ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS



Realizado de 7 a 10 de outubro de 2014
Na UNIFOR – Universidade de Fortaleza

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

SOCINE

– Anais de Textos Completos do XVIII Encontro SOCINE –

Capa

A partir de arte gráfica de Bianca Benedicto

Projeto Gráfico e Diagramação

Débora Rossetto

1ª edição digital: abril de 2015

SÃO PAULO

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

XVIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos
– São Paulo: Socine, 2015. Organizadores: Afrânio Mendes Catani, Antonio Carlos Amancio da Silva, Alessandra Soares Brandão, Mauricio Reinaldo Gonçalves, Ana Leopoldina Macêdo Quezado, Nílbio Thé.

854 p.

ISBN: 978-85-63552-16-7

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

CDD: 302.2

SOCINE

Diretoria

Afrânio Mendes Catani - Presidente
Antonio Carlos Amancio da Silva - Vice-Presidente
Alessandra Soares Brandão - Secretária Acadêmica
Mauricio Reinaldo Gonçalves - Tesoureiro

Conselho Deliberativo

Erick Felinto (UERJ) - Esther Hamburger (USP) - Fabio Uchoa (UFSCar) - Gilberto Alexandre Sobrinho (Unicamp) – Luíza Beatriz Melo Alvim (UNIRIO) - Marcel Vieira Barreto Silva (UFPB) - Luiz Augusto Rezende Filho (UFRJ) - Mariana Baltar (UFF) - Gustavo Souza (UFSCar) - Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro (UFPE) - Patricia Rebello (UERJ) - Rafael de Luna Freire (UFF) - Ramayana Lira de Souza (UNISUL)

Discentes

Marina Costa (UFSCar) – Jamer de Mello (UFRGS)

Conselho fiscal

Paulo Menezes (USP) – Rogério Ferraraz (UAM) – Rubens Machado Jr. (USP)

Comitê Científico

Alexandre Figueirôa (UFPE) - César Guimarães (UFMG) - Genilda Azeredo (UFPB) - Maria Dora Mourão (USP) - Miguel Pereira (PUC-Rio) - Sheila Schvarzman - UAM

Organização Editorial

Afrânio Mendes Catani - Antonio Carlos Amancio da Silva - Alessandra Soares Brandão - Mauricio Reinaldo Gonçalves - Ana Leopoldina Macêdo Quezado - Nílbio Thé

EVENTO

Organização Local

Ana Leopoldina Macêdo Quezado
Nílbio Thé
Maria Clara Bugarim
Fátima Matos
Bete Jaguaribe

Assistência de Produção

Adízio Rodriguês
Caio Mota
Diego Camelo
Thaís Bandeira
Marcos Riedel

Programação Paralela

Nílbio Thé
Caio Mota
Diego Camelo
Bete Jaguaribe
Programação Cultural
Thiago Braga Martins
Marcelo Nogueira Sales

Comissão de Certificados

Marcos Riedel
Jorge Alencar

Comissão de Lançamentos

Ângela Julita
Raquel Gondim
Nílbio Thé

Assessoria de Comunicação

Adriana Santiago
Beatriz Santos
Maria Navarro
Maria Julia Giffoni
Douglas Pinto
Ramille Freire
Laís Tavares

Projeto Gráfico

Bianca Benedicto
Breno Furtado

Hotsite

Lima Júnior
Nílbio Thé

Webmaster

Samuel C. Carneiro

Mídias Sociais

Olavo de Oliveira

Comissão de Fotografia, audiovisual e Streaming

Gilles Sampaio
Lima Junior
Valdo Siqueira

Transporte

Gilles Sampaio
Nílbio Thé

Coordenação de eventos

Ikone Eventos
Micheline Camarço
Magda Lima

Agência de Viagens Oficial

Naja Turismo

Expediente

Curso de Audiovisual e Novas Mídias
Coordenadora: Ana Leopoldina Macêdo Quezado

Programa de Pós-Graduação em Administração de Empresas- Unifor
Coordenador: Fátima Matos

Apoio:

Capes

Vila das Artes – Escola de Audiovisual

Prefeitura de Fortaleza

Instituto Íris

Porto Iracema das Artes

Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

Instituto Dragão do Mar

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)
XVIII	2014	Universidade de Fortaleza (Fortaleza – CE)

APRESENTAÇÃO

O **XVIII** Encontro da SOCINE foi sediado pela **Universidade de Fortaleza -** Unifor, localizada em Fortaleza, Ceará.

O Novíssimo Cinema Latino-americano foi o tema escolhido para nortear o Encontro de 2014, que buscou discutir o modo particular como a produção contemporânea do audiovisual se dá em novos parâmetros técnicos, estéticos e políticos na América Latina. A partir dessa temática, o Encontro acolheu reflexões sobre a constituição deste novíssimo cinema, sistemas de distribuição, preservação, linguagens, possibilidades estéticas, história e suas insignificance dentro de um novo contexto. Tudo isso no intuito de estimular o debate em âmbito internacional no contexto específico da **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

Lendo ambiências em *Fausto*, de Aleksandr Sokurov 21
Reading ambiences in *Faust*, from Aleksandr Sokurov
Alex Sandro Martoni
Cinema em Foco: Cine Debate como Provocação e Invenção de Sentidos 28
Cinema in focus: cine debate as provocation and invention of senses
Andreza Oliveira Berti
Pensar o melodrama em dupla perspectiva: política e normativa. 35
Thinking melodrama from political and normative perspectives
Dilma Beatriz Rocha Juliano
3% - Uma visão distópica em piloto de teledramaturgia 42
3% - a dystopian vision in pilot TV miniseries
Nanci Rodrigues Barbosa

SEMINÁRIOS TEMÁTICOS

Audiovisual militante contemporâneo: uma visão gramsciana 49
Contemporary militant audiovisual: a gramscian approach
Adil Giovanni Lepri
"Saiba gostar de cinema lendo *A Tôrre de Marfim"*. 56
" Know how to enjoy movie reading *The Tôrre de Marfim".*
Alessandra Souza Melett Brum
O ultimo cinejornal de Líbero Luxardo 64
The last Líbero Luxardo's newsreel
Ana Lucia Lobato de Azevedo
A construção do olhar no horror *found footage:* um mapeamento inicial 71
Making the view in the found footage horror: an initial mapping
Ana Maria Acker
Mono ou Atmos: a tecnologia na construção do espaço sonoro 78
Mono or Atmos: technology in the construction of sonic space
Andreson Carvalho
O desenho animado: uma forma de arte moderna? 85
Cartoons: a form of modern art?
Annateresa Fabris
Imagem sensorial em campo artístico: uma abordagem de *Vida Humilde* 92
Sensory images in artistic field: an approach to *Humble life*
Breno Morita Forastieri da Silva
Boca do Lixo e pornochanchada: elementos de uma transgressão organizada 98
Trash Mouth and pornochanchada: elements of an organized transgression

Caio Túlio Padula Lamas
O nordeste no cinema brasileiro da década de oitenta 105
The northeast in the brazilian cinema 1980s
Carla Conceição da Silva Paiva
O estatuto do pensamento em *Filme Socialismo* e *Histoire du Cinema* de Jean- Luc Godard 112
The nature of thinking in Jean-Luc Godard`s *Film Socialism* and *Histoire du Cinema*
Carlos Alberto Salim Leal
"A Batalha de Adwa" de Haile gerima. Memória coletiva e símbolos nacionais etíopes 119
"The Battle of Adwa". Collective memory ans Ethiopian national symbols
Carlos P. Reyna e Marina Berthet
Ê, gado manso! Ê, saudade!* : uma análise da escritura sonora de *Aboio 126
Eh, quiet cattle! Eh, saudade!: an analysis of the sound stripture of *Aboio*
Cristiane Lima
Configurações do *western*: *Assalto à 13ª DP* e *O Som ao Redor* 133
Configurations of the western: *Assault on Precinct 13* and *Neighboring Sounds*
Cyntia Gomes Calhado
do que escapa: notas em torno da filmografia de Pasolini 140
what escapes: notes around Pasolini's filmography
Daniela Dumaresq
Cinema e teatro no Brasil e na Argentina na virada dos anos 1960 para os 70 147
Cinema and Theatre in the turn of the 1960's to 1970's in Brazil and Argentina
Estevão de Pinho Garcia
A Construção do Realismo Sonoro no Filme Gravidade 154
The Realistic Sound Construction in the Movie Gravity
Fabrizio Di Sarno
O som ao redor: estado, políticas públicas e crítica cinematográfica 163
Neighboring Sounds: State, public policies and film criticism
Fernando Weller e Amilcar Bezerra
O cinema de gênero para a geração paulista dos anos 1980 172
Film genre to 1980's São Paulo's generation
Gabriel Henrique de Paula Carneiro
Documentário autobiográfico nos EUA e a Escola de Cambridge 179
American autobiographical documentary and The Cambridge Group
Gabriel Kitofi Tonelo
O filme musical no Brasil após o fim do ciclo das comédias carnavalescas 185
The musical film in Brazil after the end of the carnival comedies cycle

Guilherme Maia
O arquivo como sintoma: anacronismo e sobrevivência das imagens 192
Archive as symptom: anachronism and survival of images
Jamer Guterres de Mello
Mr. Spock: um novo significado para a fronteira 199
Mr. Spock: a new meaning to the frontier
Jean Raphael Zimmermann Houllou
O cinema-instalação de Apichatpong e a Produção de Presença 205
Apichatpong´s cinema installation and the Production of Presence
Joana Paranhos Negri Ferreira
Extremamente Volátil: estilo e Stimmung no piloto de Breaking Bad 212
Extremely Volatile: style and Stimmung in Breaking Bad's pilot episode
João Eduardo Silva de Araújo
O AUTOR COMO COLECIONADOR: um retorno aos arquivos das fotografias 221
THE AUTHOR AS COLLECTOR: a return to the archives of photographs
Leandro Pimentel
A censura na Boca do Lixo: das pornochanchadas ao sexo explícito 228
The Boca do Lixo's censorchip: from pornochanchadas to explicit sex
Lívia Maria Pinto da Rocha Amaral Cruz
Teatro popular e cinema hollywoodiano em *Augusto Annibal quer casar!* (1923) 234
Popular theatre and Hollywood cinema in *Augusto Annibal quer casar!* (1923)
Luciana Corrêa de Araújo
Godard e o eterno retorno da música da morte 241
Godard and the eternal return of the music of death
Luíza Alvim
Cinema como lugar de memória: criação afetiva com filmes de família 248
Cinema as place of memory: affective creation with family footage
Maíra Bosi
eventualidades: um abordagem do tempo real 255
eventualities: approaching real time
Marcus Bastos
Representações da Loucura Feminina no Cinema- um enfoque de gênero 264
Representations of Female Madness at the movies – a gender approach
Maria Inês Detsi de Andrade Santos
Ítalo Calvino, espectador cinematográfico 271
Ítalo Calvino, cinematographic spectator

Mariarosaria Fabris
O Grivo e sua "Culinária Sonora" no Cinema de Cozinha de Cao Guimarães 278
The "Sound Cuisine" of O Grivo in Kitchen Cinema of Cao Guimarães.
Marina Mapurunga de Miranda Ferreira
Em busca das origens de um cinema queer no Brasil 285
Searching for an early queer cinema in Brazil
Mateus Nagime
Através de Potências Estéticas: os Multiálogos Audiovisuais na Nuvem 292
Towards The Audio-Visual Clouding Aesthetics
Milena Szafir
A chegada do cinema sonoro a Campinas nas páginas do C*orreio Popular* 298
The arrival of sound cinema to Campinas on the pages of *Correio Popular*
Natasha Hernandez Almeida
A representação de inclusão social e digital por meio da música em documentários brasileiros 305
Representation of social inclusion and digital music in the middles of documentary in Brazil
Pâmela de Bortoli Machado
Aprendendo a ler sinais: Eugène Green e o espectador místico 312
How to read signs: Eugène Green and the mystic viewer
Pedro de Andrade Lima Faissol
A obviedade e a sutileza no discurso dos No-Do na II Guerra Mundial 319
The obviousness and subtlety in discourse of No-Do in World War II
Rafael Fermino Beverari
Medos independentes: uma recepção crítica de *Quando eu era vivo* 325
Independents fears: a critical reception of *When I was alive*
Rafael Carvalho
Jovem, consumo midiático e convergência: panorâmica sobre o cenário soteropolitano 332
Youth, media consumption and convergence: a view over the scene of Salvador
Regina Gomes e André Bomfim
***Test Pattern*: propostas para um 'acinema' contemporâneo** 339
Test Pattern: propositions for a contemporary 'acinema'
Rodrigo Gontijo
O casamento de sons e imagens: o caso de *Drive* 346
Marriage between sounds and imagens: the case of *Drive*
Rodrigo Carreiro
A construção de sentidos por meio da narração fílmica 354
The construction of meanings through movie's narrative
Rogério de Almeida
O furador e o filmador: imagem, cultura e tecnologia no vídeo 361

Xavante
The piercer and the shooter: image, culture and technology in Xavante video
Samuel Leal
A cinefilia no cinema brasileiro contemporâneo 369
Cinephilia in Brazilian Contemporary Cinema
Scheilla Franca de Souza
As vozes e o silêncio em *Cartola, música para os olhos* 376
The voices and the silence in *Cartola, música para os olhos*
Sérgio Puccini
A Socine e a produção do conhecimento em cinema brasileiro 383
The Socine and knowledge production in Brazilian cinema
Suely dos Santos Silva
Minimalismo e os filmes estruturais norte-americanos 390
Minimalism and the north-american structural films
Theo Costa Duarte
As relações contemporâneas e o filme *Medianeras* 397
Contemporary relations and the film *Medianeras*
Vanessa Paula Trigueiro Moura
Vida-lazer 404
Leisure-life
Vinicios Ribeiro

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS

***São Jerônimo* de Júlio Bressane: Da Transcriação como Caminho Crítico** 412
Saint Jerome by Júlio Bressane: Transcreation as a Critical Path
Adriano Carvalho Araujo e Sousa
Linhas de fuga: metrópoles Latinas no cinema contemporâneo 418
Escape lines: latin metropolis in the contemporarian movies
Ana Ângela Farias Gomes
Margarida Cardoso ou a revisitação de África no cinema português 425
Margarida Cardoso or revisiting Africa in the Portuguese cinema
Ana Catarina Pereira
A construção dos personagens na performance e montagem de *Os dias com ele* 431
The construction of the characters in the performance and montage in *The days with him*
Ana Rosa Marques
Prazer visual e estética: o modo poético no documentário paraibano 438
Aesthetic visual pleasure : the poetic mode in the documentary from Paraiba
Bertrand Lira
Desencaixotando Andrés Di Tella 445
Unboxing Andrés Di Tella
Candida Maria Monteiro

O vídeo na arte contemporânea: a grande parataxe e o arquivo sem fundo 452
Video in contemporary art: the great parataxis and the bottomless archive
Carla Miguelote
O extramusical 459
The extramusical
Carolina Amaral
Introdução a uma teoria do cinema como dança 466
An introduction to a theory of film as dance
Cristian Borges
Apagamentos e Intermitências em Oscar Munõz e Rosangela Rennó 473
Deletions and Intermittency in Oscar Munõz and Rosangela Rennó
Denise Trindade
Imagem sadeana: Arte, cinema e transgressão 482
Sadean image: Art, cinema and transgression
Edson Burg
A experiência imersiva do 3D no cinema contemporâneo 489
The immersive experience of 3D in contemporary cinema
Erika Savernini
Aquilo que fazemos com as nossas imagens: um filme-ensaio em diálogo 497
What we make of our images: an essay film in dialogue
Fabio Camarneiro
A (re)construção cinematográfica da História em *Amistad* (1997) e a força dramática da narrativa em primeira pessoa 504
The cinematographic reconstruction of History in *Amistad* (1997) and the dramatic power of narrative in first person
Fabio Luciano Francener Pinheiro
Flagrantes de junho: análise comparativa entre registros amadores dos protestos e o filme "Com vandalismo" 511
Comparative analysis between demonstrations amateur recordings and the movie "Com vandalismo"
Felipe da Silva Polydoro
Espaços, imagens, interações coletivas e suas configurações 518
Spaces, images, colletive interactions and their configurations
Fernanda de Oliveira Gomes
O ritmo da montagem nos remixes publicitários de Jonathan McIntosh 525
The montage rhythm in Jonathan McIntosh's advertising remixes
Guilherme Bento de Faria Lima
***Surname viet given name nam* – modos de narrar a história e a nação** 532
Surname Viet given name nam - ways of narrating the history and the nation
Gustavo Soranz
Memórias do deslocamento no documentário brasileiro 539
Memories of displacement in the brazilian documentary

Gustavo Souza
Performance, marginalidade e uma nova experiência estética 546
Performance, marginality and a new aesthetic experience
Iomana Rocha
Distribuição em Plataformas Digitais. 553
Distribution in Digital Platforms.
João Guilherme Barone Reis e Silva
Curadoria Educativa de Mostras Cinematográficas em Escolas Públicas 556
Educational Film Curatorship in Public Schools
João Luiz Leocadio da Nova e Alexandre Silva Guerreiro
Estética e discurso do íntimo no documentário autobiográfico contemporâneo 563
Aesthetics and intimacy in contemporary autobiographical documentary
Julia Scamparini
Práticas fílmicas do projeto Vídeo nas Aldeias 570
Filmic practices of the Video in the Villages project
Juliano José de Araújo
Sob os traços do *rosto severino*: figuras do imigrante nordestino de José Dumont 577
Under the traces of the severino face: Northeastern immigrant characters of José Dumont
Júlio César Alves da Luz
CCTV Horrors: do voyeurismo à vigilância na era da mídia digital 584
CCTV Horrors: from voyeurism to surveillance in the digital media era
Klaus'Berg Nippes Bragança
Cuidado madame: o empregado doméstico nos filmes da Belair 591
Beware madam: Belair's domestic servants
Leonardo Gomes Esteves
O questionamento do gênero policial no filme *Chumbo Grosso* 598
The questioning of the detective fiction genre in the movie *Hot Fuzz*
Lucas Ravazzano de Mattos Batista
Canções ilustradas, um fenômeno moderno do cinema dos primeiros tempos 605
The Illustrated song, a modern phenomenon from early cinema
Ludmila Moreira Macedo de Carvalho
Entre o audiovisual e a educação: o coletivo em um filme de oficina. 611
Between audiovisual and education: the collective in a film workshop.
Marcio Blanco
Estética (visual e narrativa) dos planos mortos de *Seguindo em frente* 618
Aesthetics (visual and narrative) of pillow shots from Still walking
Mari Sugai
Luto como mãe: políticas de autorrepresentação e 625

engajamento social
Mourning as a mother: self-representation policies and social engagement
Maria Beatriz Colucci
Formas da experiência em O que resta do tempo, de Elia Suleiman 632
Forms of experience in Elia Suleiman's The time that remains
Maria Ines Dieuzeide Santos Souza
Cine autobiográfico femenino: éste no es mi padre 639
Female autobiographical cinema: this is not my father
María Marcela Parada
Nelson Pereira dos Santos: escrevendo com luz 645
Nelson Pereira dos Santos: writing with light
Marise Berta de Souza
***Amores brutos*: enredando multiplicidade e não-linearidade** 652
Love's a bitch: multiplicity and nonlinearity
Mauro Giuntini
Tensões e disputas no consumo cinematográfico: o caso da *Belle Époque* carioca 659
Tensions and disputes in cinematic consumption: the case of *Belle Époque* carioca
Pedro Vinicius Asterito Lapera
***O Vampiro da Cinemateca*, de Jairo Ferreira** 666
Jairo Ferreira's *O Vampiro da Cinemateca*
Renato Coelho Pannacci
***Quebranto*: uma estética do travestismo** 673
Quebranto: an aesthetic of transvestism
Rita de Cássia M. Diogo
Morte de um burocrata: leituras do burocratismo à cubana 680
Death of a Bureaucrat: Cuban readings of bureaucratism
Rodrigo Rodriguez Tavares
Azul é a cor mais quente: afeto, performance e desvio 686
Blue is the warmest color: affect, performance and deviation
Thalita Cruz Bastos
Live cinema entre matéria e memória: (Des)comentários a Bergson e o tempo real em performances audiovisuais 693
Live cinema between matter and memory: (Un)comments to Bergson and the real time in audiovisual performances
Wilson Oliveira Filho e Leila Beatriz Ribeiro

PAINÉIS

Cidade-tecido: ocupação e invenção em *Esse amor que nos consome* 701
Tissue-city: occupation and invention in *This love that consumes*
Aline Portugal
Hollywood à brasileira: reflexões sobre o polo de cinema de Paulínia 710

Hollywood made in Brazil: Reflections about the Pole of Cinematographic Production of Paulínia
André Ricardo Araujo Virgens
Cinema e teatro: o intertexto 718
Cinema and theater: the intertext
Ândrea Cristina Sulzbach
Passado Anacrônico e Distopia na obra de Peter Watins 725
Anachronistic Past and Dystopia in the work of Peter Watkins
Antonio André de Morais Neto
Toda imagem rebenta: Morte e vida severina de Zelito Viana 731
All images irrupt: Morte e vida severina by Zelito Viana
Carolina Leal
A obra de Leos Carax como cinema de Ficção Científica: o *estranhamento cognitivo* na construção da metáfora 738
Leos Carax's work as Science fiction cinema: the cognitive estrangement in the metaphor's construction
Carolina Soares Pires
O processo criativo de "Tempestade": a cartografia de uma animação 747
The creative process of "Tempestade": a mapping of an animation
Daniela Ramos de Lima
Ficções de Si: Notas sobre o teatro no cinema de Roman Polanski 753
Fictions of Self: Notes on the theatre in the cinema of Roman Polanski
Douglas Deó Ribeiro
O canto da Ceilândia: música e política nos filmes do Ceicine 757
The song of Ceilândia: music and politics in Ceicine films
Felippe Mussel
Enjaulado: Prenúncios de uma representação da arquitetura do medo no cinema brasileiro contemporâneo 763
Caged In: The beginning of a representation of the architecture of fear in the Brazilian contemporary cinema
Gabriela Alcântara de Siqueira Silva
O discurso gráfico nas mostras de cinema retrospectivas do CCBB-Rio 770
The graphic discourse in retrospective film exhibitions of CCBB-Rio
Gianna Gobbo Larocca
Moldes e modulações: dois filmes de Maria Augusta Ramos 782
Shapes and modulations: two films of Maria Augusta Ramos
Hannah Serrat de S. Santos
O horror não está no horror: a matéria histórica resiste ao gênero 788
The horror isn't horror: the historical matter resists the genre
Kim Wilheim Doria
A construção dos personagens na trilogia de Paul Morrissey 795
The characters in Paul Morrissey's trilogy
Lucas Bettim
A imagem figural nos filmes de Philippe Grandrieux 801

The figural image in Philippe Grandrieux
Lucas Murari
Ver com olhos de bicho: a cena da alienação 808
See with the eyes of a beast: the scene of alienation
Luís Fernando Lira Barros Correia de Moura
Um Salve por São Paulo: cidade, mídia e violência em duas narrativas 815
Around Sao Paulo: city, media and violence in two narratives
Marília Bilemjian Goulart
***Lost lost lost*: memória, poesia e subjetividade** 823
Lost lost lost: memory, poetry and subjectivity
Priscyla Bettim
O Inquietante estético e o Cinema de Horror 828
The Uncanny and the Horror Cinema
Rafael Dantas
Recepção crítica de *O céu de Suely*: um novo panorama de Sertão 835
Critical reception of *Love for sale*: a new brazilian northeastern backwoods panorama
Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira
A fala incompreensível: A voz para além do português no cinema brasileiro recente 842
The incomprehensible speech: The voice beyond Portuguese in contemporary Brazilian film
Silvia Boschi
ALEA & SEMBÈNE: Cuba e Senegal no questionamento da imagem eurocêntrica 849
ALEA & SEMBÈNE: Cuba and Senegal in questioning the eurocentric image
Tiago de Castro Machado Gomes
As disputas valorativas entre a crítica e o diretor Fernando Meirelles 856
The evaluative disputes between critics and director Fernando Meirelles
Wanderley de Mattos Teixeira Neto

MESAS TEMÁTICAS

LENDO AMBIÊNCIAS EM *FAUSTO*, DE ALEKSANDR SOKUROV[1]

READING AMBIENCES IN *FAUST*, FROM ALEKSANDR SOKUROV

Alex Martoni[2] (Doutorando – UFF)

Resumo:

A *leitura de ambiências* em *Fausto*, de Aleksandr Sokurov, consiste em uma operação analítica através da qual se busca refletir sobre os modos como a dimensão material do cinema interage com as disposições afetivas do espectador abrindo a possibilidade de se repensar noções como paisagem e atmosfera enquanto formas de experiências imersivas no mundo da técnica.

Palavras-chave:

Ambiências, *Fausto*, Aleksandr Sokurov, *Stimmung*, tecnologia.

Abstract:

The reading of the ambiences in *Faust*, from Aleksandr Sokurov, consisting of an analytical operation through which seeks to reflect on the ways in which the realm of the materiality of the cinema interacts with the espectator's affective dispositions opening the possibility to rethink notions as landscape and atmosphere while forms of immersive experiences in the technological world.

Keywords:

Ambiences, *Faust*, Aleksandr Sokurov, *Stimmung*, technology.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na mesa PAISAGENS, RUÍNAS E AMBIÊNCIAS.

[2] Doutorando em Estudos de Literatura pela UFF, sob a orientação do Prof. Dr. Adalberto Müller, com doutorado-sanduíche pela Stanford University, sob a supervisão do Prof. Dr. Hans Ulrich Gumbrecht.

I.

Dentro da perspectiva do eixo temático da mesa – *Paisagens, ruínas e ambiências* –, nossa contribuição se dará, sobretudo, no domínio do terceiro termo: "ambiências". Nesse sentido, nossa tese de partida será a de que "ler ambiências"[3], como se assinala no título deste trabalho, consiste em um modo de auto-observação no ato da observação; isto é, uma espécie de ação sensório-cognitiva que nos permite perceber o modo como somos afetados pela dimensão material da experiência cinematográfica. O emprego desse modo de leitura visa a tentar compreender, de forma mais consistente, fenômenos que, ainda que intuídos, sentidos, se locomovem por terrenos acentuadamente cediços, a saber: a *atmosfera*, o *clima* e a *ambiência*[4]. Recentemente, os estudos de cinema vêm evocando esses vocábulos como forma de se pensar a dimensão afetiva da experiência cinematográfica [5], empreendimento que, necessariamente, demanda o enfrentamento de três problemas: 1º) Como a dimensão material da comunicação influi em nossas modulações afetivas, evocando aquilo que, habitualmente, chamamos de *clima*, *atmosfera, ambiência*? 2º) De que forma esses fenômenos substanciais, tangíveis aos nossos corpos, participam do processo de construção de sentidos da obra? 3º) Como essa operação analítica nos permite refletir sobre questões mais profundas acerca das relações entre técnica, estética e experiência cultural?

Esse trabalho, evidentemente, não tem a pretensão dar respostas a esses problemas, mas de tê-los como horizonte frequente de diálogo; como questões que irão se insinuar sobre o nosso objeto de estudo, a livre-adaptação de *Fausto*, de Goethe, realizada pelo cineasta russo Aleksandr Sokurov.

II.

[3] O sintagma "ler ambiências" se encontra em franco diálogo com a expressão *Stimmungen lesen*, que intitula o livro de Hans Ulrich Gumbrecht citado na seção "referências".

[4] Neste trabalho, não distinguirei, semanticamente, os sentidos dos vocábulos *ambiência*, *clima* e *atmosfera*, que serão tomados como termos de acepções semelhantes, ainda que exista distinções entre eles e que opte pelo uso do primeiro, que será mais recorrente em meu texto. Os motivos que me levam a essas observações são discutidos em minha tese de doutorado – *Lendo ambiências: experiências imersivas no mundo da técnica* – a ser defendida em primeiro de abril de 2015.

