussões acerca da subjetividade e dos processos de subjetivação. Num movimento contrário, mas que não pretende se opor ou negar o anterior, me interessa agora pensar de que modo o domínio poderia contribuir para reflexões sobre o que por ora chamarei de "processos de dessubjetivação", em que o sujeito (ou a subjetividade) perderia essa centralidade que desde sempre lhe fora concedida, enfatizando uma perspectiva do pós-humanismo, que nega valores antropocêntricos. Escolhi dois filmes da safra recente de documentários brasileiros para iniciar esta reflexão, que foram justamente os que, entre outros, me instigaram e me levaram a ela: *A casa de Sandro* (2009), de Gustavo Beck, e *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo.

As obras em questão tendem a uma concentração na *forma*, explorando os elementos estéticos audiovisuais sem a necessidade de significar ou narrar, levando ao extremo a máxima de que a forma já seria o próprio conteúdo. Talvez a narrativa possível de se pensar aqui seja uma "narrativa sensorial", de que nos fala Marcelo Gobatto (2009), em sua investigação sobre os limites entre cinema e vídeo-arte:

> A valorização dos aspectos sensoriais da imagem - como as descrições do espaço e da paisagem que aparecem em vários vídeos desse período [obras em vídeo e videoinstalações produzidas entre 2004 e 2008] – transforma as relações entre espaço e tempo nessas narrativas, que vão se caracterizando pelo aparecimento de espaços vazios e por uma crescente *autonomia das imagens e dos sons*. (...) As narrativas desses vídeos apresentam uma ambivalência entre imagens significantes e não-significantes e operam num regime sensório-temporal - marcado pelo tempo, pela montagem disjuntiva e pela potência pura das imagens. (GOBATTO, 2009, p. 6, grifos meus)

O conceito que me parece mais interessante para pensar o vazio e o deslocamento do sujeito nesse cinema pautado por uma narrativa sensorial é o de "ropografia" (*rhopography*). Sua origem está na raiz "rhopos", que em grego designa os objetos triviais e mundanos do cotidiano, as "coisas de pouca importância". A ropografia seria a escritura das pequenas coisas, uma narrativa (ou desnarrativa) do banal, cotidiano e comum. Ela se opõe à "megalografia", a narrativa da importância, da singularidade, do drama e da grandiosidade. Norman Bryson fala em

ropografia ao analisar a pintura de natureza morta, cuja característica mais marcante seria a eliminação da figura humana de cena. Segundo o autor, a pintura de natureza morta elimina não somente o sujeito como também "os valores que a presença humana impõe ao mundo" (BRYSON, 1990, p.60, tradução minha), principalmente pela *abolição da narrativa*. Enquanto se narra, há ação: coisas acontecem. Mas na pintura de natureza morta nada acontece, nada muda, não há narrativa, crise, nem drama. Não se busca aqui o "instante pregnante", tão almejado pela pintura histórica. Retira-se o prestígio do herói, dando lugar ao anônimo. Ambientada na cozinha, a vida que ela sugere se mantém no nível material mais básico e primitivo da sobrevivência, restrita ao ato de alimentar-se, em que todos os seres se igualam.

Podemos identificar, portanto, duas características que parecem fazer parte deste processo de descentralização do humano que pretendemos investigar. O enfoque no trivial e comum, em oposição ao singular, se revela um gesto anti-antropocêntrico ao retirar do humano sua importância. O outro elemento seria o investimento nos efeitos estéticos, na "potência pura da imagem [e do som]" de que fala Gobatto: uma exploração da forma que iguala corpos e coisas no espaço. Vejamos agora como estas características aparecem em ambos os filmes analisados.

Sandro e sua casa: do singular ao comum

A casa de Sandro. Quem seria o sujeito/personagem deste filme? Seria o artista, ou o espaço que ele habita? Em primeiro plano, fora de foco, plantas funcionam como véus que tapam parcialmente a imagem de um homem num galinheiro a distância. É a primeira aparição de Sandro. Ouvimos sua voz, também distante. No plano seguinte, uma situação semelhante: a câmera o enquadra de dentro da casa, por detrás do véu da cortina de uma janela, enquanto ele está fora, sua imagem e voz distantes e pouco acessíveis. Seguimos assim, numa sequência de planos longos em que uma relação de extrema distância e exterioridade da câmera em relação ao personagem é mantida. Eles não compartilham do mesmo espaço, alternando-se entre exterior e interior. Nos primeiro planos do filme,

Sandro está distante e há sempre algum objeto fora de foco no primeiro plano a tornar sua imagem, já distante, ainda mais parcial. Ouvimos sua voz, também a distância. Há predominância do ambiente tanto na imagem quanto no som.

Aos onze minutos Sandro aparece em primeiro plano, ainda fora da casa, na varanda, enquanto a câmera está dentro. Embora ele tenha se aproximado da câmera, esta não ajusta o foco, permanecendo este no ambiente que o circunda por trás. É como se a câmera, que permaneceu ali, nunca esperasse por sua aproximação, e nem estivesse tão interessada nela. Quando finalmente corrige-se a lente, o colocando em foco, sua imagem está na contraluz de um fim de tarde chuvoso. Ainda não conseguimos ter a visão nítida de quem seria Sandro. Aos doze minutos temos a primeira imagem em que conseguimos vê-lo melhor, ainda que por detrás de uma parede e uma cadeira, imagem sempre bloqueada. Agora entende-se o que ele diz. Fala com alguém da equipe que está fora de quadro sobre uma hérnia que teve. E come biscoitos. Trivialidades. O fato de a voz deixar de ser ruído e murmúrio e passar a conter uma informação semântica não faz muita diferença, uma vez que esta é absolutamente irrelevante.

Neste filme o artista, personagem singular, é desmistificado enquanto tal. Quando finalmente fala alguma coisa que entendemos, não tem muito o que contar. Passa de singular a comum, em seus gestos e falas triviais do cotidiano. A câmera, sempre discreta e distante, não busca revelar nele essa singularidade, nem dar conta de sua complexidade. Seu interesse é pelo banal, por manter-se na superfície, mesmo diante daquele que seria singular (um artista, não um homem comum). Na maior parte do tempo, sempre de um ponto de vista distanciado e parcial, vemos o artista em situações cotidianas: andando pelo jardim, falando ao telefone, dormindo, fumando, tomando um vinho com a mulher, comendo, lendo o jornal. Há curiosamente muitas sequências que se passam na cozinha da casa, em que as pessoas estão sentadas à mesa, o que ecoa a pintura de natureza morta, trazendo o humano em sua dimensão primária de existência no gesto trivial de comer e beber. Ao operar por contraste, na recusa de mostrar a singularidade do supostamente singular, a ropografia neste filme paradoxalmente ganha mais força, se evidencia mais. Apesar de o

filme trazer cenas em que Sandro se revela um artista, pintando seus quadros, esses momentos são muito pontuais. Predominam mesmo as pequenas ações mundanas e gestos triviais.

Há também a questão central que diz respeito ao investimento formal presente neste filme. Chama atenção a composição rigorosa dos quadros, a exploração das texturas da paisagem através do foco e de diferentes usos da luz, o que se reflete também nas texturas sonoras. Muitas vezes temos a impressão de que o personagem, embora central por sua presença constante na imagem, é apenas mais um elemento na composição geral do quadro. Talvez possamos questionar inclusive essa centralidade, já que há grande ênfase nos espaços ao seu redor, no ambiente do qual ele faz parte, nessa "casa de Sandro" que o cerca e parece querer se sobrepor a ele. Isso ocorre nos planos gerais muito frequentes, em que ele aparece pequeno e distante no quadro, e o ambiente toma conta. Mas mesmo quando Sandro está em primeiro plano, a ambiente se afirma sobre sua imagem pela forte presença sonora dos ruídos externos à casa (chuva, cigarras, grilos), beirando o hiper-realismo, durante o filme inteiro. Ruídos que na maioria das vezes prevalecem em primeiro plano, predominando sobre a voz de Sandro, silenciando-a, mesmo quando ele está próximo da câmera.