[5] Nesse sentido, podemos citar os trabalhos de Inês Gil, *A atmosfera no cinema* (2005); Jonathan Flatley, *Affective Mapping* (2008); Robert Sinnerbrink, *Stimmung: exploring the aesthetics of mood* (2012); Adalberto Müller, *Paisagens afetivas em Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2012); e Greg Smith, *Film structure and the emotion system* (2003).

A história da recepção do filme de Sokurov pode ser sintetizada no vocábulo *inquietação*. Steve Rose, no *The Guardian,* o definiu como o termo "allucinatory"[6]; A. O. Scott, do *New York Times,* declarou ter sido acometido por um "claustrophobic feeling"[7]; já nos *Cahiers du Cinéma*, foi dito que o filme desperta sensações "étourdissantes"[8] (atordoantes). Nesse sentido, o primeiro problema que se apresenta consiste no de tentar compreender de que modo a experiência espectatorial mobiliza os circuitos sensorial, perceptivo e cognitivo, provocando efeitos da ordem do que denominamos como *clima*, *atmosfera*, *ambiência* de naturezas "alucinatória", "claustrofóbica" ou "atordoante".

Os estudos de narratologia nos diriam que esse "clima", essa "atmosfera", são fenômenos que emergem a partir da relação entre os personagens e os espaços ficcionais. Tomando *Fausto* como referência, nós poderíamos pensar, por exemplo, em que medida essa *atmosfera* irrompe a partir do caráter insólito da cenografia e das locações, enquanto representação de um espaço; assim como sobre o modo ao mesmo tempo burlesco e grotesco através do qual o ator Adan Adansinsky dá vida ao personagem Mauricius Müller.

Contudo, as relações entre os personagens e os espaços ficcionais não são suficientes para explicar o porquê de, por exemplo, segundo relatos, alguns espectadores terem se voltado para trás, em direção ao projetor, para conferirem se não havia algum problema na projeção durante a cena em que Fausto entra no escritório do agiota Mauricius Müller e a imagem fica, subitamente, distorcida e ocorre uma sobreposição duas vozes. Nesse sentido, a inquietação, além de estar relacionada à instância narrativa, também se instaura a partir da condição de imersão do espectador em uma experiência que é sensorialmente, perceptivamente, inquietante: por que, nesse momento, a imagem distorce abruptamente? Por que, enquanto um personagem fala, ouvimos duas vozes de timbres distintos dizendo exatamente as mesmas palavras simultaneamente?

Essas perguntas parecem indicar que, quando falamos em *atmosfera*, *clima* e *ambiência*, o que está em jogo é, para além da dimensão narrativa, um conjunto complexo de fenômenos substanciais que afetam o espectador, que, como afirma Susan Buck-Morss, se encontram "'na frente' da mente, encontrando-se com o mundo de forma pré-linguística". (BUCK-MORSS, 2012, p.158). O cinema, como o senso comum afirma, é o lugar para onde se vai com a expectativa de se

[6] http://www.theguardian.com/film/2011/nov/14/aleksandr-sokurov-faust.
[7] http://www.nytimes.com/2013/11/15/movies/faust-is-last-film-in-alexander-sokurovs-men-of-power.html?_r=0.
[8] BÉGHIN, Cyril. "Comment Faust passa la montagne". In_*Caihers du Cinéma*. Juin/2012. p.6.

sentir alguma coisa; e a *atmosfera* é justamente, segundo Greg Smith, essa primeira coisa que sentimos: "the primary emotive effect of film is to create a mood" (SMITH, 2003, p. 42). Não se trata, aqui, de diminuir a importância dos aspectos relativos às esferas narratológica e representacional, mas de tentar desvelar algo que se encontra para além dessas dimensões, já que a atmosfera, segundo o escritor norte-americano H.P. Lovecraft, "é a coisa mais importante [de uma história], pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação" (LOVECRAFT, 2008, p.17). Estamos, portanto, no domínio de uma espécie de lógica da sensação.

Nossa contribuição para o debate em torno da questão das *atmosferas*, *ambiências*, no cinema se dá no sentido de pensar esse fenômeno a partir de uma noção própria à palavra alemã *Stimmung*. Esse vocábulo, no sentido conotativo, pode ser aproximado de termos como *atmosfera*, *clima* e *ambiência*, ainda que, curiosamente, aquilo de mais produtivo que a palavra oferece inviabiliza sua tradução, que é o potencial de indicar, concomitantemente, o objeto da percepção e o modo como o sujeito da percepção o percebe. Em outras palavras, pensar o filme na perspectiva da *Stimmung* significa refletir sobre como aquilo que nos envolve materialmente – fenômenos acústicos e óticos – é responsável pelo nosso engajamento afetivo com o filme; o que, talvez, nos permita pensar, justamente – e reiteramos, mais uma vez, em uma lógica da sensação.

III.

Desde a primeira encenação integral do Tomo I da tragédia, no teatro de Braunschweig, em 1828, J.W. Goethe se dedicou a acompanhar, pessoalmente, a montagem de seu texto. Sua principal preocupação era a de como tornar realmente inquietante a aparição do *Erdgeist* (Espírito da Terra), que ocorre na primeira cena, *Nacht* (noite). O escritor chegou a fazer um esboço – inspirado na gravura *O alquimista praticante* (1652), de Rembrandt – de uma face desmesurada que, segundo carta que endereçou ao cenógrafo, teria poder de assustar ("erschrecken kann", MAHL, 1998, p.20) os espectadores. Neste sentido, alguns leitores contemporâneos de *Fausto*, como Albrecht Schöne (SCHÖNE, 1982), aventam a hipótese de que Goethe tinha em mente o uso de uma nova tecnologia disponível na época: a lanterna mágica. Cerca de cem anos depois, em 1926, o realizador alemão F.W. Murnau apresenta a sua versão da tragédia de Goethe, marcada por uma concepção

cenográfica extremamente sofisticada, uma vez que incorporava as inovações técnicas próprias ao *kammerspiel* – teatro íntimo alemão – como o uso das *spot lights*, que permitia a construção de um forte delineamento do plano em zonas de luz e sombras. Para Lotte Eisner, era a partir dessa dimensão plástica que a atmosfera emergia, uma vez que a "*Stimmung* flutua em torno tanto dos objetos quanto das personagens: é uma consonância metafísica, uma harmonia mística e singular em meio ao caos das coisas" (EISNER, 2002, p. 135).

O desenvolvimento da técnica parece, portanto, ter permitido que a experiência de uma *ambiência,* de uma *atmosfera* inquietante, se tornasse, cada vez mais, um fato real, em termos óticos e acústicos. Nesse sentido, a tradição de *mise-en-scène* é fortemente orientada no sentido de se utilizar da técnica para se subverter a nossa percepção cotidiana. É aí que parece se situar aquilo que a já referida resenha do *New York Times,* caracterizou como "claustrophobic feeling".

A concepção cênica de *Fausto* é marcada por uma luta constante o sujeito e as limitações que os espaços lhe impõem. Portanto, há sempre um desconforto físico e uma necessidade de se buscar um modo de acomodação dentro da exiguidade dos espaços: contra o pé-direito baixo da casa de Fausto, os objetos amontoados no escritório de Mauricius Müller e o bloqueio de uma procissão, por exemplo. Isso gera uma movimentação constante dos personagens e do próprio cinegrafista que é obrigado a persegui-los com uma *steady cam*. Jeremi Szaniawski sugeriu uma metáfora para pensar esses movimentos – procedimento habitual nos filmes do realizador russo. Para ele, esses movimentos de câmera parecem ir de encontro um ao outro como se fosse uma "danse macabre of light and shadow" (SZANIAWSKI, 2014, p. 259).

Um outro aspecto técnico que contribui para tornar essa experiência ainda mais inquietante é a delimitação do campo visual. Sokurov adota, nesse filme, uma janela pouco usual, a 1.37. Muito usada no período do cinema clássico hollywoodiano, essa janela, comparando com a 1.85, o modelo *standard* hoje, reduz a imagem no seu comprimento. Em *Fausto*, a adoção dessa janela não só reduz os espaços, tornando-os ainda mais claustrofóbicos, mas também permite concentrar o olhar o espectador naquilo que é essencial à imagem. Como se não bastasse esses procedimentos, há, frequentemente, o uso de lentes anamórficas, que tencionam a imagem no sentido diagonal, criando uma relação de pertinência entre o plano da narrativa – a suspeita da intervenção de forças sobrenaturais – e o da técnica – responsável pelo sistema de forças óticas que atua sobre a própria imagem.

O fotógrafo do filme, Bruno Delbonnel revelou, aos *Cahiers du Cinéma*, que na fase de preparação para a rodagem do filme, Sokurov o convidou para uma visita ao museu do Hermitage, em São Petersburgo. Quem já assistiu *A arca russa* sabe do fascínio de Sokurov pelo Hermitage, mas, nessa visita específica, segundo o fotógrafo, o que mais o impressionou é que, de acordo com o seu depoimento, "On est resteé deux heurees devant le portrait d'une femme âgée peint par Rembrandt" (*Cahiers du Cinéma*, p. 31). A referência a Rembrandt não é fortuita. Como é sabido, é atribuído ao pintor holandês o desenvolvimento da chamada "luz atmosférica"; do abandono do linear em direção ao pictural. Nesse sentido, as imagens, em Sokurov, parecem ser concebidas a partir de um trabalho minucioso e exaustivo de tentar extrair, da fotografia, propriedades plásticas próprias àquelas obtidas pela massa de tinta sobre a superfície rígida; obsessão evidenciada através do próprio método de trabalho empregado pelo realizador no processo de *étalonnage*, isto é, a marcação de cor do filme. No processo de pós-produção de *Fausto*, Sokurov pintou ou coloriu, ao lado da decupagem do filme, os tons que deveriam predominar em cada plano.

Esse conjunto de procedimentos técnicos e estilísticos incomuns voltados à construção de uma determinada *ambiência*, à mobilização dos afetos do espectador, não só nos ajuda, portanto, a pensar alguns problemas próprios à relação entre técnica e experiência cultural, mas acaba por revelar, também, do ponto de vista estético, o modo como Sokurov se alinha a uma tradição de *mise-en-scène* de *Fausto* que se recusa, nos termos de Deleuze, aos "clichês psíquicos [...] físicos, percepções já prontas" (DELEUZE, 2007, p. 91). Neste sentido, a *atmosfera*, o *clima* e a *ambiência* emergem a partir de uma inquietação que não tem mais origem nos recônditos da crença e da superstição, mas na nossa confrontação com fenômenos óticos e acústicos que parecem desafiar a nossa percepção cotidiana.

Referências

BUCK-MORSS, Susan. "Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin". In_BENJAMIN, Walter [et al.], *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

EISNER, Lotte. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Stimmungen lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Carl Hanser Verlag, 2011.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura*. Editora Iluminuras Ltda., 2008.

MAHL, Bernd. *Goethes Faust auf der Bühne*. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1998.

SCHÖNE, Albrecht. *Gotterzeichen, Liebeszauber, Satanskult: Neue Einblicke in alte Goethetexte*. München: C.H. Beck, 1982.

SMITH, Greg M. *Film structure and the emotion system*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SZANIAWSKI, Jeremi. *The cinema of Aleksandr Sokurov: figures of paradox*. New York: Wallflower Press Books; Columbia University Press, 2014.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

Cahiers du Cinéma. N. 663. Janeiro/2011.

Cinema em foco: cine debate como provocação e invenção de sentidos[1]

Cinema in focus: cine debate as provocation and invention of senses

Andreza Berti[2] (Doutoranda em Educação–UFRJ)

Resumo:

A atividade cine debate com estudantes do ensino médio em escolas públicas, possibilita aproximar diversas experiências éticas e estéticas dos espectadores. A partir do encontro com o filme, buscamos dialogar com os diferentes espaços de inserção desses alunos, pois, na medida em que problematizavam, eram convidados a "criar conceitos" (DELEUZE, 1992). Das provocações, dúvidas e questionamentos emergidos desse encontro procuravam "forçar o pensar" (GALLO, 2008) e inventar outros (não)sentidos.

Palavras-chave:

Cinema, educação, cine debate, invenção, estudantes.

Abstract:

Cine debate with high school students in public schools enables to approach various ethical and aesthetic experiences of the spectators. In the meeting with the film, we seek dialogue with the different spaces of insertion of these students, because in that questioning they were invited "create concepts" (DELEUZE, 1992). From provocations, doubts and questions that emerged from this meeting we sought to "force thinking" (GALLO, 2008) and invent other (non) sense.

Keywords:

Cinema, education, cine debate, invention, students.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: cinema e educação - uma proliferação de (não) sentidos.

[2] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Pedagoga no núcleo de educação da Casa da Ciência (Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da UFRJ).

O cinema que "educa" é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco.

(Ismail Xavier)

Acreditamos que em sociedades audiovisuais como a nossa o domínio das linguagens científicas e tecnológicas apresenta-se como requisito fundamental para que possamos transitar em diferentes campos socioculturais e, nesse caminhar, fortalecer as múltiplas dimensões do humano (DUARTE, 2009). Como aliado, temos o cinema para nos convocar a experimentar um emaranhado de sensações provocadas pela sua radicalidade sonora-visual.

Desde o início do século XX o cinema fascina e influencia nossas vidas. E, nos dias de hoje, atinge uma desenvolvimento tecnológico altamente sofisticado que o transformou em uma das expressões mais significativas da cultura contemporânea. Por todo o complexo de linguagens envolvidas em sua produção, ele cria e recria tendências em diferentes contextos (FRANCO, 2010).

No cenário educativo, a linguagem cinematográfica se constitui como importante manifestação artística que desestabiliza conceitos e fortalece ações coletivas, "o cinema não se encontra na escola para ensinar algo a quem não sabe, mas para inventar espaços de compartilhamento e invenção coletiva, colocando diversas idades e vivências diante das potências sensíveis de um filme" (MIGLIORIN, 2012, p. 108).

Tomando como ponto de partida a realização de cine debate com alunos do ensino médio de escolas públicas do Rio de Janeiro, este texto pretende aproximar os campos cinematográficos e educativos, destacando a filmografia brasileira para pensar os desafios contemporâneos na relação com os estudantes-espectadores e as possíveis formas de fruição percebidas no decorrer dessa vivência.

Buscamos dialogar com os diferentes tempos e espaços escolares de inserção desses jovens, visando deslocar conceitos e pensamentos hegemônicos a partir do encontro com as obras cinematográficas brasileiras previamente selecionadas pela equipe pedagógica. Para isso, interessa-nos pensar quais provocações estéticas podem emergir no contexto educativo na aproximação com as demandas contemporâneas artísticas das juventudes.

Nesse movimento, a atividade com o cine debate surge como experiência piloto de um projeto extensionista da Casa da Ciência (Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro) que, em interlocução com diversas linguagens artísticas, convida o público (escolar e não escolar) a problematizar as formas únicas de se pensar os temas científicos e tecnológicos, com o firme propósito de democratizar e socializar os conhecimentos produzidos na Universidade.

Com o compromisso de estreitar a relação da Universidade com as escolas públicas, o projeto *Ciência para Poetas nas Escolas*[3] busca priorizar suas ações extramuros em instituições cujos territórios são marcados por situações de vulnerabilidade social e de descaso por parte do estado, o que demonstram os baixos Índices de Desenvolvimento Humano (IDH), Índices de Desenvolvimento Social (IDS) e Índices de Educação Básica (IDEB).

Assim, a experiência com cine debate tem como ideia central promover debates com alunos das escolas públicas, em torno de temas relacionados às discussões urgentes no cenário educativo. Tendo como princípios contribuir para o desenvolvimento e a ampliação das atividades culturais dos estudantes, estimular as escolas quanto à organização de videotecas e divulgar a cinematografia contemporânea brasileira – continuamente atravessada pela discussão da participação juvenil na sociedade.

Como filmografia inicial, elegemos como pertinente ao contexto escolar o *5X favela: agora por nós mesmos*[4] (figura 1). Esse filme permitia dialogar com as limitações pedagógicas temporais (a ação extensionista dentro da unidade escolar não poderia durar mais do que duas horas), espaciais (era necessária uma preparação do ambiente para uma exibição agradável), de intensidade da duração (pois não poderia ser um longa-metragem tradicional) e de tema (que provocasse o debate com os jovens).

Diante desse panorama, a organização em quadros do *5X favela: agora por nós mesmos* possibilitou o aprofundamento da discussão em torno de um episódio, pois tocou nas urgências do

[3] Projeto que realiza ciclos de palestras em escolas públicas estaduais e federais do Rio e Grande Rio, em parceria com diversas Unidades Acadêmicas da UFRJ, com a finalidade de divulgar e popularizar a ciência.

[4] Filme brasileiro lançado em 2010, contendo cinco filmes de ficção com cerca de vinte minutos de duração. Foi dirigido por um grupo de jovens cineastas moradores de favelas do Rio de Janeiro (Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal e Cadu Barcellos), a partir das oficinas de audiovisual ministradas por grandes nomes do nosso cinema (Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Walter Lima Jr, Walter Salles, Fernando Meirelles, João Moreira Salles e muitos outros).

debate educativo: protagonismo juvenil, situações de vulnerabilidade social, políticas de inclusão, violência e estudo.

O tema suscitado pelo primeiro episódio *Fonte de Renda*[5] do filme *5X favela: agora por nós mesmos* (figura 2) trouxe à tona a reflexão sobre o acesso e a permanência na Universidade brasileira, as representações sociais sobre o negro, o pobre e o morador das favelas ou periferias. As discussões geraram aproximações entre as formas de ser das juventudes contemporâneas e a proposta do projeto cinematográfico que colocou em foco jovens moradores das comunidades cariocas que, ao protagonizarem na tela *o real* ficcionaram suas realidades, revelando que "o real precisa ser ficcionado para ser pensado" (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

Figura 1: Cartaz de divulgação do filme *5x Favela - Agora por Nós Mesmos (2010)*



Fonte: site www.carlosdiegues.com.br

Figura 2: Foto do episódio *Fonte de Renda* *5x Favela - Agora por Nós Mesmos (2010)*



Fonte: site www.carlosdiegues.com.br

A aproximação com as produções reais e ficcionais atravessaram todo o debate. Os estudantes se sentiram mobilizados para assistir aos demais episódios. O diálogo com o filme – considerado como uma das obras fundamentais do movimento brasileiro intitulado "cinema novo" – lançado no início da década de 60 surgiu como indicativo de desdobramento dessa ação. Os alunos

[5] Episódio dirigido por Wagner Novais e Manaíra Carneiro que conta a história de Maicon, morador de uma comunidade do Rio de Janeiro, que consegue realizar o sonho de passar no vestibular, mas logo se depara com a seguinte questão: vender drogas para os colegas de faculdade, como forma de obter o sustento necessário para a compra de livros, alimentação e transporte.

sugeriram como atividade necessária, assistir e debater a primeira produção do *5X favela*[6] como forma de comparação, relação e análise do contexto atual. Não imaginávamos que teríamos essa demanda e, a partir disso, pensamos na possibilidade de exercício para os próximos eventos com o cine debate: convocar outras produções cinematográficas brasileiras para estabelecer conexões.

No desdobrar das conversas, os estudantes foram colocando em "xeque" algumas sequências do filme, exprimindo pontos de vista do diretor/realizador, dos professores e de colegas. A todo o momento éramos convidados a *criar conceitos* (DELEUZE) e problematizar os sentidos atribuídos a eles. Visibilizando, portanto, as múltiplas expressões políticas, históricas, sociais e culturais das sociedades, sinalizando os pressupostos éticos e estéticos que cada estudante reinventa pra si. Das provocações, dúvidas e questionamentos emergidos desse encontro buscávamos "forçar o pensar" (GALLO, 2008), desejávamos inventar outros (não)sentidos para o *ser jovem* hoje nas periferias das grandes cidades.

Nesse sentido, a aproximação com diversas experiências éticas e estéticas desses alunos espectadores permitiu potencializar a relação entre cinema e educação, visto que ao estetizar modos de ser, fortalecemos ações pedagógicas mais heterogêneas, sinalizando para indagações do tipo: como garantir diferentes experiências artísticas? Quais subjetividades afirmar? Quais identidades transgredir? É possível reinventar a escola? E a comunidade?

Nesse sentido, ao aproximar cinema e educação, podemos agenciar estética e política, sem necessariamente promover argumentos restritos a esses campos. Isso significa que, nas práticas cinematográficas educativas, o cinema surge como potencializador do debate entre a ética e a estética e, como disparador de novos registros de artes, de juventudes, de sociedades, de escolas, enfim, de reinvenção de mundo.

A partir desse engajamento, desejamos, portanto, revelar a força do cinema em sua possibilidade de tornar o outro visível e, de tornar-se visível em sua unidade e coletividade. Onde a educação se efetive cada vez mais como campo democrático que pretende convocar os sujeitos à participação, perturbando a ordem instituída do poder, desmistificando a posição de espectador como objeto, receptáculo, passivo e consumidor de um produto que o mantém invisível e "desapossado de um controle ilusório" (RANCIÈRE, 2010, p. 10) que aceita e consome a imagem, mas não a pensa.

[6] Filme brasileiro lançado em 1962 que apresenta cinco histórias separadas. Cada episódio foi dirigido por um cineasta diferente (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman).

Por isso, apostamos na força do debate que tensiona libertar o estatuto do regime único de interpretação; que permita reelaborar esses estatutos para desencadear a fruição do cinema no contexto educacional contemporâneo. Afinal, o cinema como prática sociocultural traz à cena os diferentes cenários em que é produzido e consumido.

Pensar a relação entre cinema e educação possibilita criar noções em diversos campos. Pensar criação é entender o conhecimento como transversalidade, mobilidade, fluidez. É compreender as múltiplas tensões que "forçam o pensar" e exercem uma força tal que desestabiliza o pensamento automatizado. Ao inventar conceitos que atravessam tanto a área educacional quanto a área cinematográfica, podemos fortalecer "que cada estudante seja convidado a colocar seus problemas, adentrar no campo problemático e experimentar os conceitos, seja manejando e deslocando conceitos criados por filósofos ao longo da história do pensamento, seja criando seus próprios conceitos" (GALLO, 2008, p. 75). E, nesse exercício de deslocamento e de invenção, o estudante vai se fortalecendo e se afirmando; ao criar os seus próprios conceitos.

Em última análise, o gesto cinematográfico em composição com o gesto educativo, transforma e altera o estado das coisas, porque possibilita a inauguração do novo (MIGLIORIN, 2012). A invenção do novo, por intermédio das afetações sensíveis, oferece aos alunos a oportunidade de experimentar conceitos que transitam entre os campos educacionais, políticos, filosóficos e artísticos. Portanto, a partir da intervenção com o cine debate, partilhamos da premissa de que "se o encontro com o cinema como arte não ocorrer na escola, há muitas crianças para as quais ele corre o risco de não ocorrer em lugar nenhum" (BERGALA, 2008, p. 33). Por isso, apostamos no potencial de encontro entre a arte cinematográfica brasileira e os jovens estudantes das escolas públicas.

Referências

DUARTE, Rosália. *Cinema & educação.* 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FRANCO, Marilia. *Hipótese-cinema: múltiplos diálogos*. Revista Contemporânea de Educação, v. 05, p. 01-16, 2010.

GALLO, Sílvio. Eu, o outro e tantos outros: educação, alteridade e filosofia da diferença. In: *Anais do II Congresso Internacional Cotidiano: Diálogos sobre Diálogos.* Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Filosofia e o exercício do pensamento conceitual na Educação Básica.* Revista Educação e filosofia, Uberlândia, volume 22, número 44, jul/dez. 2008. http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/1967. Acesso em 10 de julho de 2012.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e Educação depois de Babel.* Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MIGLIORIN, Cezar. Posfácio: Cinema e escola, sob o risco da democracia. In: *Revista de Educação Contemporânea.* Rio de Janeiro, v. 5, n. 9. - janeiro/julho 2010. http://132.248.9.1:8991/hevila/Revistacontemporaneadeeducacao/2010/vol5/no9/8.pdf. Acesso em 16 de agosto de 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo. Ed. 34, 2 edição, 2009.

_____. *O espectador emancipado.* tradução José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Imagens do filme *5X favela agora por nós mesmos*. www.carlosdiegues.com.br. Acesso em 25 de outubro de 2014.

Pensar o melodrama em dupla perspectiva: política e normativa[1]

Thinking melodrama from political and normative perspectives

Dilma Beatriz Rocha Juliano[2] (Dra. – UNISUL)

Resumo:

A forma do melodrama tanto pode atender à chamada "identificação do público médio", quanto fazer superexposição de sentimentos mostrando a artificialidade da felicidade, correspondendo nesse sentido à exuberância realçada nas sociedades do espetáculo. Pretende-se discutir as perspectivas política e normativa do uso melodramático a partir das telenovelas *Duas Caras* (2007/08) e *Lado a lado* (2012/13), ambas da Rede Globo, mais especificamente nas sequências finais dessas narrativas televisivas.

Palavras-chave: cultura de massa, telenovela, melodrama, felicidade romantic

Abstract:

Melodrama can both heed the so-called "average audience identification", and to super expose feelings, showing the artificiality of happiness, corresponding, in that sense, to the exuberance highlighted in the society of the spectacle. We aim to discuss the political and normative perspectives of the melodrama by investigating the final sequences of the Brazilian soap operas *Duas Caras* (2007/08) and *Lado a lado* (2012/13), both produced by *Rede Globo.*

Keywords:

mass culture, soap opera, melodrama, romantic happiness

.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na mesa temática: *Leituras estéticas e políticas da teledramaturgia.*

[2] Professora da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), atuando no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, e no curso de graduação em Cinema e Audiovisual. E-mail: dbjuliano@hotmail.com

O melodrama aparece como uma hipótese de resposta à pergunta do que há nas telenovelas que as fazem tão populares? Os índices melodramáticos mais significativos da cultura podem ser identificados nos finais das telenovelas. A forma do melodrama, no momento final das narrativas, pode atender tanto à encomenda do mercado, quanto fazer superexposição de sentidos, mostrando a artificialidade da felicidade para sempre; nos dois sentidos corresponderia à exuberância realçada nas sociedades do espetáculo.

Retórica do excesso é o que melhor caracteriza os usos melodramáticos. As supersensações dramáticas sobre as quais se apoiam as narrativas televisivas requerem olhar mais cuidadoso do que faz crer o açucarado das cenas. Martín-Barbero (1997, p.166) explica a retórica do excesso:

> Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como **degradante** por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém 'economia' da ordem, a da poupança e da retenção. (Grifo do autor).

O suporte melodramático sobre o qual se apoiam as narrativas das telenovelas, muito embora seja amplamente utilizado para fins apaziguadores, requer olhar profundo e atento, pois é o melodrama que escapa das dobras estritamente históricas que sobrepõem as trocas de uma produção orgânica a uma produção maquínica – o melodrama resiste.

Com o final das telenovelas *Duas Caras* (2007/08), de Aguinaldo Silva e direção geral Wolff Maia, e de *Lado a lado* (2012/13), de João Ximenes Braga e Claudia Lage, direção geral de Denis Carvalho e Vinícius Coimbra*,* ambas da Rede Globo, pretende-se mostrar como o fechamento das telenovelas tende a retomar normas socialmente aceitas como soluções planas para os problemas apresentados no decorrer das narrativas. Se, por um lado, no desenvolvimento dos enredos há problematização das relações com importantes direcionamentos de personagens, por outro lado, os capítulos finais negam a complexidade e pluralidade de opções de representação dos conflitos vividos e encaminham os personagens para os arremates mais superficiais e reconhecíveis. O passado ou o percurso dos personagens perde importância diante do futuro prenhe de promessas de felicidade.

Melodrama: gênero ao gosto do espetáculo.

A natureza humana como substrato do drama pode ser vista como elemento incapaz de substituição, mesmo na passagem de uma natureza orgânica à outra inorgânica. A exposição dramática, na indústria cultural, segue os mesmos temas desde os primeiros românticos, sob a forma do melodrama. Peter Brooks (1985) diz que o melodrama não é um tema, mas um conjunto de temas; nem é a vida de um gênero em si, mas melodrama é um modo de concepção e expressão, como certa maneira ficcional de dar sentido à experiência, como um campo de força semântica.