Vejo neste filme, portanto, apesar da presença forte de um personagem, esse duplo movimento que desestabiliza a relevância da presença humana em cena: um que investe na ropografia, outro que explora, na atitude contemplativa, a autonomia minimalista da forma. A sequência final sintetiza esta operação da ropografia e da contemplação que permeia todo o filme, coroando-o com um plano geral longo e bastante distanciado da cozinha da casa vista de fora onde todos, inclusive a equipe do filme e o diretor, abandonam seus postos de criadores singulares para se sentarem à mesa e comer.

Os desvios de sábado à noite: do dispositivo ao dessubjetivo

Sábado à noite me parece ser um filme em que um processo de dessubjetivação efetivamente se evidencia. O título sugere ação, mas ação é o que não há. O que temos é a antítese de um sábado à noite, a constante frustração da expectativa de que algo aconteça. A escolha do título não é ingênua, ele é a síntese deste movimento que permeia o filme inteiro. Talvez este seja um filme que frustra a sua própria expectativa, sua proposta inicial de ter algo para narrar, personagens com histórias para contar. E ele faz questão de explicitar este dado, de evidenciar sua proposta de partir de um dispositivo, supostamente buscando gerar algum acontecimento pouco previsível e fora de seu controle. A proposta, no caso, seria conseguir "pegar carona" no carro de alguém que o levasse a outro lugar, apostando no acaso dos desdobramentos que aquele encontro e aquele percurso trariam. Não sabemos quantas tentativas de carona houve, o filme só nos revela uma única, para depois abandonar a proposta e tomar outros rumos. Mas por que evidenciar o dispositivo, se ele falhou? E falhou de fato, ou foi deliberadamente descartado? A opção por mostrar que havia um dispositivo inicial para o filme e que este foi abandonado após uma única tentativa evidencia que não houve fracasso, mas escolha. O gesto de evidenciar o dispositivo desta maneira revela, de fato, o absoluto desinteresse pelo mesmo. Este filme se afirma na recusa do acontecimento. Ele é o antidispositivo, o anticlímax, a desnarração, o "anti-sábado à noite". E esta afirmação se faz, assim como em *A casa de Sandro*, pelo contraste, pela constante oposição à possibilidade de algo acontecer, de algum personagem se constituir no filme. O procedimento da oposição se constrói na tessitura fílmica através de uma geração de expectativa, mantendo-se em suspenso um "quase" no ar. Não acontece, mas quase.

Após a sequência inicial da falha do dispositivo na rodoviária e a frustração da expectativa gerada de que o filme estaria em busca por personagens, partimos para a cidade. A câmera vagueia, seu movimento é errante, a flanar. Ela está inserida naquele espaço urbano que, assim como seus habitantes, não se faz questão de nomear (sabemos que é Fortaleza, mas essa informação não é explicitada). Uma cidade anônima? A câmera, bem como aquele que produz suas imagens por detrás dela, é como as outras pessoas e coisas que fazem parte daquele cenário – carros, prédios, pombos, peixes, mar. O olhar é distraído, está na contemplação dos espaços vazios, mas às vezes se atém a

um detalhe banal qualquer que desvia sua atenção: decide brincar de fazer formas com as luzes dos postes. De repente, alguém provoca novo deslocamento do olhar. São duas senhoras que atravessam a rua e percebem a presença da câmera. No plano seguinte, já estamos do outro lado da rua, perto das senhoras. O movimento de aproximação é a possibilidade de alguma coisa acontecer, de alguma relação se estabelecer entre quem é filmado e quem filma. O potencial do encontro é revelado, mas, como no início do filme, novamente frustrado. A aproximação às pessoas em cena serve apenas como espécie de guia para os deslocamentos espaciais pela cidade, talvez o único resquício que fica do dispositivo inicialmente proposto. Segue-se os passos sugeridos pelos demais transeuntes, traçando uma cartografia errante dos espaços percorridos na cidade. A senhoras fazem sinal para um ônibus e, no momento seguinte, lá estamos, dentro do ônibus, e as senhoras já não vemos mais.