O melodrama pode ser, então, o instrumento de fino corte capaz de atravessar camadas sociais e gêneros ficcionais, e dar-se ao uso amplificado. Portanto, a expressão melodramática tanto pode ser utilizada pelas formas canônicas de arte – como o teatro, por exemplo – quanto pelas novelas seriadas próprias da cultura das mídias com a mesma força de sentidos. Nas palavras de Peter Brooks (1985, p.xii),

> [...], the classic examples of French melodrama were written for a public that extended from the lower classes, especially artisans and shopkeepers, through all sectors of the middle class, and even embraced members of the aristocracy [...].

Nesse sentido, a experiência da arte, que só se realiza a partir das formas materiais de seu momento histórico, pode hoje desbloquear sentidos de imagens-sonho na produção tecnológica da cultura. Como afirma Denilson Lopes (2006, p.125), lendo Foster, “a reconexão entre arte e vida aconteceu nos termos da indústria cultural, não das neovanguardas”.

As telenovelas, ao mostrarem as imagens que transbordam dos modos/modas civilizatórios de controle sensorial através do melodrama, trazem de volta as fantasmagorias com as quais o telespectador pode se reconhecer em sua humanidade perdida no dia-a-dia de trabalho. Ou seja, as telenovelas são capazes de fazer o sujeito retomar aquilo que de si fora alijado pelas ideologias totalitárias da ordem capitalista. A noção de despesa, enunciada por George Bataille (1975) como a forma improdutiva da perda, atribui aos excessos tanto a capacidade de escapar das malhas fetichistas da ideologia capitalista, quanto, ao se manterem inacessíveis às regras de produção de lucro financeiro, de relembrar o sujeito da existência de sua dimensão interior. Citando Bataille (1975, p.45),

> Os homens asseguram sua subsistência ou evitam o sofrimento, não porque essas funções determinem por elas mesmas um resultado suficiente, mas para ter acesso à função insubordinada da despesa livre.

Assim, o melodrama no sentido estudado por Martín-Barbero (1997), e empregando a noção de despesa enunciada por Bataille (1975), é o gênero usado nas narrativas televisivas que opera a tradução da cultura, mas, num desdobramento da superfície, pode escapar da lógica da mercadoria esbanjando sensações entorpecidas no cotidiano da multidão.

No entanto, as possibilidades políticas de leitura das telenovelas através da vitalidade de muitas tramas irônicas, paródicas dos modos de comportamento reconhecíveis, parecem recorrer a convenções, muitas vezes ultrapassadas, para apaziguar os telespectadores ao final, confirmando a boa ordem social. Assim, não como oposições, mas como dupla perspectiva, é que se propõe a leitura das telenovelas.

***Duas Caras*: a fórmula que de tão velha não traz mais felicidade.**

A telenovela *Duas Caras* teve seu final veiculado no dia 31 de maio de 2008. A trama foi estruturada em torno da *Portelinha* – uma favela glamourizada e situada dramaturgicamente no Rio de Janeiro. Lá se desenvolve a trama central da telenovela, tendo *Juvenal Antena*[3] como protagonista da história, um líder comunitário, poderoso. Ele, com poder de vida e morte sobre "seu povo", participava de todas as ramificações da narrativa – fez palestra na universidade fictícia, frequentou jantares no núcleo rico da zona sul, e morava na favela.

A representação política foi o aspecto mais relevante do enredo. Recorrendo às estruturas binárias, este melodrama dividiu opiniões sobre o que seria melhor para o destino da *Portelinha:* se a liderança populista e carismática de *Juvenal* ou a democracia profissional proposta por *Evilásio Caó*[4]*.* Construídos com valores opostos, o primeiro personagem comanda a favela com mão de ferro, sentenciando o que considerava melhor para cada morador, no estilo mais caricato do caudilho, do autoritarismo político; o segundo, jovem negro morador da favela que precisava de uma definição profissional, pois almeja equiparar-se social e economicamente à mocinha branca e rica da zona sul,

[3] *Juvenal Antena* é representado por Antônio Fagundes, numa reprodução muito semelhante do popular caminhoneiro Pedro, da série Carga Pesada.
[4] *Evilásio Caó* foi o personagem do ator Lázaro Ramos.

quer influir na vida da favela elegendo-se vereador, respeitando a vontade do povo e não através de armações e jogadas eleitoreiras, um tipo democrata.

O que poderia ser uma crítica social importante transforma-se em espetáculo quando o tom da crítica resvala para a desvalorização do debate político com a renúncia de *Juvenal* em favor de *Evilásio Caó*. Nos capítulos finais, esclarecida uma suposta traição, a tensão estabelecida no decorrer da trama entre o velho e o novo, o branco e o negro, o autocrata e o democrata, se resolve com o apoio de *Juvenal*, transferindo os votos de seus eleitores para o afilhado. "É hora de ver renovadas as esperanças para *Portelinha*". A renúncia é romântica, prova de afeto ao afilhado que cresceu ao lado de uma liderança populista, como garoto de recados. *Evilásio* vence numa encenação democrática que viria, modernamente, a substituir, uma política patrimonialista, arcaica.

Se num momento, o telespectador se aproveita da fantasmagoria revolucionária representada na imagem dos personagens da telenovela como chance de inclusão na sociedade que o exclui, seja por uma diferença no corpo, seja pela dificuldade de acesso ao consumo, seja pela ética com que se pauta, etc.; ao final, a telenovela aparece como um alívio para a existência. E, por esses modos, o uso do melodrama pode significar momentos de interrupção voluntária ao contínuo diário carregado das mecanizações do trabalho.

***Lado a lado*: a importante retomada da história**

A telenovela *Lado a lado* foi exibida de setembro de 2012 a março de 2013.[5] Entre o melodrama e o romance, importantes momentos históricos brasileiros foram contados, como o "Bota fora" de Pereira Passos e a formação das favelas cariocas após a "limpeza" do centro do Rio de Janeiro e a Revolta da Vacina, momentos de embate racial de relevância política no início do século XX.

O núcleo central coloca, lado a lado, dois casais protagonizando a trama: *Zé Maria* e *Isabel*, os negros; *Laura* e *Edgar*, os brancos.[6] Maneira inusitada de contar uma história sobre a primeira geração de negros livres, no Brasil, inserindo negros como protagonistas, sem, no entanto, estarem em antagonismo com o casal branco. Obviamente, são de classes sociais e econômicas bem

[5] A telenovela foi ganhadora do Emmy de melhor novela de 2013.
[6] Lázaro Ramos no papel de *Zé Maria;* Camila Pitanga é *Isabel; Laura* é a personagem de Marjorie Estiano e *Edgar* é encenado por Thiago Fragoso.

diferentes, mas pertencem a mesma geração, tem posições políticas semelhanças – ambos são republicanos - o que os aproxima e marca uma amizade que estrutura grande parte dos conflitos da trama.

Neste sentido, *Lado a lado* inova a forma da teledramaturgia, posicionando o foco narrativo nas causas históricas como o racismo e as diferenças sociais e econômicas entre brancos e negros, na história do Brasil; ao invés de reproduzir a vitimização dos negros e sua "indolência" política de luta.

No último capítulo, *Zé Maria* e *Isabel* se casam, numa linda e florida cerimônia, congregando brancos e negros, no *Morro da Providência.* O casamento adiado desde o primeiro capítulo, quando o negro é preso por defender o cortiço da derrubada e desapropriação feita pela polícia, promete, enfim, o felizes para sempre. Na sequência final, ainda durante os festejos do casamento, *Isabel* e *Laura* ficam a sós, relembram suas trajetórias dramáticas, retomam os momentos difíceis da amizade e prometem não mais deixar que nada as separarem. Lágrimas, abraços, sorrisos entre as duas amigas encerram o melodrama.

No final feliz há objetivos capitalistas a alcançar através da audiência que nele vê apaziguamento e a vitória do bem, que arregimenta forças dos telespectadores para o consumo de uma nova série que se abrirá no dia seguinte. A telenovela, assim, através do melodrama normativo administra os desejos de felicidade representando-os nas imagens hiperbólicas, reiterando a felicidade virtual em cada final de narrativa.

Finalizando

A dificuldade do pensamento moderno em conceber a tensão e o conflito como constitutivos da vida contribui para a aparente reciprocidade amigável entre a audiência e as telenovelas. Essa é uma maneira de pensar a relação de fidelidade propalada pela crítica apocalíptica da televisão, muito embora seja possível pensar também no desejo, que se não satisfeito, uma vez tendo sido negado o gozo, fica armazenado, adiado e reeditado na telenovela seguinte, e assim sucessivamente; como nas imagens-desejo de Walter Benjamin (1994) que, como promessas utópicas, guardadas nas formas técnicas de arte, potências revolucionárias, contêm o seu devir, que, para Benjamin, continua em estado de latência, também, nas camadas históricas das produções maquínicas.

Não é possível negar que o mecanismo de prazer/gozo que se sustenta pelo consumo promete liberdade paradoxalmente vinculada à dependência, à adesão ao vício anestésico, característico de uma sociedade capitalista industrial, que é refém da repetição "infernal" da história – aí o caráter ideológico dos finais felizes das telenovelas, a repetição, a circularidade da ideia de felicidade prometida, que apreende os telespectadores porque satisfaz pelo espetáculo das imagens.

É possível, portanto, reafirmar a hipótese inicial que indica a vitalidade do melodrama como resposta à pergunta inicial do que há nas telenovelas que as fazem tão populares.

Referências

BATAILLE, G.. *A parte maldita*: precedida de: a noção de despesa. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BENJAMIN, W.. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

BRAGA, J. X. e LAGE, C.. Lado a lado. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2012.

BROOKS, P.. *The melodramatic imagination*: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. New York: Columbia University Press, 1985.

LOPES, D.. "Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano". In: GUIMARÃES, César; LEAL, B. S. e MENDONÇA, C. C. (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MARTIN-BARBERO, J.. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SILVA, A.. *Duas caras*. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2007.

3% - uma visão distópica em piloto de minissérie de TV[1]

3% - a dystopian vision in pilot TV miniseries

Nanci Rodrigues Barbosa[2] (Centro Universitário Senac/SP)

Resumo:

Esta apresentação analisa o piloto de minissérie de ficção científica *3%*, na qual os personagens batalham para serem aprovados em um processo de seleção que permitirá o acesso a um suposto mundo melhor. Busca-se refletir sobre o imaginário distópico e a perda da idéia de futuro como fantasia organizadora debatida em Mattuella a partir de textos escritos por Freud durante a I Guerra Mundial.

Palavras chave:

distopia, dramaturgia televisiva, narrativa seriada.

Abstract:

This presentation examines the proposed science fiction miniseries *3%*, in which characters struggle to be approved in a selection process that will allow access to a supposedly better world. In this text, we seek to reflect on the dystopian imagery and the loss of the idea of organizing fantasy future as observed in texts written by Freud during the First World War.

Keywords:

dystopia; television drama; serial narrative.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na mesa Leituras estéticas e políticas da teledramaturgia, em 10/10/2014.

[2] Graduada e Mestre pela ECA/USP. Professora e pesquisadora nas áreas de roteiro, narrativas e linguagens. Integra a equipe de pesquisa *Processos de Criação Autoral no cinema e na TV – SENAC/SP.*

O piloto de 3% e o edital FICTV

O piloto de minissérie de TV *3%* , criado por Pedro Aguilera, com direção de Daina Giannecchini, Dani Libardi e Jotagá Crema, foi realizado a partir do edital do FICTV/Mais Cultura, exibido na TV Brasil e está disponível na internet.[3]

O edital FICTV/Mais Cultura, lançado em 16/12/2008, foi realizado em duas etapas. A primeira selecionou oito projetos: 3%, Alfavela, O Pulo do Gato, Elvis e o Cometa, A Passagem, Natalia, Vida de estagiário e Brilhante FC, que receberam R$250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais) cada para produzir o piloto. Como parte do processo de seleção do edital, todos os oito pilotos realizados foram exibidos na TV Brasil entre os dias 08 e 16 de abril de 2010. Cada um dos três ganhadores desta segunda etapa receberam R$2.600.000,00 (dois milhões e seiscentos mil) para realizar os 13 episódios de 26 minutos de cada uma das séries. Os premiados foram Natalia, Vida de estagiário e Brilhante FC.

O FICTV fez parte do *Programa de Estímulo à Parceria entre a Produção Independente e a Televisão Brasileira* para estimular produtores a se adaptarem à lógica seriada adotada pela TV, articulando ações de fomento à produção independente de dramaturgia, capacitação e teledifusão. O objetivo do edital era também estimular a teledramaturgia voltada a jovens de baixa renda. O Edital estabelecia como critérios: ineditismo e uma visão original sobre a(s) juventude(s) brasileira(s) das classes C,D e E, e que desconstruissem os estereótipos comumente associados a elas, provocando a sociedade a debater estas questões. Dois textos foram orientadores da elaboração do edital: um contendo analise sobre as questões da juventudes e outro que discutia aspectos do entretenimento e dramaturgia para jovens.

O piloto *3%* , protagonizados pelos atores Julia Ianina, Thiago Balieiro, Rita Batata e José Geraldo Rodrigues, não esteve os três premiados e os autores estão buscando captação de recursos. Mas, desde a sua publicação em 2011 o piloto teve mais de 400.747 visualizações.

A minissérie e seus personagens

[3] O piloto está disponível na no canal do Youtube: https://www.youtube.com/user/serie3porcento .Ultimo acesso em 15/11/2014.

A série acompanha a batalha dos personagens em um processo seletivo para estarem entre os 3% dos aprovados que irão para o *Lado de Lá*. Neste universo ficcional, todas as pessoas, ao completarem 20 anos, podem se inscrever. Mas, apenas 3% dos inscritos são aprovados e serão aceitos para irem para um mundo melhor. Um mundo cheio de oportunidades e com a promessa de uma vida digna.

O mundo que os jovens querem deixar para trás, o *Mundo de Cá*, é apresentado como o lado ruim, "*com muita gente e poucos recursos"*. Pouco se sabe sobre este lugar de origem. Percebe-se, no entanto, que é um mundo com regras e relações afetivas e organizacionais. Há referencias à família, à escola, as relações de amizades, a namoros. O trabalho é um sub-emprego, braçal, exaustivo, precário: "um serviço", como é apresentado.

O *Lado de Lá*, o lugar desejado, tem tudo o que se precisa. Todo mundo, acredita-se, é tratado igual, diz a personagem. A série não se propõe a mostrar o *Lado de Lá*. Mas provoca uma reflexão sobre como é esta sociedade que se pauta em processo de seleção assim.

Neste tempo/espaço entre o *Lado de Cá* e o *Lado de Lá* é que se desenvolve a narrativa. Constrói-se uma percepção sobre o *Lado de Lá* a partir dos entrevistadores e funcionários envolvidos, como burocratas, atendentes de serviços médicos, vigilantes. Os entrevistadores são todos muitos bem treinados para a função e preparados para lidar com as tensões que se apresentam neste momento. São questionadores, com rapidez de raciocínio, hábeis para criar situações embaraçosas para os candidatos.

O local é nada high-tech, remete a uma fábrica antiga, com seus galpões. Tudo é muito cinza, com zonas de sombra, um ambiente intimidador, autoritário. As salas onde ocorrem as entrevistas/interrogatórios são escuras, claustrofóbicas.

Os quatro protagonistas vivenciam dilemas diferentes. Bruna, narradora neste episódio, se mostra despreparada. Busca intervir no que está dado, faz solicitações comuns, que evocam a condição de qualquer ser humano; que reconhece um erro simples, mas que se depara com a intolerância e intransigência da seleção. Parece não compreender bem o que se passa, traz uma espécie de recusa da violência vivida. É uma personagem que busca a identificação com o outro, que considera valores que foram constituídos no *Mundo de Cá*. Mas ela não se dá conta da dimensão que o novo espaço/ momento da seleção. As situações rapidamente levam à um enfrentamento violento e sem volta, com desfecho ainda no piloto.

Michelle também busca uma aproximação, oferece-se para ajudar Felipe, o cadeirante, e a Bruna, que parece perdida. Manifesta uma preocupação com o outro. Ela também expressa um olhar romântico, ingênuo, mas rapidamente entende a chave das relações no espaço e está atenta ao entorno. Logo após a primeira e contundente situação de conflito ela manifesta uma mudança e joga fora um colar que havia ganho do namorado ainda no *Lado de Cá*. Mas, apesar disso, mantém ainda a sua atenção e preocupação com os colegas que estão na mesma situação.

Thiago não passou na seleção aos 20 anos e agora, aos 21, tenta uma outra vez. Usando documentos falsos ele se passa por Rafael. No entanto, Bruna o reconhece e busca aproximação com ele, evidenciando a falsificação criminosa e o risco existente. Entendendo o risco que corre, ele não se abre, até um segundo antes de se separarem. Na entrevista, ele busca passar uma imagem de líder, mas acaba se complicando com o jogo de raciocínio da entrevistadora e o seu discurso se esvai. Na prova seguinte já assume uma ferocidade na defesa do seu lugar. Se por um lado, o personagem pode ter maior domínio de como o processo é realizado, ele está sempre correndo o risco de ser descoberto. Na entrevista, há uma tensão que sugere que sabem da falcatrua de Thiago, o que intensifica o jogo. A experiência anterior, que poderia favorecer, pode se voltar contra.

Felipe é cadeirante e tem consciência das limitações de mobilidade, mas enfrenta as atividades com muita determinação. Faz questão de mostrar autonomia, busca se controlar diante das atitudes provocadoras que evidenciam a sua condição. Com dose de humor, revela uma sagacidade fina nas duas provas.

A seleção é cruel, com provas cheias de tensão e situações que levam os participantes ao limite, com muito estresse e dilemas morais. É um mundo pautado pela funcionalidade. Esta aproximação do real de processos de seleção / exclusão encontra no gênero da ficção cientifica a chave que potencializa uma reflexão.

A série dialoga com obras seminais na tradição da ficção cientifica, como o filme Metrópolis (Fritz Lang) e O Processo (livro de Kafka e filme Orson Welles), os livros 1984 de George Orwell e Farenheit 451 (livro de Ray Bradbury e filme de Truffaut) e também com a série de televisão Lost.

Em *3%* o espectador é mergulhado com os personagens e o ponto de vista é dos protagonistas que refletem um olhar ingênuo e *não há um questionamento se o Lado de Lá é efetivamente melhor*. Aqueles que passaram para o *Lado de Lá*, não mais tem contato com *Lado de Cá*. Mas, é o *medo* de continuar na mesma situação, de não conseguir realizar nenhum projeto de

vida, que leva a enfrentar; é o sonho de um mundo melhor que alimenta os personagens. Mas, que visão de mundo a série apresenta?

As premissas que se desenham na série e montam esta situação sem saída para os personagens levaram à busca de compreender as relações ligadas à fantasia, ao futuro e à condição do presente adversa. Um ponto de partida para esta reflexão foi o texto de Luciano Mattuella *Sentimento de desilusão em Freud e a impossibilidade da construção de um futuro autentico*, no qual aponta que "o futuro autentico é aquele que resguarda a dimensão de alteridade com relação ao presente, a autenticidade do futuro passa por atos críticos em relação ao presente. Um futuro inautêntico, não resguarda espaço para a subjetividade, pois está decidido de antemão. Não há brechas." (MATTUELLA: 2010, p.78). Para debater esta idéia, o autor resgata o pensamento de Freud, de 1915, *Reflexões sobre os tempo de guerra e morte*, que manifesta uma preocupação "de que o futuro tenha perdido a sustentação de uma fantasia organizadora para mostrar-se em sua mais brutal face, a da extinção, de interrupção brusca de um projeto, com algo deixado pela metade – de morte, enfim". (MATTUELLA; 2010, p.78)

Segundo Mattuella, a noção de fantasia em Freud foi uma das que mais se modificou ao longo da sua vida. Mas, para promover a reflexão em torno de *3%* adotaremos a compreensão de fantasia como "Uma mediação imagética entre o individuo e o mundo, uma forma de contato com o mundo que não oblitera, mas justamente permite o acesso ao sem-sentido da realidade". (MATTUELLA:2010, p.71).

Na história deste mundo de *3%* não há a narrativa de construção deste universos. É o mundo substituído por uma imagem superficial que se tem do mundo. *3%* usa de estratégias da ficção científica e coloca o espectador diante de um mundo que evita o trabalho de interpretar o saber anteriormente construído; busca-se a resposta imediata. Melhor adaptar-se. Rápido. Para os jovens que se lançam neste processo há um sonho que não se concretiza pois ser aprovado não significa passar a fazer parte, mas servir os do *Lado de Lá* de outra forma. O *Lado de Lá* seleciona: não são os jovens que buscam realizar um projeto de vida, mas aqueles que detém o poder do *Lado de Lá* que escolhem aqueles que estão melhor preparados para atende-los na continuidade de seu processo de dominação, de poder. A estratégia de abrir a seleção aos 20 anos permite um melhor controle, uma observação mais consistente das experiências anteriores do candidato, como observa-

se em diferentes momentos. Há uma vigilância, um controle moral, um acompanhamento que orienta o encaminhamento dos testes.

Os personagens jogam a vida numa única possibilidade. A série traz a violência desta situação e busca provocar uma reflexão para que não seja mais possível sustentar um cenário em que tudo está aparentemente bem. Traz um deslocamento que permite observar situações que parecem comuns, banais – como um jogo de montar no teste de seleção – ganhar uma perspectiva crítica.

Em Metrópolis observamos o final de superação e junção entre os dois espaços de poder antagônicos, os trabalhadores e os donos dos processos de produção, com uma união amorosa entre representantes dos dois mundos; em Farenheit temos uma manifestação de resistência, com os personagens que declamam os livros. Como se encerraria esta série? Para onde aponta esta narrativa? O piloto da série *3%* propõe um deslocamento crítico que não permite embarcar na possibilidade de um mundo melhor e ao fazer isso apresenta um olhar distópico sobre o mundo real e as condições vividas pelos jovens na busca de realizar os seus projetos de vida. Por fim, aponto um pensamento de Lenin que situa "a verdadeira escolha livre é aquela na qual eu não escolho apenas entre duas ou mais opções em um conjunto prévio de coordenadas, mas escolho mudar o próprio conjunto de coordenadas" (SAFATLE: 2011, p.185)

Referências

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão.* in Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____*Escritos sobre a guerra e a morte*. Tradutor Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

MATTUELLA, Luciano Assis. *O sentimento de desilusão em Freud e a impossibilidade da construção de um futuro autêntico*. In Intuitio, Vol.3, no. 1, Porto Alegre: PUCRS, 2010.

SAFATLE, Vladimir. *A política do real em Slavoj ZiZek. Posfacio* in ZIZEK, Slavoj. Bem vindos ao deserto do real. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

.

SEMINÁRIOS TEMÁTICOS

Audiovisual militante contemporâneo: uma visão gramsciana[1]

Contemporary militant audiovisual: a gramscian approach

Adil Giovanni Lepri[2] (mestrando – Universidade Federal Fluminense)

Resumo:

Neste estudo pretendemos abordar a questão do audiovisual militante contemporâneo, produzido durante o período que ficou conhecido como as Jornadas de Junho de 2013, de grandes manifestações de rua no Brasil, e difundido principalmente pela internet. Para esta análise o pensamento do marxista italiano Antonio Gramsci, e a leitura da americana Marcia Landy de seu trabalho, são centrais. Assim, desejo produzir uma reflexão sobre os audiovisuais políticos em sua conjuntura histórica e social.

Palavras-chave:

Audiovisual militante, Antonio Gramsci, Jornadas de Junho de 2013.

Abstract:

In this study we intend to approach the contemporary militant audiovisual produced, and broadcast over the internet, during the period of mass demonstrations that became to be known as the June Journeys of 2013, in Brasil. For this analysis the work of italian marxist Antonio Gramsci and Marcia Landy's reading of his work are central. This way, I desire to produce a reflexion on these political audiovisuals in their social and historic conjecture.

Key-words:

Militant Audiovisual, Antonio Gramsci, June Journeys of 2013

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Cinema e Ciências Sociais: diálogos e aportes metodológicos

[2] É mestrando em Comunicação na UFF onde desenvolve o projeto de pesquisa "O Estado e a exibição – As políticas públicas de acesso ao cinema e audiovisual na cidade do Rio de Janeiro a partir de 2010."

Este texto consiste em refletir acerca do audiovisual militante, realizado durante as Jornadas de Junho de 2013 no Brasil, principalmente difundido através do *Youtube*. Para este fim serve como balizador da reflexão o trabalho do marxista italiano Antonio Gramsci, para pensar as obras em sua conjuntura histórica, social e política.

É difícil precisar exatamente do que se trataram as mobilizações massivas em junho de 2013 no Brasil, porém André Singer faz uma análise que é interessante e coesa sobre o movimento.

> Os acontecimentos se dividiram em três fases, as quais duraram cerca de uma semana cada uma. A ebulição foi iniciada por fração pequena, embora valorosa, da classe média, com mobilizações praticamente circunscritas à cidade de São Paulo nos dias 6, 10, 11 e 13 de junho. Nessa primeira etapa havia um objetivo específico: a redução do preço das passagens do transporte público. (...) O uso desmedido da força atraiu a atenção e a simpatia do grande público. Inicia-se, então, a segunda etapa do movimento, com as manifestações de 17, 18, 19 e 20 de junho, quando alcança o auge. Agora outras frações da sociedade entram espontaneamente em cena, multiplicando por mil a potência dos protestos, mas simultaneamente tornando vagas as suas demandas. De milhares, as contas de gente na rua passam a centenas de milhares. (...) Na terceira e última etapa, que vai do dia 21 até o final do mês, o movimento se fragmenta em mobilizações parciais com objetivos específicos (redução de pedágios, derrubada da pec 37, protesto contra o Programa Mais Médicos, etc.). (SINGER, 2013, In: Novos Estudos ed. 97, p. 24-25-26)

Nesse sentido entendo que o período que mais chama atenção para o objeto de estudo é o que o autor caracteriza como a segunda fase, com aumento vertiginoso do tamanho das manifestações e grande escalada da repressão.

As obras audiovisuais e sua difusão

O surgimento das redes sociais e do site de compartilhamento de vídeos Youtube é um processo fundamental para o advento dos audiovisuais estudados da forma específica como eles são articulados. Jean Burgess e Joshua Green escrevem em seu livro “Youtube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade”(2009) que “O YouTube é grande e global o suficiente para ser levado em conta como um importante mecanismo de mediação para a esfera cultural pública”(BURGESS; GREEN, 2009, p.107).

Duas obras foram destacadas para uma análise fílmica, apesar da semelhança de conteúdo, o discurso dos exemplos se constrói de jeitos diferentes e suas formas são basicamente distintas. O

primeiro é o vídeo “Filme 100 mil RJ”, este exemplo pode ser pensado como um micro-documentário, com duração de 6 minutos. É uma produção audiovisual que mobiliza a linguagem e os códigos já estabelecidos para transmitir com eficácia seu discurso. Percebe seu lugar de fala politizado e militante e é consciente em sua realização.

É uma obra que traz como principal síntese a questão da violência policial, e utiliza os recursos da linguagem audiovisual de forma consciente para construir imagens de abuso de força repressiva e um discurso que trata atuação da polícia na atualidade como um resquício da ditadura civil-militar no país.

Deve-se também pensar no realizador deste vídeo na chave do conceito de intelectual orgânico de Gramsci. Segundo o autor, “todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (GRAMSCI, 1982 p.7). No entanto, para o autor é necessário pontuar a diferença entre os intelectuais tradicionais e os orgânicos. Em linhas gerais, o primeiro é ligado às classes dominantes e à reiteração das estruturas tradicionais de poder, enquanto o segundo é oriundo, ou identificado, com as classes populares e teria o papel de criar formas alternativas e novas bases de poder ligadas aos anseios dessas classes. Para Marcia Landy, em seu livro “Film, politics and Gramsci”(1994) os artistas, assim como os intelectuais, não são “desinteressados” e não tem posse de verdades absolutas, estão inseridos em sua conjuntura e possuem posicionamento político, mesmo que não de forma clara ou até mesmo consciente(LANDY, 1994).