São muitas as possibilidades de personagens que o filme nos sugere. Ele os evidencia e se interessa por esses potenciais personagens como parte da cidade apenas, como corpos anônimos que por ela também vagueiam. Mas não quer suas histórias. Nesse sábado à noite nada acontece, nenhum personagem se constitui, não há subjetividade em questão. Nem mesmo o homem comum. Apenas o anônimo e seus gestos como presenças estéticas. Talvez o único personagem possível de se pensar aqui seja a própria câmera, que adquire uma personalidade, com sua autonomia e vontades próprias, seu olhar contemplativo, o gesto errante pelo qual se insere e mapeia os espaços urbanos, como outro corpo qualquer. Ou, indo mais longe, talvez ainda o personagem deste filme seja a própria exterioridade: a cidade.

Referências

BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked*: four essays on still life painting. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

GOBATTO, Marcelo. *Entre cinema e videoarte*: procedimentos disjuntivos de montagem e narrativas sensoriais. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Curso de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

Multidão e arte: o financiamento coletivo de obras audiovisuais[1]

Crowd and Art: the collective funding of audiovisual works

Vanessa Amália Dalpizol Valiati[2] (Mestranda – PUCRS)

[1] Trabalho apresentado no Painel Políticas de Produção, Distribuição e Circulação do Cinema.

[2] Jornalista (PUCRS), Especialista em Economia da Cultura (UFRGS) e Mestranda em Comunicação Social do Programa de Pós-Gradução em Comunicação da PUCRS. E-mail: vanessa.valiati@gmail.com

Resumo:

Este estudo aborda o financiamento coletivo de obras audiovisuais brasileiras e busca traçar um panorama geral, tratando de questões relevantes, conceitos e a aplicação do modelo enquanto possibilidade de financiamento para a viabilização de projetos de baixo orçamento no campo audiovisual nacional.

Palavras-chave:

Crowdfunding, Audiovisual, Financiamento Coletivo, Internet.

Abstract:

The present study aims to adress the collective funding of Brazilian audiovisual works and seeks to trace an overview, solve relevant issues, concepts and application of the model as a possibility for funding to make possible of low-budget projects in the brazilian audiovisual field.

Keywords:

Crowdfunding, Audiovisual, Financiamento Coletivo, Internet.

As novas tecnologias e a interação mediada por computador alteraram significativamente a produção, circulação e o consumo de obras audiovisuais. A participação e o engajamento estimulados pelas redes na internet nos levam a observar um fenômeno recente no Brasil: o uso dos sites de *crowdfunding* como forma de financiamento aos mais variados projetos e expressões artísticas. Nesse caso, as redes de colaboração servem para angariar o apoio financeiro na execução de projetos de baixo orçamento.

Esta participação do espectador não é uma iniciativa nova. A arte enquanto obra interativa, de acordo com Machado (2011), ganha autonomia partir do anos 60, em alguns casos até convertendo o receptor em cocriador da obra. O autor cita, dentre vários exemplos, os parangolés de Hélio Oiticica e os bichos de Ligia Clarke como obras que estimulam a intervenção ativa do espectador, abolindo as fronteiras entre o produtor e o consumidor. No caso do *crowdfunding*, esse entrelaçamento entre o consumidor e produtor se dá por meio de pequenos investimentos online, onde cada microinvestidor pode ter a sensação de que ajudou a realizar parte daquela obra.

Pode-se dizer que, no Brasil, há algumas décadas, criam-se movimentos que buscam minimizar a relação de dependência e submissão às leis de incentivo tradicionais. A junção de artistas e cineastas em prol da viabilização de ideias, seja por questões estéticas, seja financeiras, acontece desde, pelo menos, a década de 1960 e ainda pode ser amplamente observada na organização dos coletivos de criação contemporâneos.

Como observa Barone (2009, p. 103),

> [...] na essência do desenvolvimento e do processo de legitimação do cinema brasileiro, está a habilidade de contornar a ausência de grandes estruturas de produção, para criar soluções que proporcionaram resultados estéticos, pelo domínio da arte e da técnica, reconhecidos especialmente na cinematografia moderna, que assimila as influências do Neorrealismo.

Além do Neorrealismo italiano (e seus correlatos pelo mundo), que provou ser possível fazer filmes de grande repercussão com baixo orçamento e utilizar não-atores, no Brasil, a partir da década de 1960, em uma perspectiva de libertação de uma estrutura industrial grande, rígida e cara, "Glauber Rocha proclamava a necessidade de libertação do cinema para a atuação dos independentes contrapondo-se ao modelo industrial" (BARONE, 2009 p. 104).

Um dos principais exemplos contemporâneos é o coletivo Alumbramento, do Ceará, fundado em 2006, e o Teia, criado em 2003 em Minas Gerais. Ambos os grupos trabalham de forma colaborativa, fazendo filmes de baixo orçamento e dando identidade a suas obras, creditando-as com um caráter coletivo. Cunha e Valiati (2012) afirmam que a influência dos primeiros movimentos cinematográficos de resistência nos coletivos de criação contemporâneos é inegável, especialmente no que diz respeito ao modo de produção. Tanto os coletivos atuais, quanto o cinema realizado a partir da década de 1960 foram possibilitados e condicionados por uma questão tecnológica, como a chegada ao Brasil de novas câmeras cinematográficas, ou a apropriação de uma visão mais apropriada da fotografia, o que resultou em preocupações em melhorar a produção de imagens.

> Como vemos, as pequenas "revoluções tecnológicas" acabam por aproximar os realizadores de um produto final de boa qualidade e através de um investimento financeiro mais modesto. Não só o tamanho das equipes tende a diminuir, mas todo espaço físico envolvido na produção do filme. Os coletivos de hoje se valem, portanto, dessas possibilidades para realizarem obras com orçamento reduzido e resultados relevantes. (CUNHA e VALIATI, 2012, p. 95)

Muitas vezes os filmes realizados de maneira independente consistem em obras com dificuldade de inserção no mercado convencional – os chamados "filmes de nicho" (CHALUPE, 2009). Isso não significa um baixo potencial comercial, mas remete ao fato de serem filmes que tentam inserir inovações estéticas, linguagem ou narrativa; ou também, a estreia de um novo diretor, ou novos atores. Chalupe (2009), afirma ainda que a notoriedade

do elenco do filme por parte do público é um dos elementos que mais instigam o espectador a frequentar as salas de cinema. Para a autora, o momento da captação de recursos é uma das fases mais desgastantes da viabilização de um projeto nesse tipo de filme, pois geralmente a empresa produtora não tem os artifícios necessários para conseguir apresentar suas propostas para os gerentes de *marketing* de possíveis empresas patrocinadoras. E é nesse espaço que o *crowdfunding* encontra meios para se desenvolver.

Crowdfunding

O crowdfunding pode ser definido como o financiamento (*funding*) pela multidão (*crowd*), em que, através de doações via internet, é possível que se atinja o valor necessário para realizar um projeto - que pode ser desde a gravação de um CD até o financiamento de campanhas políticas, passando pela realização de trabalhos fotográficos, reportagens, livros, exposições, shows e uma infinidade de outras criações. O *crowdfunding* é considerado por Howe (2009) como uma derivação do *crowdsourcing*.

Na definição de Howe (2009), diferente dos outros tipos de *crowdsourcing*, que utilizam a energia criativa e dependem da opinião das multidões, o *crowdfunding* em uma visão simplista, aproveita o dinheiro excedente. "A princípio, ele muda radicalmente a organização de um determinado setor. Depois, achata hierarquias, ligando diretamente quem tem dinheiro aos necessitados..." (p. 218).

O objetivo central do *crowdfunding* é que várias pessoas contribuam com pequenas quantias para viabilizar uma ideia. Na maioria dos casos, funciona da seguinte maneira: o interessado define o projeto, estipula o valor, recompensas aos doadores e cadastra no site. Caso atinja a meta, o dinheiro é repassado e o projeto realizado. As plataformas se mantêm com a cobrança de uma porcentagem sobre o valor total do projeto (até 13%).