Dessa forma, acredito que o conceito de intelectual orgânico pode se aplicar ao artista, ou produtor de conteúdo, cineasta, também. Gramsci e Landy, em sua leitura do autor, reiteram que a suposta natureza apolítica dos produtores de cultura é apenas uma ilusão. No vídeo analisado, por exemplo, o cineasta e sua obra não podem ser lidos deslocados da conjuntura, eles são produto e parte inseparável do contexto, se originam dele e dele se nutrem.

O segundo vídeo analisado, “Covardia na manifestação em Laranjeiras - Rio de Janeiro”, se aproxima mais da chave do cinegrafismo amador, categoria definida por Miro Luiz dos Santos Bacin em sua tese de doutorado “A fonte amadora na construção de realidades no telejornalismo” (2006) da seguinte forma:

> É uma nominação que significa que aquelas imagens ali veiculadas foram produzidas por alguém “manifesto”, não profissional, sem condição técnica

> ou vínculo institucional requeridos pelas empresas jornalísticas. É uma distinção estratégico-discursiva que diz ao telespectador que o que está ali não faz parte de sua gramática audiovisual. (BACIN, 2006, p.69)

Este termo é, em geral, utilizado para se referir a um segmento apresentado no telejornal que não foi produzido pela emissora ou por uma agência de notícias. Essas imagens se caracterizam pelo claro descompasso estético com o que tradicionalmente é transmitido.

A obra é definida pela falta de uma forte articulação, pelo menos consciente, da linguagem audiovisual. Aqui acredito que não é possível pensar em gramática cinematográfica ou em decupagem. Porém, sua força reside exatamente nisso, nos grandes planos sequência, no imediatismo dos acontecimentos e em uma certa *mise-en-scène do acaso*.

Neste audiovisual podemos pensar como a câmera se torna uma arma poderosa frente à violência do braço repressor do Estado. O registro, com seu suposto poder de verdade, é amplificado em conjunto com a plataforma de difusão, a internet.

A conjuntura social e política e o audiovisual

Para se pensar de acordo com apontamentos gramscianos não pode-se analisar os vídeos apenas como obras em um vácuo, ainda mais quando estes tem intrínseca ligação, temática e formal, com a conjuntura em que foram produzidas. Para uma análise mais conjuntural é preciso fazer a leitura destes textos audiovisuais como parte de um sistema de tensão e disputa da hegemonia.

Para as reflexões aqui apresentadas o conceito de senso comum é fundamental para entender a noção de hegemonia e a importância dada pelo autor para os aspectos banais da vida, o dia-a-dia. Para Gramsci é aí onde se difunde o consenso e se reafirma a hegemonia das classes dominantes(GRAMSCI, 1982). Senso comum, então, é uma concepção de mundo, dinâmica e mutável, inserida num contexto. O senso comum contém ainda, para Landy, "(...) idéias fragmentadas, uma colagem de opiniões e crenças que falha não somente em ser coerente, mas também crítica" (LANDY, 1994, p.29).[3]

A noção de hegemonia é importante para o entendimento das formas difusas de dominação exercidas pelas classes dominantes, é central nesse processo o papel da cultura e do que são

[3] Tradução livre de: "(...) as containing fragmentary ideas, a collage of opinions and beliefs that fails to be not only coherent, but also critical."

chamados os aparelhos ideológicos do Estado: a escola, organizações profissionais, a igreja, os meios de comunicação e etc. A hegemonia é como um sistema de relações entre as classes sociais, é uma forma de dominação que dosa estratégias de coerção, através dos aparelhos repressivos do Estado, e do consentimento, através de formas difusas de exercer poder por parte das classes dominantes, de forma indireta(GRAMSCI, 1978).

Nesse sentido, o discurso jornalístico das instituições ligadas às classes dominantes cumpre o papel de garantir a manutenção de suas práticas sociais, e numa visão gramsciana isso não pode ser lido como um movimento unificado, mas que na conjuntura múltipla e de relações diversas existentes dentro da noção de hegemonia, dá de forma desigual a vantagem no contexto monopolista da mídia brasileira para as práticas e sínteses tradicionais e dominantes sobre determinados assuntos e disputas políticas. Para Denis de Moraes:

> Os meios de comunicação procuram intervir nos planos ideológico-cultural e político com o intuito de disseminar informações e ideias que concorrem para a formação e a sedimentação do consenso em torno de determinadas concepções de mundo. A maioria deles funciona como alicerces para a conservação da hegemonia (MORAES, 2013).

Podemos pensar assim na forma como foram cobertas as manifestações de junho de 2013 no país, ainda que em um dado momento do processo das manifestações ocorra um suposto apoio por parte dos grandes veículos de comunicação é possível perceber que este se deu de forma apenas conjuntural, sem legitimar as causas das manifestações de forma mais profunda e/ou tentar compreender e dialogar com o discurso dos movimentos sociais do país e com as parcelas da população que foram às ruas.

> A primeira reação foi de condenação pura e simples. As manifestações deveriam ser reprimidas com rigor ainda maior. À medida, no entanto, que o fenômeno se alastrou, a velha mídia alterou radicalmente sua avaliação inicial. Passou então a cobrir em tempo real os acontecimentos, como se fosse apenas uma observadora imparcial, que nada tivesse a ver com os fatos desencadearam todo o processo. O que começou com veemente condenação transformou-se, da noite para o dia, não só em tentativa de cooptação, mas também de instigar e pautar as manifestação, introduzindo bandeiras aparentemente alheias à motivação inicial dos manifestantes.(LIMA, 2013, In: Cidades Rebeldes, p. 164-165)

Por fim, o conceito gramsciano de guerra de posição é outro pilar teórico para a reflexão desenvolvida neste trabalho. Ela é como uma guerra de trincheiras, um processo contínuo de luta política numa conjuntura de disputa e luta de classes. Difere da guerra de manobra, conceito ligado

ao enfrentamento direto, à ação violenta, armada, de ruptura repentina do sistema de poder e da deposição das classes dominantes(GRAMSCI, 1978).

Assim, as obras audiovisuais não são, na leitura gramsciana, elas próprias agentes da mudança social, e sim ferramentas inseridas em uma conjuntura. São indícios de reiteração ou criação de novas práticas sociais e discursos. Os vídeos são mais uma trincheira nessa guerra contínua por mudanças.

Entender a internet como grande espaço de discussão e difusão não deve esgotar as possibilidades do audiovisual enquanto ato político. O vídeo precisa ser entendido enquanto dispositivo deflagrador do debate e da criação de novos discursos a serem reproduzidos pelos sujeitos históricos inseridos neste contexto de disputa da hegemonia, e esse papel não pode ser cumprido apenas na esfera virtual.

Uma das sínteses que foram produzidas neste período, acredito, e que começa a ganhar ares de discurso contra-hegemônico verdadeiramente, é a questão da polícia militar como entrave para a consolidação da democracia brasileira. Este, creio, é um processo em desenvolvimento, no entanto já podemos enxergar nas publicações da mídia dominante, mesmo que timidamente, a colocação deste debate em voga, e até mesmo no congresso nacional.

Acredito que o desafio dos movimentos sociais organizados, de formas tradicionais ou não, é transformar estas obras em verdadeiras ferramentas para um movimento orgânico, contínuo e permanente, de guerra de posição, que pode ter nelas seus aparelhos de difusão ideológica e registro histórico.

Bibliografia

ARANTES, P. e SCHWARZ, R. (org). *Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil.* São Paulo: Boitempo. 2013

BACIN, M. L. S. *A fonte amadora na construção de realidades no telejornalismo.* Tese (Doutorado) - PUC-RS, Porto Alegre, 2006.

BURGESS, J. e GREEN, J. *YouTube e a revolução digital*: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.

GRAMSCI, A. e SACRISTÁN, M.(org). *Antonio Gramsci:* Antologia. Cidade do México: Siglo veinteuno editores, 1978.

GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

LANDY, M. *Film, politics, and gramsci.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MORAES, D. "O jornalista Antonio Gramsci". In: Blog da Ed. Boitempo, 2013. <Disponível em: http://blogdaboitempo.com.br/2013/11/27/o-jornalista-antonio-gramsci/ Acesso em: 28 de novembro de 2014>

SINGER, André. "Brasil, junho de 2013: classes e ideologias cruzadas". Novos Estudos: São Paulo, ed. 97, novembro de 2013. <Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content_1534/file_1534.pdf Acesso em: 28 de novembro de 2014>

Referências Audiovisuais

Covardia na manifestação em Laranjeiras - Rio de Janeiro. EIRAS, R. Brasil: 2013. 3 min<disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=nicUhSc92AU Acesso em: 28 de novembro de 2014>

Filme 100 mil RJ, HARIM, L. Brasil: 2013. 6 min<disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SHtv0mxSlul Acesso em: 28 de novembro de 2014>

"Saiba gostar de cinema lendo *A Tôrre de Marfim"*. [1]

" Know how to enjoy movie reading *The Tôrre de Marfim".*

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

Resumo:

A revista *A Tôrre de Marfim* circulou nas décadas de 1950 e 1960 em Juiz de Fora, Minas Gerais. Seguindo as orientações da Igreja Católica para o cinema, a revista *A Tôrre de Marfim* utiliza-se da tabela de cotação moral estabelecida pelo Serviço de Informações Cinematográficas da Conferência Nacional dos bispos do Brasil para os filmes em exibição na cidade. Para essa análise privilegiamos os filmes cotados como prejudicial ou condenado, na tentativa de compreender as razões para tal cotação.

Palavras-chave:
Crítica de Cinema; Orientação Cinematográfica; Cotação Moral; Igreja Católica.

Abstract:
The magazine *A Tôrre de Marfim* circulated in the 1950s and 1960s in Juiz de Fora, Minas Gerais. Following the guidelines of the Catholic Church to the cinema, the magazine *A Tôrre de Marfim* used the moral quotation table established by the Motion Picture Information Service of the National Conference of Bishops of Brazil for films in current exhibition in the city. For this analysis we focus on the films listed as harmful or convicted, in trying to understand the reasons for this listing.

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

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão CINEMA no Brasil: História e Historiografia.

[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.

Essa é uma pesquisa que está 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*. O trabalho que apresento aqui é mais uma etapa da pesquisa sobre a Revista *A Tôrre de Marfim*[3], revista de orientação cinematográfica, desenvolvida no interior do Colégio Academia do Comércio, que era administrado e mantido pela Congregação Verbo Divino, e que circulou por duas décadas na cidade de Juiz de Fora e região. Nessa análise nos detivemos a tabela de cotação moral adotada pela revista.

Dado o crescente interesse da população em geral pelo cinema, a Igreja Católica tomará uma série de medidas no sentido de orientar seus fiéis frente às mensagens que as obras cinematográficas transmitiam e é a partir dessa preocupação que vão surgir algumas iniciativas que serão reafirmadas pelas Encíclicas Papais. 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, do *Comité catholique du cinéma* (CCC) criado em 1927 seguido pela criação, nos Estados Unidos, da *Legion of Decency* (Legião da Decência), e posteriormente *Centrale catholique du cinéma et de la radio* de 1934, que é quem faz uma adaptação da cotação moral já existente para obras literárias para o cinema. É essa classificação que será adotada pela Igreja Católica de todo o mundo.

No sentido de orientar essas iniciativas que o Papa lança as Encíclicas Papais Vigilanti Cura e Miranda Prorsus. A Encíclica Papal *Vigilanti Cura* de 1936 encara o cinema como uma atividade propagadora do pecado e do vício e ressalta o esforço e a dedicação da Legião da Decência na vigilância ao cinema. Diz o Papa:

> É portanto, uma das supremas necessidades do nosso tempo vigiar e trabalhar, para que o cinematógrafo não continue a ser escola de corrupção, mas se transforme, ao contrário, em preciosos instrumento de educação e elevação da humanidade. (ENCÍCLICA VIGILANTI CURA, 1936)

A Encíclica *Miranda Prorsus* do Papa Pio XII publicada em 1957, já não encara mais o cinema como algo tão pecaminoso, já admite que as obras cinematográficas são obras artísticas. Nesse contexto, direciona seu foco aos distribuidores, artistas, produtores e diretores como responsáveis na

[3] Essa pesquisa conta com o apoio no levantamento de dados da bolsista de Iniciação Científica Fernanda Teixeira Mendes.

propagação de um "cinema ideal". Essa Encíclica é a que trata especificamente da cotação moral dos filmes e o Papa Pio XII aponta para a necessidade de se indicar de forma clara:

> quais os filmes lícitos para todos, quais os reservados a adultos, e quais os prejudiciais ou positivamente maus, os prejuízos morais permitirão a cada um escolher espetáculos, de que há de sair 'mais alegres, mais livre e, no íntimo, melhor do que ao entrar'. E permitirão também evitar aqueles filmes que poderiam danificar a alma, dano agravado ainda pela responsabilidade tanto de favorecer as más produções como de dar escândalo com a própria assistência. (ENCÍCLICA MIRANDA PRORSUS, 1957, item 87)

Esse julgamento em relação aos filmes deve ser orientado pelas normas da Igreja e pelo discurso do próprio Papa Pio XII sobre o que ele considera ser um "filme ideal". Para ele o filme ideal deve considerar três premissas:

> 1º - em relação, ao sujeito, quer dizer, aos espectadores a quem o filme é destinado.
> 2º - em relação ao objeto, quer dizer, ao conteúdo do próprio filme.
> 3º - em relação à comunidade, sobre a qual, dizíamos o filme exerce especial influência. (LUDMAN, 1959, p.148)

Diante de tais premissas cabe, segundo o Papa, aos responsáveis pelo ato de julgar e classificar os filmes se prepararem para a função percebendo o valor moral da obra e a influência que as mesmas exercem nos espectadores do próprio país.

Essa proposição Papal abre margem para muitas interpretações, pois um determinado filme pode portanto, receber cotações morais muito distintas, variando de país a país, ou melhor de comunidade à comunidade. Isso sem falar que apesar de tentativas de se adotar um critério na avaliação dos filmes, a postura pessoal de um determinado censor está longe de ser isenta.

No Brasil, houve uma tentativa de se unificar as classificações morais dos filmes com a criação em 1948 do Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Junta Nacional da Ação Católica Brasileira que publicava mensalmente um boletim dos filmes exibidos no Rio de Janeiro no Suplemento Semanal da Revista Família. Mas seu alcance era muito restrito.

Com a criação da CNBB em 1952, a Ação Católica Brasileira vai perdendo força e surge a Central Católica de Cinema, sob a direção do Pe. Guido Logger, como um dos braços da CNBB no trato com o cinema. A Central Católica de Cinema era filiada a OCIC e tinha por objetivo coordenar e difundir a cotação moral dos filmes através do Serviço de Informações Cinematográficas (SIC) criado em 1957 que publicava um boletim que era distribuído pelo Brasil e com a publicação do Catálogo Geral de Filmes.

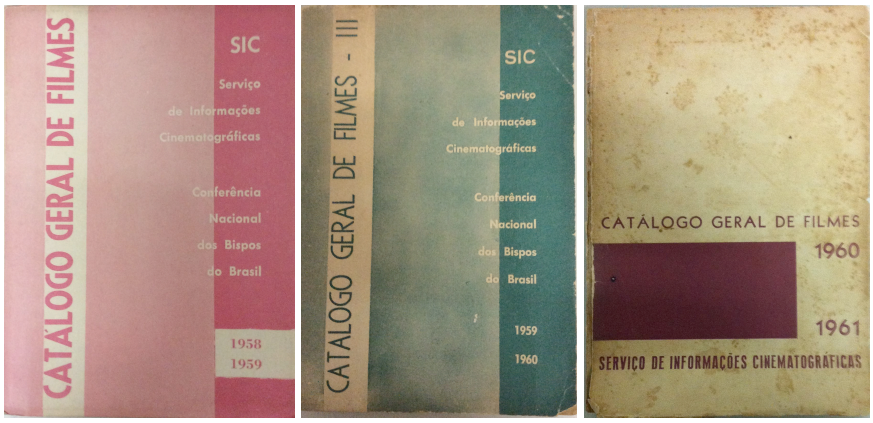


Figura 1 - capa do Catálogo Geral dos Filmes publicada pelo SIC.

Segundo Daniel Nunes Guimarães Paes na sua dissertação de mestrado *Olhar ativo: a Central Católica de Cinema do Rio de Janeiro (1954-1971),* o corpo de censores era composto basicamente por Pe. Guido Logger, o crítico de cinema Ronald Monteiro e ainda outros quatro colaboradores não identificados. Eles assistiam aos filmes antes da exibição comercial, juntamente com o corpo de censores do governo federal. Era a partir dessa exibição que a cotação moral do filme era instituída. Ao que se percebe o público leitor reclamava do rigor das cotações morais, já que no 2º catálogo o Pe. Guido ao analisar os números justifica:

> A assinalar também a quantidade insignificante de filmes que receberam a cotação 4 (condenado), não chegando mesmo a alcançar nem 4% do total. Não procede, portanto, a queixa de alguns espectadores ao acusarem o SIC de demasiado severo na apreciação do valor moral dos filmes. (CATÁLOGO GERAL DE FILMES III - 1959-1960, p. 3)

O rigor das avaliações, também foi se justifica, no dizer do Pe. Guido, ao fato deles se basearem no filme original e não na cópia de exibição comercial com os cortes da censura. É importante ressaltar o papel do dedicado e incansável Pe. Guido Logger que ministrava cursos sobre cinema em todo país, escrevia para revistas e jornais. Seu livro *Elementos da Cinestética* de 1957, era considerado pelos colaboradores e censores da Igreja um manual de referência no assunto. Aliás um personagem que merecia uma pesquisa mais detida, dada a sua importância nessa relação Igreja-cinema no Brasil.

Para balizar o julgamento de um filme, um questionário foi criado a fim de facilitar e orientar o trabalho do censor. Esse questionário está reproduzido na dissertação de mestrado de Maria de

Lourdes Beldi Alcântara intitulado *Cinema, quantos demônios* defendida junto a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (p. 190).

Questionário para a censura e classificação de filmes

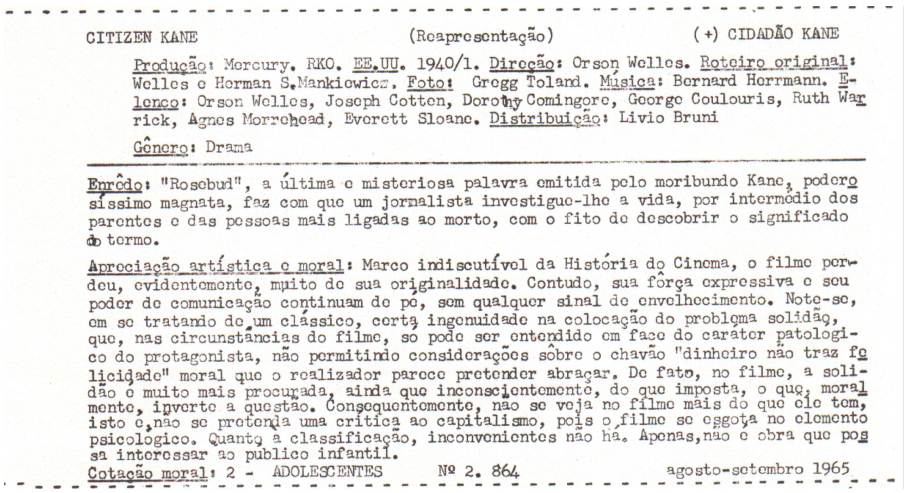
Generalidades: Título em português; título original; fábrica; distribuidora; procedência; diretor; intérpretes
Imoralidade de costume: sentimentalismo excessivo? Sentimentalismo mórbido? sensualismo? violência? divórcio? concubinato? adultério? ambientes equívocos? bailes inconvenientes? atitudes inconvenientes? trajes imodestos? nudismo? shorts? trajes de banho? gesticulação sugestiva ou imoral?
Moralidade geral: suicídio? duelo? espírito de vingança? brutalidade? avareza? assassinos?
Religião: ausência completa de sentimento religioso? Desrespeito aos sentimentos ou assuntos religiosos? apresentação desrespeitosa de pessoas religiosas? teses ou princípios falsos?
Diálogos e comentários: inconvenientes? imorais? de duplo sentido? tendenciosos? sobre as questões religiosas?
Apreciação técnica: enredo; diálogo; fotografia; som
Observações particulares:
Classificação:
Assinatura do censor:

Figura 2 - Questionário para censura e classificação de filmes elaborado pelo SIC.

Após o preenchimento desse questionário era possível realizar a cotação moral do filme dentro da normatização adotada pela Igreja respeitando assim as seguintes classificações que apresento de forma resumida:

> 1 - TODOS: Esta classificação pertence ao filme de valor educativo ou recreativo que pode ser visto por todos, inclusive crianças, mesmo quando uma ou outra passagem escape ao entendimento destas. 2 - ADOLESCENTES: Dentro dessa classificação está o filme que necessita de algum esclarecimento por parte dos pais ou responsável para que possa ser visto por crianças.
> 3A - ADULTOS: De modo geral, o filme desta classificação não convém a adolescentes e, com maior razão, a crianças. Nele a vida é descrita tal como é, com suas taras e misérias, mas estas não vêm apresentadas com simpatia e são mesmo desaprovadas. O elementos bons dominam; os maus são tolerados.
> 3B - ADULTOS COM RESERVA: Nesta categoria está o filme que encerra alguns elementos bons mas não desaprova explicitamente os maus, deixando o julgamento a cargo do espectador. Destina-se, portanto, a um público adulto devidamente esclarecido.
> 3C - PREJUDICIAL: Desta categoria é o filme que encerra graves perigos para a maioria do público, com consequência para a saúde moral e espiritual da sociedade.
> CONDENADO: Aqui se inclui o filme que prega abertamente ideias más ou subversivas, que ataca a religião ou a torna desprezível, odiosa ou ridícula, que apresenta complacentemente vícios, crimes e desregramentos, sem compensação de elementos bons de real valor ou sem atenuar sensivelmente a má impressão com o tom humorístico, o clima de inverossimilhança ou caráter histórico. (PAES, 2010, p.58-60)

Isso gerava uma ficha para o filme, como a que se segue:



CITIZEN KANE (Reapresentação) (+) CIDADÃO KANE

Produção: Mercury. RKO. EE.UU. 1940/1. Direção: Orson Welles. Roteiro original: Welles e Herman S.Mankiewicz. Foto: Gregg Toland. Música: Bernard Herrmann. Elenco: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, George Coulouris, Ruth Warrick, Agnes Morrehead, Everett Sloane. Distribuição: Livio Bruni

Gênero: Drama

Enrêdo: "Rosebud", a última e misteriosa palavra emitida pelo moribundo Kane, poderosíssimo magnata, faz com que um jornalista investigue-lhe a vida, por intermédio dos parentes e das pessoas mais ligadas ao morto, com o fito de descobrir o significado do termo.

Apreciação artística e moral: Marco indiscutível da História do Cinema, o filme perdeu, evidentemente, muito de sua originalidade. Contudo, sua fôrça expressiva e seu poder de comunicação continuam de pé, sem qualquer sinal de envelhecimento. Note-se, em se tratando de um clássico, certa ingenuidade na colocação do problema solidão, que, nas circunstâncias do filme, só pode ser entendido em face do caráter patológico do protagonista, não permitindo considerações sôbre o chavão "dinheiro não traz felicidade" moral que o realizador parece pretender abraçar. De fato, no filme, a solidão é muito mais procurada, ainda que inconscientemente, do que imposta, o que, moralmente, inverte a questão. Conseqüentemente, não se veja no filme mais do que ele tem, isto é,não se pretenda uma crítica ao capitalismo, pois o filme se esgota no elemento psicológico. Quanto a classificação, inconvenientes não há. Apenas,não é obra que possa interessar ao público infantil.

Cotação moral: 2 - ADOLESCENTES Nº 2. 864 agosto-setembro 1965

Figura 3 - ficha de cotação moral do filme Cidadão Kane - SIC

No caso da revista *A Tôrre de Marfim* existia ainda um sétimo item que era o *(?) ou Censura Oficial* - que indicam os filmes sobre os quais eles não possuíam nenhuma referência. Lembramos que os textos, artigos, sinopses e críticas publicadas na revista, em sua maioria, eram reproduções 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. Mas, apesar dessa gama enorme de fontes alguns filmes exibidos na cidade ficavam sem cotação e nesse caso os editores não tinham dúvida em censurá-lo previamente. No período que se estende entre 1960 e 1964, analisados para essa apresentação, os números são os seguintes: em 1960, do total de 396 filmes exibidos na cidade, 274 estão cotados na faixa de adultos a condenado, ou seja, 69,19%. Em 1961, dos 446 filmes exibidos 296 entre adultos e condenado 66,36%. Em 1962, dos 388, 264 entre adultos e condenado 68%; Em 1963, dos 405, 246 entre adultos e condenado 60,74%; Em 1964, dos 293, 174 entre adultos e condenado 59,38%.

Portanto, de 1960-1964, 1928 filmes exibidos na cidade e que foram cotados pela revista A Tôrre de Marfim, 34,95% Todos e adolescentes e 65,04% estavam na faixa de adultos a condenado.

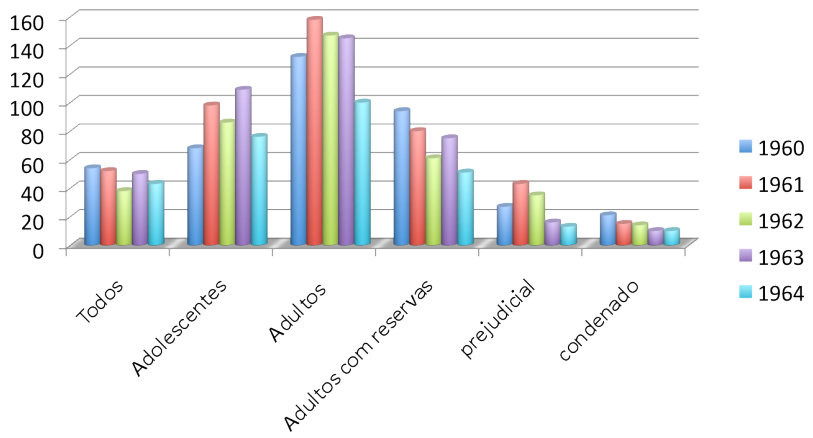


Figura 4 - Gráfico por ano da cotação moral da revista A Tôrre de Marfim.

Isso significa que mais da metade dos filmes exibidos na cidade de Juiz de Fora estão destinados a adultos. Mesmo sendo o cinema considerado pela Igreja em 1957 como uma arte que pode ter uma função educativa, o rigor na cotação moral, faz do cinema uma atividade quase que exclusivamente destinada a adultos. Isso demonstra o quanto para a Igreja Católica o cinema era uma atividade ameaçadora ao homem e principalmente deformadora do caráter, principalmente para os jovens.

Referências

ALCÂNTARA, M.L.B. Cinema, quantos demônios (a relação da Igreja com o cinema). Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.

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.

PAES, D. N. G. Olhar ativo: A Central Católica de Cinema do Rio de Janeiro (1954-1971). Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

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.

O ÚLTIMO CINEJORNAL DE LÍBERO LUXARDO[1]

THE LAST LÍBERO LUXARDO'S NEWSREEL

Ana Lobato (Doutora – UFPA)[2]

Resumo:

Este trabalho aborda o filme *Homenagem Póstuma a Magalhães Barata* (1959), dirigido por Líbero Luxardo, traçando sua genealogia, destacando aspectos de sua construção, de seu estilo fílmico e recursos retóricos, bem como sua relação com os espectadores, em particular a população paraense e os seguidores do líder político enfocado.

Palavras-chave:

Líbero Luxardo, cinejornal, documentário, cinema paraense.

Abstract:

This paper approaches the film *Homenagem Póstuma a Magalhães Barata* (1959), directed by Líbero Luxardo, tracing its genealogy, highlighting aspects of its construction, its filmic style and rhetorical means, as well as its relationship with the audience, particularly the Pará population and the followers of the political leader focused.

Keywords:

Líbero Luxardo, newsreel, documentary, cinema of Pará

Líbero Luxardo e a produção de cinejornais

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE, na sessão 3, do Seminário Temático *Cinema no Brasil: história e historiografia*.