A prática teve origem a partir evolução de iniciativas como o banco de microempréstimos americano *Kiva*,

uma organização que usa as doações de pessoas físicas para realizar empréstimos a usuários de países em desenvolvimento sem acesso ao sistema bancário convencional, ligando microempresas de países em desenvolvimento a investidores de países desenvolvidos. Em outras palavras, o Kiva utiliza a rede para redirecionar o capital excedente para os mais necessitados.

De acordo com Howe (2009), uma das primeiras plataformas a utilizar este modelo foi o site holandês *Sellaband*, no ano de 2006, criado para que os fãs se tornassem investidores por meio da compra de cotas de participação da futura obra. Para isso, os artistas criam uma página com músicas e histórico da banda no estilo *MySpace*[3]. Caso a banda atinja o valor proposto, o site a coloca no estúdio junto a produtores experientes para gravar. Assim, além de transferir o custo para a multidão, há a criação de uma comunidade de interesse.

O modelo se consolidou a partir de 2009, quando foi lançado nos EUA o site *Kickstarter*. A plataforma tornou-se a referência mundial no assunto e já movimentou mais de US$ 700 milhões, financiando mais de 45 mil projetos e inspirando outras centenas de sites do gênero. O projeto que bateu todos os recordes de arrecadação (mais de US$ 5 milhões) do *Kickstarter* trata-se do *Veronica Mars Movie Project*, filme baseado em uma série americana cancelada depois de três temporadas, que deixou seu desfecho em aberto. A *Warner Bros* resolveu apoiar o projeto, não financeiramente, mas garantindo sua execução. Seguindo o exemplo desses dois projetos, o cineasta Spike Lee também recorreu ao *crowdfunding*. A campanha para levantar US$ 1,25 milhão em doações para o filme *The Newest Hottest Spike Lee Joint* [4] foi realizada com êxito e, em 15 dias de divulgação, arrecadou mais de US$ 700 mil.

Esses casos mostram que o modelo está conseguindo angariar a simpatia e o interesse de grandes empresas e personalidades, que enxergam um ponto de contato direto com os fãs e funcionam como uma "pré-venda" de produtos e serviços (quem investiu tem interesse, logo, uma parcela da audiência/mercado está garantida).

[3] Fundado em 2003, o *MySpace* (https://myspace.com) era o site de rede social mais popular nos EUA. Em função da facilidade de personalização foi bastante utilizado por bandas para divulgar trabalhos e manter contato com os fãs (RECUERO, 2009).

[4] Disponível em: http://www.kickstarter.com/projects/spikelee/the-newest-hottest-spike-lee-joint. Acesso em: 07 ago. 2013.

Considerações sobre filmes de maior arrecadação

Com base em uma análise preliminar do site de *crowdfunding* Catarse, o maior dessa categoria no Brasil, pode-se perceber que uma grande parte dos filmes financiados faz parte da categoria Cinema e Vídeo, e, dois dos maiores arrecadadores enquadram-se no gênero documentário. A partir disso, este estudo apresenta o documentário Belo Monte - Anúncio de uma Guerra, sobre a construção da usina hidrelétrica de Belo Monte, que arrecadou R$ 140.010 em dois meses, como um dos exemplos significativos. Esse é um projeto independente e coletivo, produzido pela empresa Cinedelia, de São Paulo, filmado durante três expedições à região do rio Xingu. O material, composto de informações sobre os bastidores, imagens e entrevistas com os principais envolvidos na obra, já estava captado; o financiamento via *crowdfunding* foi solicitado para a finalização do filme. À época da campanha no Catarse, o tema estava sendo pauta nos principais meios de comunicação; até atores da Rede Globo gravaram um manifesto contra a construção da Usina[5], bastante compartilhado em *sites* de redes sociais. A arrecadação foi de R$ 140 mil, com o auxílio de 3,429 mil apoiadores, ultrapassando os R$ 114 mil solicitados. O video de apresentação mostra o *trailer* do filme e a presença do diretor. A obra, que resultou em um longa-metragem com duração de 1h44min cumpriu o circuito dos festivais nacionais e internacionais e está disponível on-line, no canal específico do site *Youtube*. O orçamento do filme não está mais disponível na página do Catarse, mas os canais de contato com o público, como *blog* e *fanpage* no *Facebook* estão ativos e atualizados.