[2] Professora Adjunta do Curso de Cinema e Audiovisual / Faculdade de Artes Visuais / Instituto de Ciências da Arte da UFPA.

Durante as décadas de 1940 e 1950 o cineasta Líbero Luxardo esteve à frente da realização de cinejornais, na cidade de Belém, através da Amazônia Filmes, produção essa quase inteiramente desaparecida e sobre a qual há escassas informações. Diante de tal situação, não é possível fazer afirmações taxativas a respeito de muitos aspectos envolvidos na realização desse conjunto de filmes, tais como a quantidade de cinejornais produzidos, a data em que essa produção se encerrou, e mesmo qual o papel especifico desempenhado por Líbero Luxardo.

Embora não se possa precisar que funções ocupou durante esse longo período na produção dos cinejornais, Líbero Luxardo foi, indiscutivelmente, uma figura central nessa produção, desempenhando, dentre outros, o papel de editor, nos termos propostos por Reisz e Millar (REISZ; MILLAR, 1978, p.189), tomando-se como parâmetro a configuração de uma equipe de produção de cinejornais.

Líbero Luxardo foi, sem dúvida, no contexto da produção cinematográfica paraense entre o início dos anos 1940 e meados dos 1970, o que Luciana Araújo (ARAÚJO, 2013, p. 96) chamou de "personalidades singulares, capazes de aliar o conhecimento técnico à iniciativa de fazer filmes, atraindo investidores e mobilizando colaboradores para suas produções, ou realizando filmes praticamente sozinhos, graças a suas habilidades técnicas e criativas". Líbero Luxardo estabeleceu contato com Magalhães Barata, por ocasião seu sua primeira Interventoria no Estado do Pará, passando a realizar filmes de propaganda política para o mesmo, tendo feito de tudo na produção, ocupando funções como direção, produção, fotografia. Essa situação foi se alterando ao longo do tempo, Líbero Luxardo passou a contar com alguns colaboradores, o que se pode atribuir, dentre outras coisas, a seu envolvimento com diversas atividades, inclusive as de cunho político.

A morte de Magalhães Barata no cinema

O filme que será enfocado neste trabalho aborda o falecimento do governador Magalhães Barata e fecha, em grande estilo, um ciclo de cinejornais produzidos por Líbero Luxardo ao lado do líder político. Faremos a seguir uma espécie de genealogia do filme que chegou até os nossos dias, e que recebeu o título atribuído *Homenagem Póstuma a Magalhães Barata*, durante o processo de restauração realizado em 2007.

Há nos jornais locais referências a duas produções cinematográficas em torno da morte de Magalhães Barata. A primeira, lançada nos cinemas no mês de junho, poucos dias depois do enterro

do Governador, é apresentada como uma reportagem realizada pela Amazônia Filmes, de Milton Mendonça. Aborda o velório do líder político, em suas diversas etapas, as homenagens, o cortejo acompanhado pela população e o enterro, tendo sido exibido nos cinemas Nazaré (11/06/1959), Olympia, Guarani (12/6/1959) e Imperial (24/6/1959). Já a segunda, lançada no mês seguinte, é identificada como um documentário dirigido por Líbero Luxardo, cujo conteúdo, consiste em: "1. Aspectos da gloriosa trajetória política do ilustre paraense; 2. Cenas de seu último governo e últimas homenagens prestadas pelo povo ao seu amigo." Foi exibido nos cinemas Moderno (9/7/59) e Independência (26/7/59), bem como na sede do Partido Social Democrático - PSD e nos subúrbios da cidade. Com base na descrição do conteúdo dos filmes, pode-se deduzir que aquele que sobreviveu até os dias de hoje é o documentário dirigido por Líbero Luxardo, que trata das mesmas situações enfocadas pelo cinejornal de Milton Mendonça, indo além, incorporando os momentos em que se noticia a morte do líder politico, buscando reconstruir o clima emocional vivido na ocasião, bem como traçando um rápido panorama dos feitos do Governador, falecido em plano exercício de seu mandato.

O documentário dirigido por Líbero Luxardo é mencionado nas fontes consultadas através de dois títulos bem semelhantes: *O Pará perde seu grande líder* e *Perde o Pará seu grande líder*. A parte inicial do filme foi perdida, não havendo, portanto, título nem créditos. Segundo catálogo elaborado pelo MIS, em data em que Líbero Luxardo completaria 100 anos (MIS do Pará, 2008, p. 45), o realizador teria sido ainda responsável por seu roteiro e fotografia. Não encontramos nenhuma menção à equipe técnica do filme nas demais fontes pesquisadas, sendo possível que Líbero Luxardo, além de responsável pela direção de fotografia, tenha atuado como um dos operadores de câmera, pois houve pelo menos mais um técnico realizando tal função. Fica explícito, em alguns momentos, que o filme foi construído com imagens realizadas por mais de uma câmera, em particular na sequência em que o corpo de Magalhães Barata é transportado para fora do Palácio Lauro Sodré, iniciando-se o cortejo fúnebre, formado por um enorme contingente populacional, que o acompanhará até o Cemitério de Santa Izabel. Destaco a qualidade técnica e estética da fotografia, conferindo ao filme e ao personagem abordado a grandiosidade pretendida por seu realizador e expressa pela narração.

Estrutura do documentário *O Pará perde seu grande líder*

O filme pode ser decomposto em três partes que, para efeitos de análise, identifico como: 1. Morte; 2. Velório e enterro; 3. Destaques da trajetória política. A parte relativa à morte de Barata, se Inicia com um plano muito rápido, composto por apenas alguns fotogramas, em que há diversos homens reunidos, ao que parece, num pátio da casa do Governador, em momentos imediatamente anteriores à sua morte, seguido por outro em que diversas pessoas olham apreensivas através das grades da casa. Em seguida a narrativa nos conduz para o interior da casa de Magalhães Barata, para seu universo privado, destacando-se sua cama, sua poltrona, seu capacete, o relógio marcando a hora de sua morte, 11:07h, do dia 29/05/1959. O jornalista Carlos Rocque nos informa que Líbero Luxardo parou o relógio do gabinete de Magalhães Barata quando marcava a hora de seu falecimento, indo em seguida à janela e comunicando "ao povão que se aglomerava na rua: - 'O governador Magalhães Barata acaba de falecer' " (ROCQUE, 2006, p. 957). Na sequência, o espectador é conduzido à sua "vivenda" no Tapanã, lugar onde repousava e recebia os amigos.

Nessa primeira parte, o filme vai muito além de comunicar o momento em que se deu a morte do líder político e seu contexto, buscando transmitir seu impacto emocional seja nas pessoas próximas, em seus aliados políticos, como na população paraense. Líbero Luxardo faz isso com apurado domínio da linguagem cinematográfica, utilizando-se, por exemplo, da imagem do relógio marcando o momento exato em que se deu a morte do Governador, o qual fora parado pelo próprio cineasta, num gesto performático e altamente cinematográfico. O filme busca aproximar ao máximo o espectador do seu grande amigo e estender sua presença entre eles. É como se o ambiente privado de Magalhães Barata, onde viveu seus últimos momentos, ainda transpirasse sua presença, denunciando, ao mesmo tempo, sua ausência, e o enorme vazio deixado por figura de tal dimensão.

No trecho que se segue, o filme entrelaça imagens do velório, da visitação da população à câmara ardente, do cortejo e enterro com imagens das últimas ações de Magalhães Barata, o que vai nortear a escolha das situações abordadas. Essa é a tônica que preside a organização do filme nesse momento, a ideia do último, do derradeiro: o último adeus, o último desfile que Magalhães Barata assistiu etc.

Na parte final temos um breve retrospecto da atuação política de Magalhães Barata como governador, no qual se destacam: obras, consideradas ousadas; a tentativa de governar em aliança com todos os partidos e de forma pacífica; a atuação em todo o Estado, com foco no interior; a relação com o povo, expressa de forma veemente durante o velório e cortejo fúnebre, acompanhado

por um enorme contingente de pessoas, semelhante a um “mini-Círio de Nazaré”, nas palavras de Carlos Rocque (ROCQUE, 2006, p. 968).

Nesse final, *Homenagem Póstuma* apresenta características que revelam seus vínculos com o gênero cinejornal. Os destaques da trajetória política de Magalhães Barata são abordados de forma muito ligeira, apenas enunciados, separados por efeitos costumeiramente usados em cinejornais, pra marcar a passagem de um assunto a outro. Como “coleções de saltitantes cartões-postais”[3], de acordo com a caracterização do gênero feita por Andrew Buchanan, citada por Raymond Field (FIELD, 1978, p. 6), em crítica à superficialidade desse tipo de produção. O filme se limita a fazer alguns destaques, endossando aspectos sempre elencados como marcas da atuação de Magalhães Barata. Nada de novo, nenhum aprofundamento da atuação política do Governador, apenas instantâneos flagrados pela câmera de Líbero Luxardo.

A retórica do filme é hiperbólica: “nunca ninguém amou mais o seu povo, também nenhum outro foi tão chorado”; ou ainda, na ocasião em que o corpo de Magalhães Barata é introduzido no cemitério, diz o narrador: “ninguém consegue controlar o povo, cada lugar é disputado mesmo correndo risco de vida”. É importante destacar que o filme é narrado por Líbero Luxardo, e embora se trate de uma narração em *voz over*, o que Bill Nichols chama de voz de Deus, utilizada no documentário do modo expositivo (NICHOLS, 2005, p. 142), pois Líbero Luxardo não é visto enquanto narra, entendo que quase se pode dar corpo a essa voz, que pertence a uma personalidade pública, a um homem que ocupou diversos cargos políticos. Trata-se, portanto, de uma voz conhecida, e mais do que isso, de alguém muito próximo do falecido, que lamenta a morte de seu amigo, daquele com quem conviveu de forma estreita. O filme e sua fala são construídos a partir de um lugar bem demarcado, do ponto de vista de um aliado, um companheiro. Tal vinculação é ressaltada no convite para a exibição do filme *O Pará perde seu grande líder*, “de autoria de nosso dedicado companheiro Sr. Líbero Luxardo, chefe do gabinete do Governador”, na sede do PSD, veiculado no jornal O Liberal, de 04/07/1959.

Além de homenagear o morto e destacar sua importância, suas enormes qualidades, o filme tem o tom dominante do lamento, dá ênfase à perda. É, acima de tudo, uma forma de prantear o morto. O sentimento de perda que figura no título original dá tom ao filme, o que é acentuado pela trilha sonora, composta predominantemente por uma música extremamente melancólica. Essa

[3] No original: “jumpy little post-card collections”.

música acompanha até mesmo o momento em que Magalhães Barata é empossado, incluído na parte inicial do filme, e se não fosse por sua presença viva, haveria certa dificuldade em distinguir aquela situação, do velório, pois ambos têm características solenes, acontecem no mesmo local. No bloco final, composto por destaques da atuação política de Magalhães Barata, a música melancólica também acompanha sua primeira parte. É bem verdade, que em outras passagens desse bloco, especialmente em seus minutos finais, a música tem um tom marcial, ou mesmo grandioso, mas o que predomina é uma música melancólica, enlutada.

Para a compreensão do tipo de filme realizado por Líbero Luxardo, há que considerar os contextos em que o filme foi exibido, além do circuito de salas comerciais de cinema. "Atendendo ao apelo dos moradores dos mais diversos bairros da capital", *O Pará perde seu grande líder* foi exibido também na sede do PSD, e nos subúrbios da cidade, para que todos aqueles que não tiveram oportunidade de assisti-lo pudessem fazê-lo, de acordo com notícia publicada no jornal O Liberal, de 11/07/1959. Em tais circunstâncias, os seguidores e admiradores de Magalhães Barata puderam realizar uma espécie de ritual, mais um dentre aqueles que compõem a vivência social da morte. Entendo o filme como uma cerimônia, uma espécie de réquiem, de ritual laico. Um réquiem audiovisual, estendendo a esta linguagem o sentido dado ao termo para designar a música cantada durante os velórios ou para homenagear os mortos. Assistir ao filme é uma forma de prantear o morto, de homenageá-lo, de imortaliza-lo e contribuir para que sua alma descanse em paz. É esse o sentido da última imagem de *O Pará perde seu grande líder*, composta por uma cartela onde se lê: "Toda a sua vida a serviço do ideal de bem servir o seu povo. Paz a sua alma!"

Referências

ARAÚJO, L. "A produção regional brasileira: relações com experiências latino-americanas e com o modelo norte-americano". In: DENNISON, S. (org.). *World cinema*: as novas cartografias do cinema mundial. Campinas, SP: Papirus, 2013 (Série de Estudos Socine).

FIELD, R. *The march of time: 1935 – 1951*. New York: Oxford University Press, 1978.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARÁ. *Líbero Luxardo – 100 anos*. Belém, 2008.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

RESIZ, K.; MILLAR, G. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

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

SOUZA, J. I. M. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”. In: CAPELATO, M. H. et al (orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

A construção do olhar no horror *found footage:* um mapeamento inicial[1]

Making the view in the found footage horror: an initial mapping

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

Resumo:

A proposta apresenta impressões iniciais da observação de 50 filmes de horror *found footage*, realizados de 1998 a 2013 na Coreia do Sul, Bélgica, México, Espanha, Estados Unidos, Brasil, Costa Rica, Inglaterra, Canadá, Austrália e Japão. Na assistência das obras, foram apontadas recorrências narrativas e estéticas. A partir delas, percebeu-se o uso constante da câmera diegética subjetiva como mecanismo para ampliar ou antecipar instantes de horror dos personagens e, consequentemente, do público.

Palavras-chave:

Comunicação, Cinema, Horror, Dispositivo.

Abstract:

This propose presents first observation impressions of 50 found footage horror movies, shot between 1998 and 2013 in countries as South Korea, Belgium, Mexico, Spain, United States, Brazil, Costa Rica, England, Canada, Australia and Japan. During the work with the films, were identified aesthetic and narrative recurrences. From them, we noticed the constant subjective diegetic camera manner as instrument to enlarge or anticipate horror moments of characters and, consequently, of audience.

Keywords:

Communication, Cinema, Horror, Apparatus.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 2 do Seminário Temático Gêneros Cinematográficos: História, Teoria e Análise de filmes.

[2] Professora na Universidade de Caxias do Sul – UCS. Doutoranda em Comunicação e Informação e mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. ana_acker@yahoo.com.br

Aproximações do objeto empírico

A proposta tem como objetivo apresentar impressões iniciais levantadas após a observação de 50 filmes de horror *found footage*, realizados entre 1998 e 2013 em diversos países. Os filmes foram escolhidos a partir de lista organizada pelo professor doutor Rodrigo Carreiro[3].

Durante a assistência das produções, pequenas fichas com a descrição breve das mesmas foram organizadas, a fim de apontar recorrências, características narrativas e estéticas, artefato de gravação, ano de produção, nome do diretor, país, se a obra tem alguma legenda explicativa, etc. Esses dados delineiam algumas impressões iniciais, bem como auxiliam no conhecimento do objeto como um todo.

As obras, realizadas entre 1998 e 2013, foram escolhidas aleatoriamente e embora a maioria seja dos Estados Unidos – 31 das 50 -, a lista abrange filmes da Coreia do Sul, Bélgica, México, Espanha, Brasil, Costa Rica, Inglaterra, Canadá, Austrália e Japão, o que corrobora a transnacionalidade do fenômeno.

Dos 50 filmes, 34 apresentam narrativas que abordam temas sobrenaturais, tais como: demônios, zumbis, bruxas, alienígenas. Outros 16 contam histórias ligadas à violência – em especial assassinos em série e mistérios militares. Quanto a essas temáticas, todas são de tradição do gênero horror, mas algumas chamam a atenção: muitos espíritos ou entidades assustadoras se manifestam apenas para os artefatos técnicos, principalmente a câmera.

Além disso, o horror *found footage* é ligado ao cotidiano, pessoas comuns que vivem nas grandes cidades, ou que enfrentam dificuldades em outros ambientes, como uma casa nova ou a ida para o interior. Embora as entidades que impõem medo variem pouco em relação a filmes de outras épocas, os ambientes predominantemente são compostos por lugares comuns

Segundo Joseph Laycock (2011), pesquisa realizada em 1998 nos Estados Unidos mostrou que 59% dos entrevistados acreditavam em possessão demoníaca e 40% em óvni (objeto voador não identificado). Em outra consulta, feita em 2004 pelo Instituto Gallup, constatou-se que 70% das pessoas abordadas creem na existência do diabo. O temor do mal é expressivo, o que alimenta o modo como essas tramas são construídas na tela.

[3] A lista completa de Carreiro, que é atualizada periodicamente, pode ser acessada em: <http://www.imdb.com/list/tagV4JrrckY/>.

A ligação com traços da realidade é percebida no uso de legendas explicativas no começo e final dos filmes - em 34 dos 50 assistidos isso acontece. Os textos, em geral, introduzem a trama, indicam onde se passa a história, se há alguma investigação sobre o caso, o que aconteceu com as personagens. Tais legendas servem para dar um valor de 'verdade' em consonância ao que é mostrado no pretenso aspecto de amadorismo das imagens. O recurso corrobora um esforço em atrair o espectador para a trama, uma vez que esses filmes podem encontrar dificuldades narrativas, conforme salienta Carreiro (2013).

O uso da câmera diegética impõe limitações, pois se há um personagem que filma o tempo todo, as ações devem transcorrer em torno deste. Carreiro (2013) observa que conjugar a legibilidade narrativa e a verossimilhança documental não é tarefa fácil para o cineasta que se propõe a fazer um filme de horror *found footage* (p. 228). A ubiquidade da câmera como instância narrativa do cinema clássico dá lugar a um olhar, ou olhares, restritos da ação, destaca o autor.

As imperfeições da imagem são fundamentais para a manutenção do aspecto documental e amador dessas obras – possuem valor de verdade. Nos filmes assistidos, são recorrentes os ruídos, interferências, movimentos bruscos, cortes na imagem e no som, desorientação do público nos momentos de tensão da trama. Ou seja, os personagens em perigo fogem e levam a câmera ligada da forma que for possível. Outro dado pertinente é que a câmera de vídeo está em 49 dos 50 filmes assistidos – o que destaca a hegemonia desse artefato entre os outros identificados, como webcam, câmera de vigilância e celular.

Na escolha de um ou mais pontos de vista para se contar a história, um aspecto é reincidente: o uso constante da câmera subjetiva, sobretudo como mecanismo para ampliar ou antecipar instantes de horror dos personagens e, consequentemente, do público. Como salienta Arlindo Machado, o que vejo no cinema não é apenas o que é dado pelo recorte da câmera: "A minha percepção depende fundamentalmente do que eu adivinho na percepção do outro, do que eu suponho que o outro vê (ou não) e do que eu suponho que o outro sabe (ou não) que eu vejo" (MACHADO, 2007, p. 97). O entrelaçamento do olhar do público com o do personagem na tela cria um processo de identificação, muito em função da sensação de proximidade que provoca.

Todavia, aliado ao ponto de vista do outro, há na tela o olho da câmera, e este é quase que um elemento à parte nos filmes de horror *found footage*. Identifica-se uma presença maquínica nesse tipo de produção que, neste momento, estamos chamando de real do dispositivo (ACKER, 2013), que

seria o 'olho' da materialidade na tela, ou a simulação deste. Há diversos exemplos em que o sujeito portador da câmera é morto, porém segue com o equipamento ligado, registrando após a morte do olho que antes guiava os enquadramentos. Nesses casos, os espectadores enxergam apenas pelo visor frio da máquina, que transcende quem a manejava, que ultrapassa até o poder do monstro ou entidade representada na tela.

Conforme Zachary Ingle (2011), a câmera diegética difere da subjetiva, pois no segundo caso o espectador tem o ponto de vista do personagem, no entanto este não é o operador do equipamento. No caso da câmera diegética, ela está na narrativa e isso é de conhecimento dos personagens. Mesmo assim, é pertinente ponderar que há diferença entre os momentos em que o personagem filma a partir de seu ponto de vista e outros em que usa a câmera como se essa fosse a extensão de seu olho. Desta forma, podemos ousar dizer que há uma câmera diegética subjetiva nos filmes de horror investigados.

Um exemplo disso é o que ocorre em *O Misterioso assassinato de uma família* (*Atrocius*, 2010, direção de Fernando Barreda Luna). Os irmãos filmam com as respectivas câmeras pelo bosque. Em determinado momento, o rapaz começa a correr e o que vemos pelo equipamento de filmagem simula o que está no campo de visão dele.

Esse olhar expande as potencialidades do horror, mas as respectivas peculiaridades nesse tipo de produção ainda têm sido pouco investigadas. Observar a conexão entre o dispositivo e as formas de ver no cinema pode constituir um caminho de estudo. Assim, após a visualização de 50 filmes, duas constatações podem vir a delinear escolhas metodológicas nas próximas etapas:

- A câmera diegética subjetiva na construção do olhar e da narrativa dos filmes;
- A imagem imperfeita como elemento de realismo.

A partir dessas linhas de análise, se buscará estabelecer um *corpus* específico que auxiliará no aprofundamento das discussões em torno do cinema de horror produzido na última década.

O Dispositivo e a construção do olhar no cinema

Jonathan Crary (2012) salienta que as imagens sintetizadas por computadores, tais como as de simuladores, ressonâncias magnéticas, realidade virtual, entre outras, de alguma forma "estão deslocando a visão para um plano dissociado do observador humano" (CRARY, 2012, p. 11). A

função do olho está sendo substituída por práticas em que essas visualidades não mantêm mais uma relação com um observador em um mundo "real", destaca o autor (2012, p. 12). O visual é cada mais evidenciado por códigos virtuais: "Cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global" (CRARY, 2012, p. 12).

As transformações são profundas, só que outras, tão significativas quanto, ocorreram em diversos períodos da história. Entre esses momentos, Crary (2012) discorre sobre as mudanças no estatuto do olhar ocorridas no século XIX, quando as máquinas de reprodução e extensão visual tensionaram aquilo que era instituído pelas artes plásticas. Apesar disso, o teórico não condiciona as alterações somente ao desenvolvimento técnico, pois para ele o observador do século de XIX, ou de outros períodos, "somente o é como *efeito* de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais" (CRARY, 2012, p. 15). A técnica simplesmente não modifica todo um regime de olhar, existem outras forças em curso e essas são fundamentais para o entendimento de como nos portamos diante de superfícies imagéticas ao longo da história.

Alguns pontos a respeito das mudanças ocorridas na Modernidade nos ajudam a pensar o que transcorre na contemporaneidade. Crary (2012) argumenta que pesquisas científicas sobre o olho ajudaram a delinear a projeção de diversos artefatos, tais como o fenacistoscópio[4], o estereoscópio[5] e o zootrópio[6]. Houve um processo de sujeição do observador que rompe com o modelo clássico de visão e certa estabilidade nas representações. Tais impactos aconteceram antes da fotografia:

> O que tem início nas décadas de 1820 e 1830 é um reposicionamento do observador, fora das relações fixas de interior/exterior que eram pressupostas pela câmara escura e que vai em direção a um território não demarcado, no qual a distinção entre sensação interna e sinais externos torna-se definitivamente opaca (CRARY, 2012, p. 32).

[4] Instrumento que cria uma ilusão óptica de movimento, baseada na persistência da imagem na retina. Dicionário Priberam. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/fenacistosc%C3%B3pio>. Acesso: fev. 2014.
[5] Instrumento óptico por meio do qual as imagens planas se nos afiguram em relevo. Dicionário de português online Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=estereosc%F3pio>. Acesso: fev. 2014.
[6] Aparelho composto por um cilindro com cortes verticais laterais, que, quando se gira, dá ao espectador a ilusão do movimento das imagens estáticas dispostas em tira em seu interior. Dicionário Priberam. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/zootr%C3%B3pio>. Acesso: fev. 2014.

A visão se torna emancipada, suas estruturas e objetos já não são tão rígidos, contudo Crary (2012) pondera que outros meios de recodificar e ordenar o olhar surgem: “Trata-se de técnicas disciplinares que solicitaram uma concepção de experiência visual como algo instrumental, modificável e abstrato, e que jamais permitiram que um mundo real adquirisse solidez ou permanência” (p. 32). Houve um rompimento com o modelo visual da câmara escura, que por muito tempo (em especial os séculos XVII e XVIII, afirma Crary) fundamentou a relação perceptiva dos sujeitos com o mundo.

Ver de maneira mais intensa e nítida corrobora a ideia de uma tentativa do homem em se aproximar do realismo da imagem. Se o sujeito é apartado da representação, a ilusão de estar mais perto dela pode constituir-se uma alternativa na relação perceptiva.

Assim, os estudos desses aparatos também é a investigação de como olhamos, da maneira como as imagens se apresentam à percepção - no caso da presente pesquisa, dos filmes de horror *found footage.*

Considerações

O realismo visual dos filmes de horror *found footage* suscita inquietações acerca da relação humana com a técnica que mantém conexões com formas mais antigas de registro. A imagicidade dessas produções, entretanto, transcende alguns preceitos da verossimilhança fundamentada no cinema narrativo de origem clássica.

A visualização desses 50 filmes auxiliou na proposição de mais questões acerca do objeto – entre elas o realismo que esses filmes engendram, bem como o uso da câmera diégetica subjetiva como instrumento de composição do olhar. A partir das categorias metodológicas organizadas – câmera diegética subjetiva e imperfeições na imagem – será possível analisar essas obras para além do período em que foram realizadas e compreender as características do fenômeno que elas desprendem no campo do cinema.

Referências

ACKER, Ana Maria . “O dispositivo no cinema de horror found footage”. In: *XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* - Socine, 2014, Palhoça. ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS XVII ENCONTRO SOCINE. São Paulo: Socine, 2013. v. 1. p. 80-90.

CARREIRO, Rodrigo Octávio. “A Câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos *found footage* de horror”. *Significação*, v. 40, nº 40, 2013. p.224 – 244.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

INGLE, Zachary. “George A. Romero’s *Diary of the Dead* and the rise of the diegetic camera in recent horror films”. *Ol3Media* - Rivista on-line del Master in Produzione e Linguaggi Cinema, Video, Televisione Università Roma Tre. Anno 4, numero 09. Roma, gennaio, 2011. p. 31 - 36.

LAYCOCK, Joseph. “What If It’s Real?: Live-record Horror and Popular Belief in the Supernatural”. *Ol3Media* - Rivista on-line del Master in Produzione e Linguaggi Cinema, Video, Televisione Università Roma Tre. Anno 4, numero 09. Roma, gennaio, 2011. p. 12 - 18.

MACHADO, Arlindo. *O Sujeito na tela*: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

Mono ou Atmos: a tecnologia na construção do espaço sonoro[1]

Mono or Atmos: technology in the construction of sonic space

Andreson Carvalho[2] (Doutorando – Universidade Federal Fluminense)

Resumo:

A tecnologia digital tem proporcionado uma imersão sonora cada vez maior nas salas de cinema. Em menos de quatro décadas, saímos de uma sonorização monofônica, com alguns experimentos multipista, e chegamos a estruturas como o novo sistema Dolby Atmos, que promete uma experiência sonora única, com a possibilidade de até 128 canais simultâneos. Mas, o número de canais é fundamental para a imersão da percepção auditiva, ou não passa de uma necessidade mercadológica para trazer o público de volta aos cinema?

Palavras-chave:

Som, Mono, Atmos, Tecnologia, Estética.

Abstract:

Digital technology has provided an increasingly sound immersion in theaters. In less than four decades, cinema left a monophonic sound, with some multitrack experiments, and got to structures such as the new Dolby Atmos system that promises a unique listening experience, with the possibility of up to 128 simultaneous channels. The number of channels is a key for the immersion of auditory perception, or is it just a marketing need to bring audiences back to the cinema?

Keywords:

Sound, Mono, Atmos, Technology, Aesthetics.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST TEORIA E ESTÉTICA DO SOM NO AUDIOVISUAL.

[2] Atual doutorando do PPGCOM-UFF. Com graduação e mestrado em Cinema, realizados na Universidade Federal Fluminense. Professor de edição de som da ESPM-RJ e ECDR.

Do analógico ao digital

Um longo caminho foi percorrido pelos sistemas de reprodução sonora nas salas de cinema. Até chegar às estruturas sonoras de alta tecnologia e complexidade existentes hoje, muitos sistemas foram desenvolvidos. Em pouco mais de duas décadas seu avanço foi muito maior do que durante todo primeiro século do cinema. Isso, claro, considerando até mesmo o período do chamado cinema mudo, já que o som em sincronismo com a película fora, desde o princípio, um desejo de Thomas Edson. Ainda em 1895, Edson inventara o Cinefone (ou Cinetofone): uma junção do Cinetógrafo3 com o fonógrafo. O sistema, porém, não obteve o investimento industrial necessário - já que Edson estava mais interessado com os lucros obtidos na venda de Cinetógrafos -, impedindo seu aprimoramento e sua chegada às salas de cinema.

Durante o período mudo, muitos sistemas foram testados até o lançamento do Vitaphone, numa parceria entre a Warner Brothers e a Western Eletrics, tornando-se o grande marco no sincronismo entre som e imagem na história do cinema. O Grafonoscópio criado por Auguste Baron em 1896, e o Cronógrafo de Henri Joly, lançado em 1900, são alguns dos exemplos de equipamentos mal-sucedidos na sincronização entre som e imagem. Durante as primeiras décadas do cinema muitos equipamentos eram inventados, testados, tinham suas patentes registradas, mas não obtinham o sucesso e o apoio industrial necessários para o seu desenvolvimento. Com o apoio dos grandes estúdios, principais interessados no avanço e sucesso da tecnologia de sonorização, é que chegamos ao sistema que nos permitiu ouvir Al Jhonson cantar no filme *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927).

Por muitos anos o principal sistema de sonorização nas salas de cinema permaneceu monofônico. Mesmo com o lançamento de alguns sistemas multipistas, em um número ainda restrito de salas, o sistema monofônico dominou o mercado cinematográfico até o meio da década de 70, quando a chegada do Dolby Stereo iniciou uma transformação gradativa da sonorização dos cinemas. Antes disso, porém, entre as décadas de 40 e o início da de 50, alguns sistemas multipistas foram lançados, entre eles: o Fantasound, sistema de sonorização da animação *Fantasia* (1940), da Disney, que não obteve a repercussão esperada e fez com que o estúdio relançasse o filme em

[3] O equipamento inventado pela Edison Laboratories consistia de duas etapas: uma em que as imagens animadas eram registradas, e, a outra, na qual essas imagens eram exibidas em movimento no interior de uma caixa de madeira, com a utilização de um óculo. Essa estrutura fazia dele um sistema de exibição individual.

cópias mono; o Cinerama (*Isto é Cinerama*, 1952), um sistema de imagem e som imersivo, considerado por muitos como o avô do 3D, capaz de projetar três imagens simultaneamente, uma ao lado da outra, em uma tela côncava, com 146 graus de curvatura, acompanhadas de seis a sete caixas acústicas, gerando uma sensação de maior envolvimento por sua proximidade com a percepção real; e o CinemaScope (*O Manto Sagrado*, 1953), da Twentieth Century Fox, que possuía um sistema de sonorização em que se utilizava de quatro canais de áudio distribuídos entre: esquerdo, centro, direito e surround; uma organização sonora muito próxima do que viria a ser a oferecida pelo sistema Dolby Stereo.

Todos esses avanços tecnológicos, tanto de imagem quanto de som, ocorridos nas salas de cinema, durante a década de 50, são perfeitamente justificados como uma tentativa de proporcionar aos espectadores uma experiência nova e mais envolvente. O crescimento e popularização da televisão não só era um grande risco para os grandes estúdios, que temiam uma gradativa perda de seu público, como foi o principal motivador do desenvolvimento de uma nova estrutura das salas de cinema. A ideia de uma imagem gigantesca e imersiva, acompanhada de novos canais de áudio, atraíram o público para uma percepção impossível de ser alcançada pelos aparelhos televisores.

É impressionante observar os saltos que a tecnologia de captação e reprodução sonora deu nas últimas décadas, alcançando em alguns anos resultados sequer imaginados no primeiro século do cinema. Na área dos sistemas de reprodução sonora, os avanços têm sido prioritariamente para a obtenção de uma sonoridade mais envolvente e de maior qualidade. Perseguindo esse objetivo, os laboratórios da Dolby lançaram seu novo sistema, em junho de 2012, com o filme *Valente*: o Dolby Atmos. Ele promete uma sonorização muito mais imersiva, sendo comparado ao uso do 3D para o som. Sua tecnologia permite o uso de até 128 canais simultâneos, permitindo que elementos sonoros independentes possam se somar aos canais já tradicionais, proporcionando uma percepção auditiva mais realista independente da posição em que o espectador se encontre no interior da sala. Com essa estrutura, o sistema promete uma melhoria sonora até mesmo para as salas ainda equipadas com sonorização 5.1, possibilitando sua ampliação de forma gradual e constante, de acordo com as necessidades de cada sala e público.

Teorizando a imersão

Quem nunca estudou sobre a sonorização cinematográfica pode supor que o espaço fora da tela só passou a existir sonoramente quando as caixas acústicas foram posicionadas além do espaço limitado por seu enquadramento. Os que assim pensam associam diretamente o posicionamento da saída de áudio com sua localização em nossa percepção sonora. Esse raciocínio nos parece bastante razoável nos dias de hoje, quando encontramos alto-falantes distribuídos por toda sala. Porém, a centralização da caixa acústica, nas exibições de filmes monofônicos, nunca fora empecilho para a sonorização de fontes advindas do espaço fora da tela. Apesar de uma única saída de áudio, os espectadores eram capazes de posicionar mentalmente esses sons em seus devidos lugares, estivessem eles no espaço diegético da ação, ou mesmo no espaço extradiegético. Muita vezes, tudo o que o espectador precisava era de alguma informação imagética que o permitisse relacionar som e imagem, situando-o espacialmente.

Segundo Arlindo Machado, no texto "O ponto de escuta", não só as imagens apresentadas previamente aos "objetos" sonoros, como também a reação das personagens dentro de quadro, contribuem para o posicionamento mental do som monofônico, ajudando o espectador a situá-lo no espaço fora da tela:

> Se uma personagem vira a cabeça de forma brusca para a esquerda do quadro exatamente no momento em que se ouve um ruído na trilha sonora, subentende-se (mesmo quando o som é unidimensional) que o ruído vem da esquerda do quadro e foi percebido por aquela personagem. [...] Se, pelo contrário, a personagem não reage a um ruído, supõe-se que esse ruído não é significativo para ela, que é só "ambientação" e, portanto, não pode ser tomado como "focalizado". (MACHADO, 2007, p. 110)

De certa forma, parece lógico que o cérebro sempre foi capaz de compensar a falta de espacialidade sonora dos filmes monofônicos e que qualquer avanço nesse sentido poderia ser desnecessário. Porém, segundo John Belton, em *Technology and Aesthetics of Film Sound*, algumas teorias cinematográficas consideram a evolução tecnológica e técnica como produtos de uma demanda ideológica, constituída por determinantes sócio-econômicos. Ele nos apresenta às proposições de Rick Altman e Mary Ann Doane que apontam para uma evolução sonora no sentido de uma auto-anulação, reduzindo os vestígios do trabalho de sonorização. Para eles, vários dos avanços tecnológicos dos primeiros anos foram no sentido de melhorar não só a qualidade da captação sonora, quanto a sua reprodução nas salas, reduzindo ruídos indesejáveis como: o barulho

da câmera, das lâmpadas utilizadas para a iluminação, do tecido dos figurinos; além da troca dos microfones com condensadores para os dinâmicos.

Para Walter Murch, essa invisibilidade só é obtida à medida que a cena, ou no nosso caso, o som é retrabalhado e aprimorado até chegar a um ponto em que o encadeamento pareça ser tão natural que o próprio editor não se lembre ao certo os motivos de cada escolha e corte feitos. "Às vezes, nos melhores momentos, esse processo atinge um nível em que olho o material e digo: 'Não tive nada a ver com isso - ele se criou sozinho'." (MURCH, 2004, p. 55) A visão de Murch aponta para uma invisibilidade muito mais vinculada às escolhas estéticas do que ao avanço tecnológico. Para ele, quantidade não é qualidade. Uma mixagem com apenas três canais pode ter um resultado melhor do que outra realizada com 100 canais. O que realmente faz a diferença é se a mistura dos sons consegue despertar nos espectadores a emoção que os façam mergulhar na história, o que, em sua opinião, é muito mais eficiente na sugestão do que na exposição.

Ainda dentro da ideia de invisibilidade, pode-se apresentar a teoria defendida por Michel Chion, denominada de "valor acrescentado" - ou, como encontrado em outras traduções: "valor agregado". Particularmente, não me agrada muito essa nomenclatura, que acaba por sugerir e reforçar a ideia equivocada de que o som é submisso a imagem. No entanto, para além das discussões acerca dos nomes dados às teorias, Chion defende que:

> Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou expressão decorre "naturalmente" daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dá a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê. (CHION, 2008, p.12)

Em sua própria definição percebe-se que a importância do som é muito maior do que a ideia reducionista do som acrescentar valor a imagem. Na verdade, ele defende que o som gera o verdadeiro significado apreendido na imagem, mesmo que ele seja oposto a ela. Porém, para que isso aconteça, a junção entre som e imagem deve ocorrer de forma "natural", parecendo que aquele som sempre esteve ali, tornando-o invisível para os espectadores.

E, o que estaria pensando John Belton diante do lançamento do Dolby Atmos? Segundo ele, num texto publicado a quase três décadas, não importa a quantidade de canais disponibilizados pelo avanço tecnológico, nunca atingiremos uma representação real das qualidades espaciais sonoras do

que é mostrado na tela. Pois, para isso, seria necessário cobrir cada centímetro quadrado da tela, com o objetivo de reproduzir o número praticamente ilimitado de fontes sonoras existentes no mundo, da mesma forma que um número grande de alto-falantes seria necessário para dar conta dos sons exteriores à tela. Ainda não chegamos exatamente a estrutura por ele mencionada, mas, com o Atmos, caminhamos nitidamente neste sentido. A questão é: qual a importância de todo esse avanço tecnológico? Ele influencia efetivamente na construção e percepção sonora das salas de cinema?

Se pensarmos na quantidade de canais sonoros como a possibilidade de enchermos as salas de sons, apenas com o intuito de explorar sua capacidade técnica, corremos o risco de destruirmos a transparência capaz de conduzir o público sem que este perceba as estratégias realizadas e se distancie da história. O que também não significa que todos os filmes dependam desta transparência para contar suas histórias. Há filmes em que a distinção clara entre som e imagem é fundamental para sua narrativa, o que, mesmo assim, não significa que se precise exagerar na composição sonora para que ela seja considerada de qualidade.

O interessante aqui é perceber que, apesar de Belton negar a possibilidade de uma transparência sonora total, por apoiar-se numa questão meramente tecnológica, entendemos, através de estudos realizados por Chion e Murch, que a principal transparência está no desenvolvimento estético entre som e imagem. E, mesmo hoje, com todos os avanços tecnológicos apontando para uma aproximação do que Belton dizia ser impossível, não possuímos tecnologia suficiente para assegurar a construção de uma invisibilidade sonora técnica.

Visto que a invisibilidade não é só uma questão de quantidade, mas sim do reconhecimento da importância e funcionalidade de cada som na construção de um espaço sonoro condizente com a narrativa proposta. O que confirma o uso desenfreado das novas técnicas de construção sonora, sem um planejamento estético associado, como um carro desgovernado, descendo uma ladeira sem freio. A estética sem a técnica se torna limitada. A técnica sem estética se torna ineficiente.

Referências

ALTMAN, Rick. "Introduction". In *Yale French Studies*, n° 60: Cinema/Sound. Connecticut: Yale University Press, 1908.

BELTON, John. "Technology and Aesthetics of Film Sound". In WEIS, Elisabeth & BELTON, John (org.). *Film Sound*: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.

CHION, Michel. *A Audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

DOANE, Mary Ann. "A voz no cinema". In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

MACHADO, Arlindo. "O ponto de escuta". In *O sujeito na tela*: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos*: a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

O desenho animado: uma forma de arte moderna?[1]

Cartoons: a form of modern art?

Annateresa Fabris[2] (titular – Universidade de São Paulo)

Resumo:

Algumas reflexões sobre a relação entre crítica/história da arte e desenho animado.

Palavras-chave:

desenho animado, história da arte, crítica de arte.

Abstract:

Some reflections on the relationship between art criticism/art history and cartoons.

Keywords:

cartoons, art history, art criticism.

[1]Trabalho apresentado no XVIII Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual, no seminário temático Cinema como arte, e vice-versa.
[2]Professora titular (História da Arte) da USP e autora de vários livros.

A menção a desenhos animados em textos surrealistas não deve surpreender, já que o movimento detectava neles uma série de princípios congeniais à própria plataforma estética: sujeição do olho a uma "ginástica" até então desconhecida, que deveria torná-lo "incomparavelmente mais alerta e *difícil*"; proposta de uma nova óptica familiar, capaz de captar a tradução da realidade em formas e cores em movimento; descoberta de uma nova perspectiva, de natureza poética, graças à qual os objetos, dissociados de sua utilidade e de todas as propriedades específicas que os limitam, gozam da possibilidade de participar de "um jogo infinitamente mais complexo que o das relações recíprocas" a que estavam confinados, de uma vida imaginária, desenfreada, alheia às diferenças de substância, tamanho, resistência comparativa e a tudo aquilo a que a representação plástica não consegue responder (BRETON, 1992, p. 1253-1255).

Os surrealistas não estão sozinhos na apreciação das possibilidades artísticas do cinema de animação. O paralelo entre cinema e poesia, proposto por André Breton em 1937, já havia sido aventado por Sergio Milliet (1923-1932, p. 205-206) na década de 1920. O crítico havia definido o desenho animado e sonoro como "a grande poesia do cinema": em virtude da abolição do intuito realista ou psicológico, permitia o desenvolvimento total da imagem. Manifestação de cinema puro, de imagem pela imagem, de movimento pelo movimento, o desenho animado dava à invenção "um caráter sobre-humano, alegre ou trágico, de conto de fadas", que o aproximava dos "melhores achados" do surrealismo. Além disso, permitia comprovar a justeza de alguns princípios da arte moderna, entre os quais a inutilidade do assunto e as possibilidades expressivas da deformação. Pensando na deformação, Milliet entrega-se a um exercício mental: imaginar no que o desenho animado poderia se transformar nas mãos de artistas como Grosz, Maseerel e Di Cavalcanti, que se caracterizavam por uma visão ácida e crítica da sociedade contemporânea.

Ainda no Brasil, mas posteriormente, Mário de Andrade (1963, p. 74, 81-82) irá exaltar no gênero o arrombamento do "'limite existencial das coisas'", a colocação do indivíduo "num mundo de milagre", atribuindo-lhe a capacidade de convencer e iluminar porque "nos reverte a esse infantilismo profundo e inamovível que persevera em nós, apesar de toda a nossa adulta materialidade". É por essa ligação com o "infantilismo" que o escritor reporta o desenho animado à "condição de miniaturismo de certos gêneros de arte", indicando com isso seu desconforto com a opção pelos longas-metragens feita pelo estúdio Disney a partir de 1937.

Erwin Panosfky (s.d., p. 320, 328-329), por sua vez, detecta, no primeiro Disney, “uma destilação quimicamente pura de possibilidades cinematográficas”. Vendo na metamorfose o principal atributo do desenho animado, o historiador da arte alemão destaca dois aspectos da produção de Disney anterior a *Branca de Neve e os sete anões* (1937) e *Fantasia* (1940): conservação dos elementos folclóricos mais importantes quase sem diluição, dando ênfase ao “motivo primitivo e inexaurível de Davi e Golias”; e “fantástica independência das leis naturais”, que lhe permite “integrar o espaço com o tempo com tal perfeição que as experiências espaciais e temporais de visão e audição quase que se tornam interconversíveis”.

No mesmo ano da publicação do ensaio de Panofsky (1947), a crítica italiana Margherita Sarfatti (1947, p. 30, 194, 196-197) insere algumas reflexões sobre o desenho animado em *Espejo de la pintura actual*. A defesa do desenho animado integra a diatribe da autora contra a fotografia como forma de reprodução esmerada do “cotidiano, evidente e vulgar”, como reflexo do “mundo pequeno, plano e sem relevo” do espectador, o qual prefere o “materialismo analítico” da imagem técnica à imaginação, à fantasia e à geometria da arte moderna. Já que o futuro da pintura está na capacidade de ir além da fotografia, Sarfatti confia nas possibilidades do cinematógrafo e, sobretudo, do desenho animado, emblemado na figura de Walt Disney, que conseguiu, com êxito, “a fusão da imaginação irrealista com um mínimo de evidência realista”. É o que evidencia o elefantinho Dumbo (1941), o qual pode ser considerado uma manifestação evidente da máquina a serviço da pintura, “abrindo caminho a suas invenções e cristalizando suas fantasias”.

Embora “elementar”, o desenho animado é visto pela crítica como a “primeira pedra da ponte” a “ser construída sobre a fenda que separa o público da pintura”; graças a ela se constituiria uma nova linguagem visual, acessível à multidão, que teria possibilidade de aproximar-se, aos poucos, do “alfabeto das novas formas”. Se o desenho animado se encontra num estágio ainda infantil, isso não impede que Sarfatti (1947, p. 198-199) anteveja seu desenvolvimento futuro, depositando nele a esperança de que se demonstre capaz de expressar “a deformação gráfica e conceitual em compreensível idioma figurativo”.

A figura sintética do Gato Félix (1919) e, sobretudo, as metamorfoses lineares de *Fantasmagoria* (1908), de Émile Cohl, parecem estar na base da leitura do desenho animado proposta por Élie Faure (2010, p. 33-34) em 1920. Embora o considere uma manifestação incipiente, feita de desenhos “bem secos, bem magros, bem rígidos”, o historiador vislumbra um futuro artístico

para ele, ao afirmar que este poderia consistir numa concepção da animação como profundidade, volume e modelado determinado pelos valores e pelos meios-tons. Dotado das virtudes de alguns dos melhores artistas plásticos do passado (Delacroix, Rubens, Goya e Michelangelo), o animador do futuro poderia criar "uma espécie de sinfonia visual [...], capaz de abrir [...] perspectivas de infinito e de absoluto [...] mais comoventes, por sua realidade sensível, que as sinfonias sonoras dos maiores músicos".

Um fato chama a atenção na relação de críticos e historiadores da arte com o universo da animação: o quase esquecimento de experiências de caráter abstrato, desenvolvidas na Alemanha, desde fins da década de 1910, como atestam os quatro módulos de *Jogo de luz* (1920, 1921, 1924, 1925) e *O vencedor* (1922), de Walther Ruttmann. Com elas, o diretor pretendia afirmar o cinema como uma arte eminentemente visual, diferente da pintura, por desenvolver-se no tempo, sendo, portanto, capaz de ir além do momento único do quadro. Outros nomes destacam-se nesse universo de experiências visuais radicais. Viking Eggeling, autor de *Sinfonia diagonal* (1923-1924), que explora as leis rítmicas da "polaridade" e do "contraste", nas quais se enraizava a teoria neoplástica, a fim de conseguir uma unidade orgânica, feita de síntese e dissolução das oposições entre ritmos e sequências formais. Hans Richter, cujas animações *Ritmo 21* (1921) e *Ritmo 23* (1923), baseadas na ideia de plano-espaço-tempo multidimensional, se configuram como coreografias abstratas que mantêm relações evidentes com as formas geométricas do neoplasticismo e do construtivismo, além de serem fundamentais na definição do elementarismo por parte de Theo Van Doesburg, o qual passa a conceber as próprias obras como um *continuum* espacial indefinido (FINIZIO, 1993, p. 76, 79-81). Oskar Fischinger, realizador de inúmeros filmes experimentais na década de 1920, entre os quais se destacam os catorze *Estudos* (1928-1932) em que estabelece uma sincronia entre a animação e a música erudita e popular. Dono de um estilo de animação peculiar, que se caracterizava por coreografias de formas simples, linhas sinuosas, traços vibrantes e rastros luminosos, o artista prossegue suas experiências nos Estados Unidos, para onde emigra em 1936.

Se não tivesse entrado em conflito com Disney depois das transformações que este introduziu nos desenhos abstratos concebidos para o primeiro segmento de *Fantasia*, Fischinger teria tido condições de levar suas experiências a um público de massa. Apesar das intervenções, que levaram o artista a solicitar a retirada de seu nome dos créditos do filme, este segmento foi o mais aplaudido da realização de Disney, como demonstra sua recepção crítica no Brasil no segundo

semestre de 1941. Elogiado por Sergio Milliet e Lourival Gomes Machado no número especial que a revista *Clima* (outubro) dedica ao filme, o segmento é particularmente apreciado por Mário de Andrade (1963, p. 75), que compara suas "abstrações em movimento" com as poéticas de Picasso e Kandinsky. Além disso, o escritor é seduzido pelo tratamento dado à luz, cuja "expressividade dramática" alcança o apogeu nos instantes finais, em que a abstração plástica "consegue igualar" a música.

Embora aponte desacertos e desequilíbrios no filme, o crítico não deixa de assinalar outros momentos positivos: a entrega de Disney "ao pleno domínio da subconsciência", da qual se origina "uma espécie de sobrerrealismo, que deixa longe quanto se fez, neste sentido, em pintura parada, e se equipara ao que já se fez na própria poesia", no segmento dedicado ao "Quebra-nozes"; a identidade plástico-sonora dos timbres do Sr. Som; as "antíteses plásticas e cacofonias rítmicas" de "A dança das horas"; a expansão da luz "em toda a sua personalidade com uma riqueza de vibração, com tais belezas de combinações cromáticas que chega a ser delirante" em "todos os momentos de fantasia pura". É tendo em vista esses aspectos que *Fantasia* acaba sendo considerado "um dos monumentos da arte contemporânea" (ANDRADE, 1963, p. 76-79, 82-83).

O entusiasmo despertado por algumas sequências de *Fantasia*, às quais poderia ser aplicado o "princípio de coexpressibilidade", isto é, da "mútua eficácia" de música e desenho, aventado por Panofsky (s.d., p. 328) a propósito do balé dos hipopótamos de "A dança das horas", não deveria ser creditado apenas a Disney, pois este tinha à disposição um vasto repertório de experiências animadas abstratas, em que a música tinha um papel de destaque. À semelhança de Fischinger, os curtas-metragens de Len Lyee Norman McLaren também eram sincronizados com trilhas sonoras, que eram partes integrantes da concepção geral da obra. Com um olho na bilheteria e outro no questionamento das fronteiras entre as diversas linguagens artísticas, Disney deseja levar para um público de massa uma interpretação simplificada de um universo moldado por linhas, planos, cores, relações de equilíbrio e de contraste, como demonstram o primeiro segmento e alguns outros momentos da película de 1940.

Embora Disney considerasse *Fantasia* a "grande experiência" de sua vida (GABLER, 2013, p. 395), é inegável que ele não conseguiu atingir de todo o objetivo didático que o norteava. Ao optar por um repertório erudito, excluiu uma parte de seu público habitual, além de chocar a intelectualidade com as que foram consideradas ilustrações da música no limite do mau-gosto.

Apesar das ressalvas e, até mesmo, dos repúdios, é indubitável que o debate suscitado por *Fantasia* na década de 1940 é um claro índice do interesse que o desenho animado despertava entre artistas e intelectuais, atraídos por suas qualidades não realistas, pela carga poética de uma visualidade nova, pelo mergulho no inconsciente, proporcionados por uma imaginação fervilhante, capaz de reconfigurar, segundo Sébastien Denis (2010, p. 115) o imaginário de *gags* que se impõe nos anos 1910, na esteira das mitologias, dos contos de fada, das tiras em quadrinhos e das comédias de Carlitos, Buster Keaton, Harold Lloyd e dos irmãos Marx. Se não surpreende que ele entusiasme os surrealistas, surpreende, porém, que desperte o interesse de críticos alinhados com a defesa de um léxico realista, como Mário de Andrade e Margherita Sarfatti. Andrade, que se rende aos ricos jogos abstratos de *Fantasia*, apesar de sua conhecida aversão pelas linguagens não figurativas, e Sarfatti, que vislumbra no desenho animado um instrumento capaz de levar o público a aceitar paulatinamente a arte moderna, representam um momento ímpar na historiografia artística, já que põem em xeque hierarquias e gêneros consolidados.

Torna-se necessário investigar porque essa sintonia deixou de existir e, sobretudo, porque a historiografia artística não se debruçou devidamente sobre a contribuição do cinema de animação em sua modalidade abstrata, uma vez que ele apresenta todas as características elencadas por Greenberg (1997, p. 102) para definir uma forma de arte “pura”. Baseado nas propriedades do meio, isto é, na luz e nas transformações espaciotemporais, o cinema de animação abstrato cabe, sem dúvida, na ideia de que, na modernidade, cada “arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos”. Ao afastar-se dos meios próprios de outras artes, o cinema de animação abstrato diferencia-se do cinema industrial, baseado na narrativa e nas figuras dos atores, e se afirma como uma linguagem absoluta. Em relação à pintura, tem a vantagem de permitir radicalizar algumas propostas do começo do século XX, colocando no centro de suas operações o *continuum* espaço-luz-tempo. O fato de tais manifestações não serem levadas em conta não pode deixar de suscitar indagações sobre legitimidades e especificidades ciosamente defendidas por historiadores ainda apegados aos suportes tradicionais, em franca contradição com a abertura de horizontes inerente às poéticas modernas.

Referências bibliográficas

ANDRADE, M. de. "'Fantasia' de Walt Disney". In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963, p. 67-83.

BRETON, A. "La peinture animée". In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1992, v. 2, p. 1253-1259.

DENIS, S. *O cinema de animação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

FAURE, É. *Cinéma*. Houilles: Éditions Manucius, 2010, p. 11-49.

FINIZIO, L. P. *Dal neoplasticismo all'arte concreta. 1917/37*. Roma-Bari: Laterza, 1993.

GABLER, N. *Walt Disney*: o triunfo da imaginação americana. Osasco: Novo Século Editora, 2013.

GREENBERG, C. "Pintura modernista". In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico.* Rio de Janeiro: Funarte/Zahar, 1997, p. 101-110.

MILLIET, S. "Teatro, cinema". In: *Terminus seco e outros cocktails*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1923-1932, p. 199-214.

PANOFSKY, E. "Estilo e meio no filme". In: LIMA, L. Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Editora Saga, s.d., p. 319-338.

SARFATTI, M. *Espejo de la pintura actual*. Buenos Aires: Argos, 1947.

Imagem sensorial em campo artístico: uma abordagem de *Vida Humilde* [1]

Sensory images in artistic field: an approach to Humble life

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

Resumo:

Na interseção entre Sokúrov, Lotman e Eisenstein, será discutida a possibilidade de uma imagem sensorial no filme *Vida humilde* (1997), de Sokúrov. Situando a discussão no contexto do campo artístico compreendido a partir de traços distintivos evidenciados por Lotman, atenta-se para a distinção feita por Eisenstein entre *representação* e *imagem*. Destacando, dessa confluência, a dimensão sensorial do filme de Sokúrov.

Palavras-chave:

Sokúrov, Eisenstein, montagem, imagem, sensorialidade.

Abstract:

At the intersection of Sokurov, Lotman and Eisenstein, it is discussed the possibility of a sensory image in Sokurov's *Humble life* (1997). In the context of the artistic field, as presented by Lotman, it's discussed the difference that Eisenstein establishes between representation and image. Thus highlighting the sensory dimension of Sokurov's film.

Keywords:

Sokurov, Eisenstein, montage, image, sensory.

[1] Trabalho apresentado no XVIII 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.

No XVII Encontro SOCINE propus uma análise de um trecho do filme *Vida humilde*, de Aleksandr Sokúrov, focando a diferença entre os conceitos *representação* e *imagem* na teoria da montagem de Eisenstein (SILVA, 2014). Este ano a proposta é voltar a atenção para a dimensão sensorial favorecida por esta concepção de imagem.