Outra iniciativa que pode ilustrar a atual conjuntura é o documentário chamado Domínio Público**.** O filme, produzido pela produtora Paêbirú Realizações Cultivadas, do Rio de Janeiro, arrecadou, em 16 de novembro de 2012, mais de R$ 106 mil, ou, 116% em relação aos R$ 90,900 mil solicitados. Foram 2,042 mil colaboradores. A intenção é investigar para onde está indo o dinheiro investido no Brasil para a Copa do Mundo e as Olímpiadas, principalmente

[5] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TWWwfL66MPs>.

no Rio de Janeiro. A obra abordará também as comunidades removidas para periferias distantes, em função do interesse imobiliário, sem infraestrutura e dominadas por milícias. O projeto conta com a participação dos deputados Marcelo Freixo e Romário. A produção já está em andamento e as filmagens estão em estágio avançado. A campanha de *crowdfunding* tinha a intenção de dar prosseguimento ao trabalho. O grupo disponibliza o orçamento do filme na página do Catarse; a previsão é de que o longa seja finalizado até a Copa do Mundo de 2014.

Assim, a partir dos exemplos citados, pode-se perceber que, no financiamento coletivo, em termos gerais, que a interação do consumidor dá-se de maneira diferente; vai além da intervenção. Não há uma ingerência propriamente dita na forma e conteúdo produzidos, mas cabe a ele a decisão final sobre o que vai ser produzido ou não. O consumo de massa cede espaço ao consumo colaborativo, que, no caso do *crowdfunding*, segundo Botsman e Rogers (2011), está ligado ao potencial das redes sociais para combinar oferta e demanda por meio de uma sincronização em massa de desejos e necessidades em que as duas partes saem ganhando.

Nota-se também a relevância do contexto social à época em que as campanhas são lançadas e dos nichos de consumo. Anderson (2006, p.14), afirma que "se a indústria do entretenimento do século XX se baseava em hits, a do século XXI se concentrará, com a mesma intensidade em nichos". No caso do *crowdfunding,* por meio da observação das obras que mais arrecadaram é possível verificar presença de de ambas as características, como nos filmes citados, que foram ao ar enquanto o tema era assunto da mídia e tinha grande visibilidade e diferença de opiniões.

De toda forma, pode-se perceber que os processos abordados até aqui valem-se de mecanismos coletivos amparados por uma rede de colaboração, que permitem a execução de projetos que talvez não passassem pela curadoria dos fundos tradicionais de financiamento e grandes patrocinadores ou ficassem presos à burocracia envolvida no encaminhamento dos projetos.

Referências:

BARONE, J.G. *Comunicação e indústria audiovisual:* cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BOTSMAN, R.; ROGERS, R. *O que é meu é seu*: como o consumo colaborativo vai mudar o nosso mundo. Porto Alegre: Bookman, 2011.

CHALUPE, H. *A Distribuição do Filme Nacional – Considerações acerca de cinco filmes lançados em 2005*. 2009. 215 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação). Faculdade de Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2009

CUNHA, E.; VALIATI, V.A.D. *Coletividades e Audiovisual*. Orson**,** Pelotas, v. N. 3, p.95-109, 2012. Disponível em: http://orson.ufpel.edu.br/content/03/artigos/primeiro_olhar/fischer_valiati.pdf Acesso em: 10 nov. 2013.

HOWE, J. *O Poder das Multidões*: por que a força da coletividade está modificando o rumo dos negócios.

PRIMO, A. *Interação Mediada por Computador*. Porto Alegre: Sulina, 2011

MACHADO, A. *Pré-cinemas e Pós-Cinemas*. Campinas: Papirus, 2011.

realização

apoio