Para investigar a sensorialidade na produção de Sokúrov essa pesquisa conjuga três esferas: a noção de territorialidade por meio de Marshall McLuhan; apontamentos de Eisenstein sobre a *imagem*; e a compreensão de *campo artístico* de Iuri Lotman. Ainda que este estudo não se pretenda estritamente como uma análise semiótica, alguns dos conceitos deste campo do conhecimento serão utilizados no intuito de se delinear traços distintivos do campo artístico.

O exame que Lotman faz da esfera artística é marcado por sua abordagem da arte como sistema de comunicação. Entretanto, é importante notar que em sua teoria a função da comunicação não se restringe à conservação e transmissão de informação. Contemplando a inesgotável capacidade de produção de sentido do texto artístico, seu modelo de comunicação, como é fundamental ao contexto da arte, prevê a deformação da informação, sua imprevisibilidade e sua indefinição (LOTMAN, 1996).

Em seu esmero para dar conta das nuances da arte, Lotman considera a cultura como um mecanismo dinâmico, à semelhança de um organismo vivo, orientado para uma constante renovação por meio da criação de novos textos. “Junto com a tendência de unificar os códigos e facilitar ao máximo a compreensão mútua entre o destinador e o destinatário, no mecanismo da cultura operam também tendências diametralmente opostas” (LOTMAN, 1996, p.65). Para Lotman, tão importante quanto manter uma informação é sua transformação, sua recriação. É essa deformação que possibilita a criação de novos textos.

Ao valorizar a função criadora do ato de comunicação, Lotman adverte que tal deformação não é necessariamente um problema a ser corrigido, mas uma qualidade importante e fundamental para manutenção da dinâmica da cultura. É no contexto dessa função criadora que ele situa o pensamento artístico. Nele predominam as estruturas criadoras: o principal não é mais a manutenção de informação por meio do compartilhamento de códigos entre emissor e receptor. Ao invés disso, valoriza-se a imprevisibilidade, a heterogeneidade de linguagens e a pluriestratificação do texto. Para isso, um texto artístico caracteriza-se pela confluência de diferentes linguagens com diferentes

possibilidades hierárquicas entre elas. Possibilitando, de cada um dos arranjos possíveis, diferentes vias de produção de compreensão.

É neste sentido, conforme disposto por Lotman, que julga-se o campo artístico como contexto privilegiado para a investigação de Eisenstein e Sokúrov. Na medida em que se tem como objetivo investigar não a capacidade audiovisual em transmitir uma informação sensorial, tampouco enveredar pela questão sobre sua possibilidade em mimetizar uma dada experiência sensorial, o que se almeja é sua potencialidade em elaborar um texto audiovisual em vias de mobilizar uma dimensão sensorial. Assim indo em favor da ideia de Eisenstein segundo a qual "cognição é construção. A cognição da vida é inseparável da construção da vida, de sua *re-construção*." (EISENSTEIN, 2010b, p.155).

A hipótese da sensorialidade da imagem é um dos desdobramentos do conceito de imagem que pode ser encontrado nos escritos de Eisenstein a partir, mas não exclusivamente, do final da década de 1930. Em *montagem 1937*, por exemplo, Eisenstein distingue *imagem* de *representação*, atribuindo às representações o papel de matéria-prima para as imagens (EISENSTEIN, 2010a). Assim, este conceito não considera a imagem em sua expressão física no mundo, como por exemplo uma mancha gráfica sobre uma película; mas como uma totalidade imaterial que surge no interior do espectador. Cabendo, ao realizador, escolher os elementos de montagem em função da maneira como eles poderiam estimular os órgãos sensoriais do espectador.

Para a questão da construção sensorial tomemos, por meio de McLuhan, a noção de *territorialidade*. Salientando a inexistência de um órgão humano próprio para percepção espacial, ele argumenta que nossa concepção de espaço é definida pela maneira a qual somos educados a senti-lo. Por exemplo, uma cultura cuja espacialidade é centrada principalmente pela visão difere significativamente de uma outra cuja organização se dê por meio da audição. De maneira geral, a percepção de espaço se define pela *relação* entre o que um corpo é capaz de sentir de seu ambiente externo e o que este presta atenção, em outras palavras, o que é notado e o que passa desapercebido. Ao produto desta orquestração dos sentido, McLuhan chama de *territorialidade* (McLUHAN, 1975).

Os pontos que gostaria de ressaltar dessa concepção é seu caráter parcial, relacional, inacabado e criativo. Parcial pois ela reconhece que de todas as informações que um corpo sensível é capaz de gerar, somente parte dela é processada. Relacional devido à qualidade de trans-sensorialidade que encontra-se na base desta formulação: devido à ausência de um órgão específico,

todos os órgãos estão em jogo. Inacabada pois ela nunca se fecha em um estado acabado, está sempre em um fluxo de transformação à medida que um corpo sensível está sempre em contato com o mundo exterior. Criativo porque desse emaranhado de percepções não surge um espelhamento da realidade externa, mas uma percepção derivada da experiência do corpo sensível em relação ao ambiente que o circunda.

Dos primeiros 10 minutos de *Vida Humilde*, gostaria de chamar a atenção para alguns elementos a serem considerados do ponto de vista da construção de um complexo sensorial. Do campo sonoro, poderíamos distinguir a dimensão verbal, principalmente a fala do narrador, e a não-verbal, os sons do ambiente. Por meio da primeira, ao comentar suas percepções sonoros, visuais, estado de espírito, sensações, *etc*, o narrador dá relevo à complexidade de sua experiência sensorial, oferecendo diferentes camadas ao que é apresentado visual e sonoramente. Como exemplo disso, eis algumas das falas:

> Querida Hiroko, ontem a noite eu não sonhei. Será que eu dormi ou já era a não-existência?
> Abri meus olhos e vi a mesma vela, e ouvi também o estrepito das rodas e o murmúrio do vento.
> não sou capaz de fugir dos sentimentos que me aprisionam (SOLIDÃO, 2007)

Mais adiante:

> O barulho do vento e minha fadiga não me deixaram em paz. Me deitei no chão.
> Manhã de ventos fortes, fria e ensolarada. Dei uma olhada pela casa com toda a atenção. O lugar estava vazio. Então lembro que um rangido me chamou a atenção. (SOLIDÃO, 2007)

Além dessa dimensão verbal, há também uma montagem de sons variados. Destacam-se, por repetição, os sons provocados pelo sopro do vento, pelo ranger de assoalhos de madeira, o barulho das portas se arrastando. Tais elementos sonoros contribuem para destacar a qualidade material do som, sua origem no atrito de um corpo em outro, do roçar das coisas, da simultaneidade de existências.

Outra forma orientada à sensorialidade é a maneira com que Sokúrov trabalha a acuidade dos planos visuais, às vezes com grande nitidez e outras vezes os desfocando, como por exemplo no primeiro plano após os créditos e o plano em que a chaleira ferve sobre o fogo.

Seu trabalho gráfico também pode ser percebido por meio das diferentes texturas visuais exploradas e seu apuro em expor os pontos e linhas formados pelos elementos profílmicos. Por meio

de uma série de *closes*, são postos à vista as diferentes texturas dos objetos da casa, como por exemplo a mesa no começo do filme, o assoalho em que o personagem dorme, o trançado do tatame na entrada da casa e as portas e janelas de papel de arroz. Outro exemplo deste valor gráfico é o uso da relação claro-escuro na composição dos enquadramentos, fazendo acentuar o contorno dos objetos, como, por exemplo, o plano externo da casa ao anoitecer e da lamparina.

Sem a pretensão de esgotar todos os elementos de uma montagem sensorial do filme, espero que os destacamentos feitos tenham sido suficientes para salientar o caráter parcial, relacional, inacabado e criativo de sua construção sensorial. Por fim gostaria de citar uma oração budista retirada de um livro do Dalai Lama. Embora não seja japonês, as representações que o texto traz dialogam com as utilizadas no filme em questão, contribuindo para pensarmos sobre suas imagens do ponto de vista de sua qualidade sensorial:

> Considere todas as coisas compostas desta maneira:
> Como estrelas, alucinações e lamparinas tremeluzentes,
> Como ilusões, gotas de orvalho e borbulhas na água,
> Como imagens de sonho, relâmpagos ou raios, e nuvens,
> (DALAI-LAMA, 2008, p.39)

Referências

DALAI-LAMA. Mente em conforto e sossego: a visão da iluminação na grande perfeição. Trad. Lúcia Brito. São Paulo: Gaia, 2008. [Título original em inglês: Mind in comfort and ease]

EISENSTEIN,S. Towards a theory of montage. Trad. Michael Glenny. Nova Iorque: I.B. Tauris, 2010a. [Selected Works Volume 2]

_____. Writtings, 1922-1934. Trad. Richard Taylor. Nova Iorque: I.B. Tauris,2010b. [Selected Works Volume 1]

LOTMAN, Iuri. La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto. trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Catedra, 1996.

McLUHAN, Marshall; PARKER, Harley. O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga. São Paulo: Hemus, 1975, p. 1-32

SILVA, Breno Morita F. da. Imagens em Vida humilde: diálogos entre Eisenstein e Sokúrov. In: XVII Encontro SOCINE – A sobrevivência das imagens, 2013, Santa Catarina. Anais de textos completos do XVII Encontro SOCINE. São Paulo: UNISUL, 2014.

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: Смиренная жизнь [Vida humilde].

Boca do Lixo e pornochanchada: elementos de uma transgressão organizada[1]

Trash Mouth and pornochanchada: elements of an organized transgression

Caio Túlio Padula Lamas[2] (Mestre – Universidade de São Paulo)

Resumo:

Por meio da análise fílmica de cinco pornochanchadas da Boca do Lixo, além de seus respectivos processos censórios, pretende-se entender por que a produção erótica do polo de produção paulista foi tolerada pela Censura. Conclui-se que isso aconteceu uma vez que elas apresentam indícios de autocensura na própria narrativa fílmica, além de terem sido exibidas em um circuito restrito de salas de cinema, tornando-se assim uma transgressão a interditos ligados à sexualidade, mas organizada e circunscrita.

Palavras-chave:

Boca do Lixo, pornochanchada, censura, erotismo, análise fílmica.

Abstract:

Through film analysis of five pornochanchadas from Trash Mouth, beyond their processes in Censorship, we intend to understand why the erotic productions of São Paulo production center were tolerated by Censorship. We conclude that this happened because they have evidences of self-censorship in their own film narrative, beyond they have been shown in a restricted circuit of cinemas, thus making up a transgression to prohibitions related to sexuality, but organized and circumscribed.

Keywords:

Trash Mouth, pornochanchada, censorship, eroticism, film analysis.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS: História, Teoria e Análise de Filmes – Sessão 3.

[2] Cineasta, editor de vídeo, pesquisador e mestre com Menção Honrosa em Ciências da Comunicação pela ECA/USP.

Introdução: pornochanchada e Censura

A Boca do Lixo, conhecida também como "Boca do Cinema, ou simplesmente a Boca" (SIMÕES, 2007, p. 188) foi um polo de produção de cinema, localizado no centro de São Paulo, que concentrou das décadas de 1960 até 1980 produtoras, distribuidoras, estúdios e demais setores das atividades cinematográficas na capital paulista. Seus filmes, após o ciclo do cinema marginal, concentraram-se em gêneros como a comédia erótica, o policial e o terror, tendo como elemento em comum a presença de temas ligados à sexualidade, a referência ao cinema estrangeiro, sobretudo hollywoodiano, o apelo a um público masculino de baixo poder aquisitivo e instrução, além de uma precariedade técnica e tecnológica estruturante (SANTANA, 2005). Todos esses filmes, apesar de sua diversidade, ficaram conhecidos em sua época de lançamento sob o rótulo de pornochanchada, que segundo Abreu (2006) se configurava como um abrigo de gêneros cinematográficos de conotação pejorativa.

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. 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[3] 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 tabela disponível no trabalho de Abreu (2006, p. 186-187), nota-se a disparidade da quantidade de filmes do polo de produção em comparação com o montante de filmes nacionais, chegando ao ápice de 40 para um total de 100

[3] De maneira semelhante à indústria de *sexploitation* que já existia no exterior, tal como apontado por Cánepa (2009).

nacionais, em 1978. Notáveis também são os dados relativos à bilheteria: um exemplo é o do filme *O Bem Dotado Homem de Itu*, dirigido por José Miziara, lançado em junho de 1978 e que chegou a alcançar um público surpreendente de 2.409.162 espectadores[4].

Por outro lado, a respeito da censura[5] se sabe que, ao contrário do considerado comumente, sua atuação sempre interveio sobre os meios de comunicação e as artes no Brasil, mesmo antes da criação de mecanismos de fomento à produção cultural (COSTA, 2006). Continuando com o legado que lhe fora deixado, mas militarizando seus altos cargos funcionais, tal como apontado por Pinto (2001), a Censura atuou de forma contundente contra o cinema brasileiro a partir do golpe de Estado de 1964, impedindo ou limitando consideravelmente as atividades de cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Neville de Almeida, Vladimir Carvalho, entre outros.

Entre os critérios legais para as interdições totais ou parciais de obras, figurava um grupo referente à confrontação de princípios éticos – divulgação aos maus costumes, ofensa ao decoro público, fatores capazes de gerar angústia (FAGUNDES, 1974). Filmes que abordassem a sexualidade estavam sujeitos da mesma maneira a esses critérios, e alguns sofreram sanções severas.[6] Sabe-se, por outro lado, que a produção da Boca do Lixo passou a maior parte das vezes pela Censura com poucos cortes e limitada para menores de 18. Por que isso aconteceu?

Delimitação da amostra e metodologia

Diante da quantidade de filmes produzidos na Boca do Lixo, optou-se como critério para a delimitação da amostra longas-metragens situados entre os anos de 1976 a 1982 – o ápice da Boca do Lixo como polo de produção[7], antes da passagem para os filmes de sexo explícito. Foram privilegiados também diferentes produtores e diretores de importância da Boca do Lixo, bem como vários estilos e gêneros cinematográficos, sempre denominados de pornochanchada pela imprensa. Dessa forma, foram escolhidos cinco filmes: *Amadas e Violentadas* (Jean Garret, 1976, produção de

[4] Esse e todos os dados referentes à bilheteria foram retirados de http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf. Acesso em 12/07/2013.

[5] 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. 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.

[6] Caso de Os *mansos*, comédia erótica dirigida por Pedro Carlos Róvai, que teve em um primeiro exame da Censura, em fevereiro de 1973, quase cinquenta cortes de imagem e som, reduzidos após um longo processo de negociações. (SIMÕES, 1999)

[7] Segunda parte do que foi denominado por Nuno Cesar Abreu (2006) de ciclo da Boca do Lixo, que em sua primeira fase inclui os anos de 1970 a 1975.

David Cardoso), *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (Carlos Reichenbach, 1978, produção de Antonio Polo Galante), *Histórias que Nossas Babás não Contavam* (Osvaldo de Oliveira, 1979, produção de Aníbal Massaini Neto), *A Noite das Taras* (John Doo, David Cardoso e Ody Fraga, 1980, produção de David Cardoso) e *Mulher Objeto* (Silvio de Abreu, 1981, produção de Aníbal Massaini Neto).

A análise fílmica foi escolhida como metodologia na medida em que os processos da Censura, conservados pelo Arquivo Nacional em Brasília e disponibilizados pelo site do projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988*[8], apresentavam lacunas incontornáveis para seu próprio entendimento. Uma análise completa só poderia ser feita uma vez que a metodologia abrangesse primeiramente os filmes, mostrando ao final o que das histórias havia sido cortado, tolerado ou simplesmente ignorado pelo órgão censor.

Atuação da Censura e conclusões

Apesar de não intencional, a análise da amostra demonstrou-se reveladora de como o sentimento de paixão e amor romântico deu lugar cada vez mais à transgressão aos interditos e tabus ligados à sexualidade nas produções, com a presença de diversas modalidades do ato sexual em detrimento do vínculo estável entre parceiros. Se no primeiro filme a instituição familiar é intocada, em *A Noite das Taras* e *Mulher Objeto* a família é colocada em cheque: os estatutos do amante e do marido são igualados, e as fantasias da mulher em crise com o próprio casamento sobrepõem as perversões sexuais à sexualidade estável do casal. A mulher passa também da inocência e do papel secundário ao protagonismo, reivindicando o prazer, a independência em relação ao parceiro masculino e mesmo a dominação sádica sobre o homem.

Em todos os processos, observa-se como a Censura atuava a partir de um modelo normativo de sexualidade, defendendo o matrimônio e as instituições a partir de termos que qualificam as atividades sexuais sob um viés científico. É assim que o sexo grupal é classificado como *triolismo*; o sexo anal, como *sodomia*; o sexo oral, como *cunilingua* e *felação*; a relação entre mulheres, como *lesbianismo*. Fica claro, assim, que essas modalidades são consideradas como perversões, a que caberia ao órgão estatal exercer disciplina, no intuito de induzir os corpos a se tornarem dóceis, tal como apontado por Foucault (1988).

[8]Disponível em http://www.memoriacinebr.com.br/. Acesso em 12/07/2013.

Evidencia-se também a preocupação dos censores com os palavrões e demais termos considerados de "baixo calão"; com o nível de exposição dos corpos, e o vínculo que apresentam com a trama – exposições consideradas gratuitas eram potencialmente mais condenáveis; com a defesa das instituições, especialmente o matrimônio e a família; com a tutela da população, especialmente a juventude, a quem não poderiam chegar palavras ou imagens nocivas a sua boa formação.

Mas todas essas observações ainda não fazem menção a um fato de grande importância para se entender os limites da atuação da Censura. Segundo o filósofo Bataille (1987) a transgressão a interditos e tabus sociais é permitida, desde que *organizada,* restrita, seja em certos espaços ou temporalidades específicas. Ora, em todos os processos da Censura analisados nesta pesquisa, nenhum sequer deu entrada a um pedido de liberação para transmissão televisiva, justamente em um período histórico de notável ascendência da televisão como meio de comunicação hegemônico.

Ao mesmo tempo, as salas onde os filmes foram projetados, ao menos a partir dos dados levantados, mostram um tipo de circuito bastante peculiar. Com a exceção de algumas poucas salas localizadas em shopping centers e na região da Avenida Paulista[9], a maioria estava localizada no centro de São Paulo: Marabá, Marrocos, Ipiranga, Metrópole, Cinespacial, Avenida, Central 2, Globo, Ouro, Odeon, Art-Palácio indicam um circuito específico, marcado pelo significativo apelo popular.

Como apontou Simões (1990, p.144) desde a segunda metade da década de 1950 o público das salas de cinema no estado de São Paulo sofreu uma queda considerável, chegando a uma média de decréscimo de 50% a cada 15 anos. Os suntuosos cinemas, símbolos de diversão garantida para diferentes idades e classes sociais, sinais de novos hábitos de vida mais ligados à modernidade, deixaram de usufruir de seu prestígio para cair em franco declínio, enquanto a população da cidade quintuplicava e as ofertas de entretenimento se diversificavam. Diante desse contexto, ter uma sala de cinema rentável não se tornou tarefa fácil, e foram várias aquelas que cederam espaço para outros estabelecimentos como depósitos, supermercados, agências bancárias, estacionamentos, igrejas, revendedoras de veículos.

O circuito que restou, e que minguava dia a dia, estava claramente demarcado. De um lado, a região dos Jardins e Avenida Paulista, com salas de cinema de luxo e de arte, formado por um

[9]Talvez resultado de um baixo período de vendas das salas, ocasião em que, segundo Simões (1990), mesmo aquelas consideradas de luxo apelavam à pornochanchada para render mais.

público mais sofisticado, frequentemente universitário. De outro, as salas do centro da cidade, destinadas à programação popular, notadamente artes marciais e a pornochanchada. Em uma atmosfera "úmida e depressiva", com um ar de empobrecimento "nítido até nos uniformes puídos dos funcionários" (SIMÕES, 1990, p. 113), as salas se dividiam e ficavam menores, os lanterninhas deixavam de ser figura obrigatória nas sessões e seus anos de ouro tinham perdido definitivamente espaço para uma outra relação do espectador com os filmes.

Dizer, portanto, que as pornochanchadas analisadas estavam prioritariamente circunscritas a esse circuito no centro da cidade de São Paulo (e, por extensão, a circuitos semelhantes em outras cidades do País), sem nenhum tipo de acesso no momento de seus respectivos lançamentos à programação televisiva, devolve-nos novamente à posição de Bataille a respeito do interdito e sua transgressão. Por estarem limitados espacialmente, esses filmes configuravam uma *transgressão organizada*, circunscrita a um circuito exibidor de decréscimo expressivo no país. Eles podiam ser projetados, desde que limitados espacialmente, e portanto a um tipo específico de público, prioritariamente masculino e de baixo poder aquisitivo. Daí a tolerância da Censura: a própria geometria das salas de cinema na cidade configurava um espaço próprio que impedia ou limitava consideravelmente o acesso de outras camadas da população aos filmes, notadamente setores da classe média que pressionavam o governo por medidas contra a pornochanchada.

Referências Bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar. Boca do Lixo: cinema e classes populares. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-compós, v. 12, n.1, jan./abr. 2009.

COSTA, Cristina. Censura em Cena: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2006.

FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. Censura e liberdade de expressão. São Paulo: Edital, 1974.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade**:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

PINTO, Leonor E. Souza. La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988, 2001. Disponível em : < http://www.memoriacinebr.com.br/ >

SANTANA, Gelson. A pornochanchada como gênero no cinema brasileiro. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (org.). Estudos Socine de Cinema: ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

SIMÕES, Inimá. Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1999.

_____. Salas de cinema de São Paulo. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

_____. Sexo à brasileira. Revista Alceu. Vol. 8, Nº 15, p. 185-195, jul./dez. 2007.

O nordeste no cinema brasileiro da década de oitenta[1]

The northeast in the brazilian cinema 1980s

Carla Conceição da Silva Paiva[2] (DOUTORANDA - UNICAMP/UNEB)

Resumo:

Os filmes sobre o nordeste, normalmente, centralizam seu discurso na figura de um mártir que desenvolve sua existência em uma dimensão trágica. Analisaremos como esse tipo de narrativa teve papel na construção do imaginário coletivo sobre a região, investigando a representação do cangaço, dos migrantes, do sertanejo e do heroísmo nordestinos no cinema da década de oitenta.

Palavras - chave:

Cinema brasileiro; Nordeste; Década de oitenta.

Abstract:

Movies about the northeast centered his speech at the figure of a martyr who develops its existence in a tragic dimension. We will see how this type of narrative had role in building the collective imagination of the region, investigating the representation of the highwaymen, migrants, the backcountry and northeastern heroism in the cinema 1980s.

Keywords:

Brazilian Cinema; Northeast; Eighties.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Cinema e Ciências Sociais: diálogos e aportes metodológicos.

[2] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp e Docente no curso de Jornalismo em Multimeios na UNEB. E-mail: ccspaiva@gmail.com.

Observamos que o cinema brasileiro parece perpetuar imagens que privilegiam uma mesma parcela do nordeste, consolidando uma representação generalizada. Essa inclinação vai sendo construída desde o início dos anos 1930, com o surgimento dos primeiros filmes sobre a temática nordestina, notadamente longas sobre o cangaço; ganha força nas décadas de 1950 e 1960 e expande-se até o período da retomada. Entre os anos vinte e oitenta, foram produzidos mais de cinquenta filmes com a temática nordestina, só nos anos oitenta, foco de nosso estudo, encontramos vinte e um longas-metragens sobre o nordeste.

Para Dídimo (2007), nos filmes brasileiros na década de oitenta, o cangaço é apresentado como a base de um conflito que, envolve polícias e/ou volantes militares, ocorrem nas cidades e na caatinga, onde o coronelismo reina contra a população humilde; as mulheres são divididas entre moças de família, reclusas e silenciosas e cangaçeiras; e, contra tudo isso, aparece a fome e a seca como cenários que propiciam uma maior dramaticidade às narrativas.

Em *O cangaceiro do diabo* (1980), por exemplo, Tião Valadares dirigiu e deu vida à personagem principal, Januário, um vaqueiro que, junto com Izaías (Heitor Gaiotti), entra para o banditismo e passa a saquear tudo por onde passa. Apaixonado por Adelaide (Claudette Joubert) e inconformado com a possibilidade de perdê-la, faz um pacto com o diabo para ter "seu corpo fechado" e trama raptar a moça. Na fuga, Adelaide é baleada fatalmente e ele promete semear o terror no sertão nordestino. Por fim é morto, mas seu corpo é levado pelo capeta, sobrando só as suas roupas.

Além do drama, o cangaço serviu, na década de oitenta, como mote para a realização de comédias, como *O cangaceiro Trapalhão* (1983), dirigido por Daniel Filho. Nesse filme, cujo maior objetivo é atingir o público infantil, assistimos às confusões do quarteto de comediantes "Os Trapalhões", que salvam, acidentalmente, "Capitão" (Nelson Xavier) e seu bando de cangaceiros de uma emboscada do Tenente Zé Bezerra (José Dumont). Assim, personagens reais, como Lampião e Maria Bonita, no filme, respectivamente, Capitão e Maria (Tânia Alves), são misturados a personagens de ficção, como fadas e bruxas. Outra questão que chama a atenção é o fato de Severino se passar por Capitão, ou seja, um Trapalhão, "um palhaço", se passar por um líder do cangaço.

Além do cangaceiro, outra figura nordestina bastante explorada no cinema brasileiro, nos anos 1980, é o migrante, identificado à imagem da seca e às dificuldades financeiras que forçam os homens e as mulheres a saírem do seu local de nascimento em busca de "uma vida melhor" em outro espaço geográfico. Como assinala Debs (2007), esses personagens são descritos como pessoas simples, em sua maioria homens, de aspecto rude, com alguma dificuldade em compreender o mundo que os cerca e organizar pensamentos, por isso mesmo são rejeitados e desvalorizados, vivem só e nos raros contatos que fazem com o outro são enganados ou humilhados.

Dirigido por João Batista de Andrade, *O homem que virou suco* conta a história de Deraldo (José Dumont), um poeta popular, recém-chegado do nordeste à metrópole paulistana e que é confundido com o operário de uma multinacional que mata o patrão na festa em que recebe o título de operário símbolo. Segundo Bilharinho (2002), o filme se preocupa em caracterizar a sociedade paulistana, destacando a figura do migrante nordestino como um indivíduo capaz de superar as mais diversas dificuldades e reveses.

José Dumont também é protagonista, no filme *O baiano fantasma* (1984), dirigido por Denoy de Oliveira. Dessa vez, assistimos à história de Lambusca, recém chegado a São Paulo, em busca de uma vida melhor, que acaba, de maneira atrapalhada e inocente, se tornando o cobrador de uma quadrilha que vende proteção pessoal a empresários e comerciantes. Ele carrega a inocência e a pureza nordestinas, próprias da pobreza material e intelectual, comumente expostas nas telas de cinema, e reforça a condição de errância do migrante nordestino, atravessando os cartões postais paulistanos e sua periferia. Uma qualidade que parece, para Debs (2007), inscrever o nordestino na linha de uma população maldita e condenada ao êxodo, primeiro do interior para o litoral nordestino e, em seguida, do norte para o sul do país, robustecendo sua condição de eterno penitente.

Em *Aventuras de um Paraíba* (1982), de Marcos Altberg, o tema continua sendo o migrante nordestino. Agora, acompanhamos a história de Zé Branco (Caíque Ferreira), que vai para o Rio de Janeiro, onde é recebido por seu amigo Zé Preto (Chico Díaz), atraído pelas praias, mulheres bonitas e a possibilidade de vida fácil. Ao contrário dos dois filmes anteriores, o foco da trama não é o desajuste social do nordestino na grande cidade, por ser uma narrativa audiovisual mais popular, o centro é a mistura de fantasia e realidade que envolve a vida amorosa de Zé Branco, cultivada como a figura de um herói individual que tem soluções objetivas para a vida, mas apresenta em seu caráter traços divertidos que o ajuda a sair das situações mais embaraçosas.

Lobo (2006) destaca que a espontaneidade é o atributo mais utilizado na caracterização rápida das personagens "migrantes" do nordeste do país e que há a associação de alguns de seus traços fisionômicos a essa espontaneidade em tom discriminatório e homogeneizante, que, no Rio de Janeiro, foi cunhada de "paraibano" e, em São Paulo, "baiano", bem como uma fragilidade na exposição da motivação dos fluxos migratórios, como verificamos também nos filmes produzidos sobre essa temática na década de oitenta. Outra marca na caracterização do migrante nordestino, diagnosticada por esse autor e presente nos três últimos filmes, é a apresentação de circunstâncias de translação, ou seja, as personagens migrantes são acolhidas por parentes e amigos, que servem como estímulo para que esses mantenham uma origem regional comum.

Na década de oitenta, ainda encontramos *A hora da estrela* (1985) e sua protagonista Macabéa (Marcélia Cartaxo), uma jovem migrante nordestina semianalfabeta, virgem, que trabalha como datilógrafa numa pequena firma e vive numa pensão miserável. Conhece, casualmente, o também nordestino Olímpico (José Dumont), operário metalúrgico, e os dois começam um namoro desajeitado que acaba em um triângulo amoroso com sua colega de trabalho, Glória (Tâmara Taxman). Logo no início do filme, assistimos à sua chegada à pensão onde passará a dividir o quarto com mais outras quatro mulheres também nordestinas. São elas, junto com Glória, que apresentarão para nossa protagonista os códigos da metrópole paulistana.

Ao contrário das três personagens masculinas, Macabéa é apresentada como uma mulher desengonçada, frágil, perdida entre a liberdade e o progresso da metrópole e os valores tradicionais de sua origem simples no nordeste. Ela expõe uma ingenuidade sem limites, alienada, inconsequente e conformada com a sua situação miserável perante uma sociedade fictícia que não tem regras morais bem definidas e sofre com o tom discriminatório das pessoas que criticam sua inocência e o seu jeito de viver e conceber o mundo.

Debs (2007) anuncia que, no cinema brasileiro, há uma tendência em transformar o homem sertanejo como uma metonímia da região, sublinhando suas qualidades físicas, mentais, morais e religiosas com base na descrição Euclidiana. Um bom exemplo é o filme *Sargento Getúlio* (1983), dirigido por Hermano Penna, que conta a história de Getúlio (Lima Duarte), um sargento da guarda sergipana que foi escolhido para conduzir um prisioneiro (Orlando Vieira) de Paulo Afonso, na Bahia, até Aracaju, em Sergipe. Getúlio é apresentado como um herói, um virtuoso. Em primeiro lugar, percebemos uma forte conotação política a partir do relato ficcional de modelos de comportamento

relacionados à política do coronelismo. Para nós, as mudanças políticas que servem de pano de fundo para a trama, bem como a crise de identidade vivida por seu protagonista, Getúlio, reafirmam o desejo dos homens e mulheres brasileiros pelo fim da ditadura e abertura democrática a favor das "Diretas Já". Em segundo, podemos ler a valentia ou o poder do Sargento diante da impossibilidade de seguir no cumprimento da sua missão como um ato virtuoso, um heroísmo e, no seu trajeto até Aracaju, assistiremos à composição da figura do homem nordestino como um forte, valente, viril, destemido, que enfrenta a natureza inóspita e violenta da região para defender sua terra, sua honra e sua glória.

A analogia entre o homem e a sua terra, que segue uma tendência da literatura regionalista sobre o nordeste, força uma homogeneização que privilegia um modelo único de sertanejo bem delineado na caracterização de Getúlio. Endurecido pelas condições climáticas e luta cotidiana, vivendo em um universo totalmente limitado e marcado por vicissitudes, como a fadiga, a palavra delongada e o andar desaprumado. Segundo Bilharinho (2002), em todos os momentos, nas ações e intervenções de Getúlio, configura-se a figura de um protagonista épico por suas atitudes e manifestações, repete-se o arquétipo milenar de guerreiro movido pela honra pessoal e pela coragem imaculada.

O poder do coronelismo também é explorado no filme *Gabriela* (1983), que conta a história de uma moça simples (Sônia Braga), que, em 1925, foge de uma grande seca no sertão nordestino e chega à Ilhéus, sul da Bahia. Nesse ambiente, a personagem vai trabalhar na casa de Nacib (Marcello Mastroianni), dono do bar mais popular da cidade, com o qual acaba vivendo um tórrido romance em meio a discussões políticas e sociais sobre a chegada do "progresso", representado pelo desenvolvimento da infraestrutura municipal e pela implantação de tecnologias de plantação e escoamento dos produtos cultivados na região, em detrimento ao poder dos coronéis do cacau e sua violência exacerbada.

Para Debs (2007), a realidade nordestina, sua diversidade cultural e sua situação social e econômica estão na origem da maioria dos documentários importantes do cinema brasileiro. Muitos cineastas tentaram conotar o nordeste sociologicamente, antropologicamente, historicamente e politicamente, a partir de sua autenticidade artística e "heroísmo nordestino". Um bom exemplo é o documentário do cineasta Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer* (1984), que "(...) recapitula todo um processo de debate do cinema brasileiro com a vida política nacional (...) encaminha seu

debate com a história e com os anos de ditadura a partir de múltiplas estratégias que recapitulam, por sua vez, a tradição do documentário no Brasil (...)" [XAVIER, 2001, p.34].

Esse filme é composto por imagens em preto e branco sobre a história do líder camponês paraibano João Pedro Teixeira que foram recuperadas de um incêndio político em abril de 1964 e complementadas com filmagens de entrevistas a cores feitas, quase vinte anos depois, com os sobreviventes das lutas camponesas: Elisabete Teixeira, a viúva de João Pedro e seus oito filhos que foram espalhados pelo país, passando a viver no anonimato com diversos parentes. Coutinho explora a luta camponesa pela reforma agrária brasileira e a saga da separação abrupta e bárbara de uma família após o golpe militar de 1964 e também evoca o processo de censura que sofreu pela produção do filme.

Outro documentário, que também se dedicou a coletar depoimentos de remanescentes de comunidades rurais nordestinas, foi o longa *O caldeirão da santa cruz do deserto* (1985), dirigido por Rosemberg Cariry. Nesse filme, assistimos testemunhos e imagens inéditas sobre os trágicos acontecimentos que envolvem o cotidiano e o fim da comunidade religiosa do Caldeirão, no município de Crato, no Ceará, em 1937. O filme se preocupa em definir como as formas de organização popular, as relações de trabalho e a coletivização dos meios de produção, proporcionadas por novas manifestações religiosas, serviram para construir outras possibilidades no nordeste e como os grandes políticos da época impediram que esse modelo fosse replicado em outros espaços, dizimando sua população e apagando essa parte da história brasileira.

Ainda dentro do universo do cinema documental sobre o nordeste, temos *O homem de areia* (1981), do cineasta Vladimir Carvalho que, segundo Santos (2006), está focado em apresentar uma personalidade política e eminentemente pública, José Américo de Almeida, como aura da região nordestina, destacando seu vínculo com a sociedade pela posição política e intelectual que o mesmo ocupava e pelas ações empreendidas por ele para a solução de impasses e problemas sociais, como a Revolução de 1930. Ainda prevalece o interesse em reviver uma parte da história nordestina com base na memória de pessoas comuns, públicas e políticas.

Referências:

BILHARINHO, G. *O cinema brasileiro nos anos 80*. Uberaba, Brasil: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.

DEBS, S. *Cinema e literatura no Brasil*: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional. NEMER, S. (Trad.). Fortaleza: Interarte, 2007.

DIDÍMO, M. D. S. *O cangaço no cinema brasileiro*. Campinas, SP. 2007.

LOBO, J. C. Cultura nordestina, sociedade carioca (Representações de migrantes nordestinos na chanchada, 1952-1961). In: *Sociedade e Cultura*, vol. 9, núm. 1, janeiro-junho, 2006, pp. 161-172, Universidade Federal de Goiás.

SANTOS, C. V. dos. *Vladimir Carvalho – do popular ao público*: O homem de areia e O evangelho segundo Teotônio. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

O estatuto do pensamento em *Filme Socialismo* e *Histoire du Cinema* de Jean- Luc Godard[1]

The nature of thinking in Jean-Luc Godard`s *Film Socialism* and *Histoire du Cinema*

Carlos Alberto Salim Leal[2] (Doutorando Eca/USP)

Resumo:

Buscaremos no presente artigo estabelecer alguns apontamentos acerca do último filme de Jean-Luc Godard, *Filme Socialismo* (França, 2010), e compará-lo com *Histoire du Cinema* (França, 1989-1998) do mesmo autor*,* centrando-nos em pontos comuns associados ao tipo de reflexão que estabelecem em relação à contemporaneidade. Em especial buscaremos nos ater ao problema das imagens como modalidade de reflexão e ao tipo de sentido singular que as mesmas podem produzir como forma de interpretação do mundo.

Palavras-chave:

Imagem, Dialética, Filme ensaio, *Filme Socialismo*, *Histoire du Cinema.*

Abstract:

This paper aims to establish some notes regarding Jean-Luc Godard`s latest movie, *Film Socialism* (France, 2010) and compare it with *Histoire du Cinema* (France, 1989-1998), by the same author, focusing on common aspects related to the kind of reflection set in contemporaneity. In particular, it will seek to focus on the images as modalities of reflection and the unique meaning those images can produce as a way of interpreting the world.

Keywords:

Image, Dialectic, Essay- Film, *Film Socialism, Histoire du Cinema.*

[1] Trabalho apresentado na Sessão 4 do Seminário Temático SUBJETIVIDADE, ENSAIO, APROPRIAÇÃO, ENCENAÇÃO, em 09/10/2014.

[2] Formado em Comunicação Social pela Eco /UFRJ Mestre em Comunicação e Cultura pela mesma instituição, Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na ECA/USP.

Buscaremos no presente artigo estabelecer alguns apontamentos acerca do último filme de Jean-Luc Godard, *Filme Socialismo* (França, 2010), e compará-lo com *Histoire du Cinema* (França, 1989-1998), do mesmo autor*,* centrando-nos em pontos comuns associados ao tipo de reflexão que estabelecem em relação à contemporaneidade. Em especial, buscaremos nos ater ao problema das imagens como modalidade de reflexão e ao tipo de sentido singular que as mesmas podem produzir como forma de interpretação do mundo. Segundo Irmgard Emmelhaiz em tradução nossa:

> Especificamente o que esta em jogo para Godard em Filme Socialismo é buscar as imagens que podem conter o potencial de liberação espontânea do povo, para explorar as relações que se tecem entre elas. Aqui podemos evocar uma constante no trabalho de Godard pelo menos desde Ici et ailleurs (1970-1974) que é o principio gerativo de Histoire du Cinéma (1978-1998), sua subscrição à noção de Walter Benjamin da redenção revolucionária por meio da repetição do passado. Essa historiografia marxista se dá a tarefa não de descrever ou imaginar eventos tal como ocorreram (ou de explicar como geraram as ilusões ideológicas que as acompanharam), mas sim de distanciar o socialismo de seu desenlace totalitário e desenterrar o potencial utópico emancipatório que foi precisamente traído na atualidade das revoluções e deu lugar ao capitalismo utilitário de mercado. (EMMELHAIZ, 2011, p.72)

Assim, tentaremos localizar *Filme Socialismo* na produção recente de Godard, buscando entender como esta se situa na continuidade de uma problemática que se explicita a partir de *Histoire du Cinema.* A evolução de sua reflexão acerca das condições de representação do mundo contemporâneo nos leva a um tensionamento das fronteiras entre ficção e documentação e abre espaço para discutirmos a noção de "filme ensaio" que vem sendo utilizada para pensar a obra de Godard (entre outras) no período que buscamos abordar. Um mapeamento dos procedimentos pelos quais o audiovisual busca se constituir como "forma de pensamento" e seus vínculos com diversas formas de documentação que permearam a história do cinema se apresenta, assim, como problema.

Histoire du Cinema, como sabemos, é comumente pensado como momento de explicitação da noção de ensaio audiovisual na obra de Godard. Isso porque a série estabelece uma associação entre a História entendida enquanto disciplina de estudo das transformações da sociabilidade (em especial a história do século XX), a história especifica do cinema e as histórias que esse cinema conta. As imagens constituem-se assim como matéria-prima para a explicitação dessa vinculação que assume um caráter paradoxal. Por um lado, o que foi a história do século XX e, por outro, o que o cinema contou e o que "deixou de contar dessa história" ao se preocupar em construir suas próprias histórias (entendidas agora como "narrativas", prioritariamente de sentido ficcional). Será justamente

na materialidade das imagens que *Histoire du Cinema* irá buscar a expressão destes paradoxos, a partir de uma montagem que objetiva distorcer, contrastar e re-significar as mesmas. Enfatizar a singularidade deste método de composição nos parece importante, na medida em que terá desdobramentos para a obra recente de Godard, em especial *Filme Socialismo,* que analisaremos de maneira mais detalhada.

O primeiro episódio de *Histoire du Cinema* nos aparece paradigmático no que tange a esta questão, pois serve como uma espécie de introdução a toda a série. O choque entre imagens de grandes clássicos do cinema hollywoodiano e imagens de arquivo que remetem às grandes catástrofes do século XX (as "atualidades" que se estendem do período das origens do cinema até o período da Segunda Guerra) assumirá, aqui, importância central. Busca-se assim fazer menção à potencia das imagens em capturar a singularidade das vivências dos indivíduos nas sociedades modernas, sua associação a um novo regime de compreensão do tempo calcado no choque e no "instante" e a permanente sensação de "atualização do presente" e de transformação das condições de vida dos indivíduos. Porém, esta potência das imagens logo se encontra instrumentalizada por todo um aparato industrial comercial, do qual o cinema hollywoodiano e seu cinema "clássico narrativo" é uma das maiores expressões. Esta instrumentalização termina por construir um imaginário coletivo, que representa uma espécie de "devir ideal" da sociedade capitalista, a que todos os indivíduos são impelidos a almejar e aceitar.

A partir daqui podemos avançar rumo a uma apreensão mais concreta dessa relação entre imagens e história. Isso porque o trabalho que *Histoire du Cinema* desenvolve a partir delas busca não simplesmente separar as imagens em duas categorias: aquelas capazes de expandir nossa compreensão do real e as responsáveis pela criação do mito hollywoodiano. Pelo contrário, em uma abordagem dialética, uma mesma imagem trará inscrita em sua expressão as duas dimensões. É por ser portadora dos sonhos e ambições humanas que essas imagens podem ser matéria-prima da construção de uma indústria do imaginário coletivo. E, à moda de uma "história a contrapelo" benjaminiana, a re-significação crítica das mesmas imagens nos permite identificar as formas de alienação que a história humana testemunhou no século XX. Ao comentar esse tipo de procedimento Jacques Ranciére oferece uma interessante exemplificação:

> Mas para mostrar isso, Godard precisou executar uma série de deslocamentos e de superposições, de desfiguração e de desnomeação. [...] Assim, a demonstração põe em jogo a potência da história do cinema,

> seu poder de colocar qualquer imagem em relação de associação e de entre-expressão com qualquer outra, de fazer de toda imagem a imagem de outra coisa, ou o comentário que transforma uma outra imagem, que revela sua verdade oculta, ou que manifesta sua força de pressentimento. (RANCIÉRE, 2001, p. 180.)

Sendo assim, nos parece que *Histoire du Cinema* pode ser entendido como um momento de explicitação da funcionalização à qual as imagens se encontram submetidas no capitalismo contemporâneo, em um mesmo movimento em que busca liberar as imagens da funcionalização. Este procedimento confere um caráter alegórico a estas imagens e nos permite uma aproximação com a noção de "imagem dialética", como formulada por Walter Benjamin. Nos termos de Georges Didi-Huberman:

> Sabemos que a forma por excelência na qual Benjamin via a possibilidade de produzir imagens dialéticas como instrumentos de conhecimento será a forma alegórica, particularmente considerada sob o ângulo de seu valor crítico (por diferença com o símbolo) e "desfigurativo" (por diferença com a representação mimética). Sabemos também da dupla dimensão de pathos em que a alegoria era constantemente mantida por Benjamin: de um lado, uma espécie de melancolia que correspondia, segundo suas palavras, à implicação fatal de um elemento de perda no exercício do olhar; a alegoria tornava-se então um signo de luto, um signo do luto dos signos, um luto feito signo ou monumento. De outro lado, uma espécie de *ironia* vinha "substituir", realizar e ultrapassar ao mesmo tempo - como em Kafka - esse sentimento de perda. (HUBERMAN,1998, p.185)

Essa dimensão que se estabelece na obra de Godard nos permite, assim, retomar a ponte existente entre *Histoire du Cinema* e *Filme Socialismo* à qual nos referimos no inicio do presente artigo a partir da citação de Irmgard Emmelhaiz. Assim, *Filme Socialismo* irá herdar e reelaborar uma série de inquietações da produção anterior da obra de Godard que, a nosso ver, podem ser interpretadas a partir das noções de "imagens dialéticas" produzidas a partir de alegorias, como buscamos enunciar acima. Em especial o tema do "choque de imagens", já anunciado por análises anteriores de *Filme Socialismo,* nos aparece uma hipótese de singular interesse. A primeira parte do filme, intitulada *Mouvement*, no qual um cruzeiro marítimo de turismo cruza o mar mediterrâneo e seu interior é retratado por uma sobreposição de imagens de alta resolução com aparência digital e imagens extremamente granuladas, que podem remeter a imagens digitais de baixa resolução (como as feitas por celulares), feitas por câmeras de vigilância ou, até mesmo, antigas gravações feitas em formato cassete, nos parece uma exemplificação explícita deste tema e parece, assim, de particular interesse para nossa análise. Esse choque entre imagens que parecem pasteurizar a realidade, retratando o ambiente tranqüilo e unidimensional, e outras difusas e indefinidas, em muitos momentos

acompanhadas por trilhas sonoras tensas ou cortes abruptos no som direito, irá se constituir numa primeira dimensão do choque de imagens que buscamos analisar. Um navio turístico no qual pessoas entediadas relaxam e se entretêm e imagens difusas e distorcidas que remetem àquilo que foi suprimido, interrompido ou incompreendido, um mal-estar latente que não se deixa fixar.

Além disso, a trajetória do cruzeiro turístico (Egito, Grécia, Palestina, Barcelona, Nápoles e Odessa) faz referência a lugares icônicos para constituição do mundo ocidental, construindo uma alegoria, a partir do mar Mediterrâneo, na qual as imagens que se seguem buscam estabelecer uma reflexão sobre as relações econômicas que permearam esta constituição. Novamente citando Irmgard Emmelhaiz em tradução nossa:

> Godard delineia uma história da Europa baseada no problema do ouro e da circulação monetária no mar mediterrâneo. A ficção esta inspirada não só em um fato historio – o do "Ouro de Moscou" encaminhado à Cartagena em 14 de setembro de 1936 e interceptado por quatro navios soviéticos que logo partiram para Odessa em 25 de setembro, trajeto durante o qual o ouro se perdeu – mas também pela forma de fazer história a partir de um estudo de Fernand Braudel sobre as relações econômicas, segundo o qual o movimento do ouro foi determinante nas relações dos habitantes do Mediterrâneo. (EMMELHAIZ, 2011, p.74)

O sumiço do ouro também possibilita que uma subtrama que faz referência a filmes de espionagem se desenvolva em *Filme Socialismo,* na qual se tem a impressão de que alguns dos participantes do cruzeiro estão se guiando por esse trajeto para buscar os rastros do ouro perdido. Em uma leitura conotativa esta subtrama pode ser interpretada como uma busca das origens do processo civilizatório ocidental e sua ocultação pelo lazer e pelo consumo "unidimensional" do capitalismo contemporâneo, do qual as imagens digitais de alta resolução parecem ser a expressão direta. A partir dessa "busca" o filme expressa uma tensão entre imaginário e real associada ao caráter ambivalente das imagens contemporâneas. Por um lado, a potencialidade das mesmas de construir semelhanças criativas e reveladoras, e por outro sua produção como meio de pasteurização da realidade. Segundo Emmelhaiz:

> Por exemplo, em *Mouvement* Godard estabelece uma tensão entre imagem fixa (a digital, de vigilância, do capitalismo, o Mediterrâneo sob o olhar do turismo e da "cultura") e imagem poética, apostando na transformação das imagens a partir da projeção das impressões íntimas sobre o mundo exterior (EMMELHAIZ, 2011, p.77)

A re-tematização da relação entre ficção, documentação e vida cotidiana nos parece um instigante desdobramento da problemática de *Histoire du Cinema* em *Filme Socialismo.* Ao abordar o tema a partir de uma montagem calcada em "atrações poéticas" que recriam sentidos a partir de

vivências e imagens recorrentes no mundo atual, *Filme Socialismo* aponta para a abertura de alternativas às formas como experimentamos a materialidade e o sensível. Abrem-se, assim, algumas "brechas de significado" em meio à falta de sentido e substancialidade que a repetição de signos e estímulos mercadológicos parecem produzir na contemporaneidade.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura***.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985

DIDI-HUBERMAN, G. *O que Vemos, O que Nos Olh***a.** São Paulo: 34, 1998.

EMMELHAINZ Irmgard : *Liberar lãs cosas del nombre les hermos puesto (Film) para anunciar as disonancias a partir de uma nota comum* (Socialisme). In: *Lumiere. Internacional Godard*. Disponível em http://www.elumiere.net/. 2011.

GERVAISEAU, Henri: *O Abrigo do tempo.* Abordagens cinematográficas da passagem do tempo**.** São Paulo: Alameda Editoral 2012 .

_____ *História de uma memória* . In: *Novos Estudos Ceprab*. N.60, julho 2001, p.185-190;

OUBIÑA, David (Org.). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine.* Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma**.** Buenos Aires: Paidós, 2005.

RANCIERE Jacques*: A fábula cinematográfica* Campinas, Papirus editora, 2001.

PRZYBLISKI: J.M: *Imagens (co) moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871,* in: Charney. L e Schwartz (org.): *O cinema e a invenção da vida moderna***.** SP: Cosac e Naify

“A BATALHA DE ADWA” DE HAILE GERIMA. MEMÓRIA COLETIVA E SÍMBOLOS NACIONAIS ETÍOPES[1]

“THE BATTLE OF ADWA”. COLLECTIVE MEMORY AND ETHIOPIAN NATIONAL SYMBOLS

Prof. Carlos P. Reyna[2] (Doutor - Universidade Federal de Juiz de Fora)

Profa. Marina Berthet[3] (Doutora - Universidade Federal Fluminense)

Resumo:

A Batalha de Adwa (1999) do cineasta Etíope Haile Gerima, é um documentário sobre uma história que narra a batalha acontecida em Adwa (Etiópia) em 1896 entre a Etiópia e a Itália. Ao analisar o documentário, procuramos saber como as memórias individuais e coletivas recolhidas pelo cineasta participam da construção de uma identidade nacional e de que maneira Gerima insere paisagens para revisita e reconstruir os lugares de memória da batalha.

Palavras-Chave:

Documentário, História, África, Memória.

Abstract:

The Battle of Adwa (1999) by the Ethiopian filmmaker Gerima Haile is a documentary about a story that chronicles the battle -which took place in Adwa (Ethiopia) in 1896- between Ethiopia and Italy. By analyzing the documentary, we aim to discover how individual and collective memories - gathered by the filmmaker- participate in the construction of a national identity and how Gerima includes landscapes in order to revisit and reconstruct the places of memory of the battle.

Keywords:

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E CIÊNCIAS SOCIAIS: diálogos e aportes metodológicos.

[2] Professor adjunto de Cinema do Departamento de Artes e Design e do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora.

[3] Professora adjunta de História da África do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

Documentary, History, Africa, Memory.

Breve apresentação do Cinema de Haile Gerima

O cinema de Haile Gerima é um cinema engajado através do qual o cineasta etíope se propõe a criar suas próprias imagens, contando a história dos africanos e dos africanos americanos. A militância começou com a emigração do Gerima para os Estados Unidos com sua descoberta do pan-africanismo e outros movimentos negros de resistência. "A luta africana americana me ressuscitou" afirma o professor etíope em entrevista[4], assumindo produzir imagens "feitas por africanos para um público negro". Assim, Gerima se inscreve no grupo de cineastas e fotógrafos africanos que passaram a sugerir outras representações de si e versões alternativas da história que rompem com as criadas - principalmente pelos europeus- sobre a África e os africanos. Através seus filmes, o cineasta pretende resgatar a participação ativa dos africanos na história. É com esse objetivo que Haile Gerima reconstruiu a história da batalha de Adwa, documentário da Negod Gwad (produtora criada por Haile Gerima) com a co-produção da ZDF/ARTE.

O documentário da Batalha de Adwa

Os italianos vieram da parte oriental da região, e mais precisamente da colônia da Eritreia e foram rapidamente derrubados pelos exércitos comandados por diversos líderes da região da atual Etiópia. Esta inusitada vitória passou a ser considerada pelos africanos e a diáspora como uma vitória militar total de uma nação africana sobre o colonizador europeu, alimentando a ideologia pan-africanista e a defesa pela autonomia do continente africano. Procuramos entender a versão do cineasta sobre este fato histórico, evidenciando seu discurso, suas escolhas técnicas e estéticas[5].

Vale ressaltar a ênfase dada pelo documentarista Silvio Da-Rin ao definir as imagens no cinema: "a própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irredutíveis, como a escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a sua duração e a ordenação dos planos. A transparência da realidade no cinema é uma falácia" (2004, p.145). Gerima fez escolhas, ordenou planos, deixou de mostrar certos dados, não há dúvidas. As imagens apresentadas no filme são, portanto, captadoras da ideologia e das mensagens do diretor.

[4] Disponível no youtube.
[5] Cabe sublinhar aqui não somos especialistas da história etíope, nem tão pouco da batalha de Adwa, nem procuramos no documentário uma verdade absoluta.

Baseados em Bill Nichols (2001) e seu estudo, enfatizamos aqui a relevância do modo expositivo e participativo de um documentário, presentes no filme de Gerima. Quando Nichols apresenta o modo expositivo, ele explica: “dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história” (2001, p.142). Enquanto no modo participativo (interativo) o cineasta deixa de ser um simples observador para assumir o papel de ator social capaz de interferir na cena. “Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente (...). Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador” (NICHOLS, 2005, p.155).

Michèle Lagny (2009) considera que nenhum filme - qualquer que seja o seu gênero - é feito pelo realizador para ser um documento histórico e, portanto, avalia que o documentário não é mais “eficiente” do que a ficção para reconstruir a história. Gerima afirma que a batalha de Adwa é ao mesmo tempo de um documentário e drama histórico. O documentário trata da realidade social dos lugares percorridos e dos entrevistados com maior propriedade, enquanto o imaginário social e local é melhor apreendido na ficção. Em algumas sequências criadas por Gerima, o auge da batalha é imaginado e representado por gritos de soldados, a explosão dos canhões e uma voz imitando explosões e os tiros dos fuzis. Essas formas onomatopeicas de imitar, reproduzir ou referenciar o momento bélico é uma solução ficcional que o cineasta utiliza para ligar diretamente à cena representada.

O cineasta procurou “ser tão criativo como as histórias em si", lembrando que o desafio cinematográfico é inovar ao invés de imitar. Assistimos à valorização da história oral e lugares que aparecem como receptáculos das memórias. Mas é com outra história que o cineasta nos guia através o túnel do tempo e nos oferece um acesso à memória da batalha, é a *história-mito* de São Jorge, bravo guerreiro que matou o dragão para salvar uma aldeia. Qual relação existe entre esse dragão, St. Ghiorgis (nome de São Jorge na Etiópia) e a batalha de Adwa? Uma resposta reside na dimensão religiosa e sagrada inerente a história da batalha e da Etiópia já que os etíopes consideram que o santo os acompanhou durante os enfrentamentos. Outro aspecto místico se materializa em torno das proezas do imperador Menelik II, cuja dramatização de sua liderança na batalha é transformada numa epopeia nacional. Seu papel como herói é facilmente reconhecido pelo espectador e seu protagonismo serve de conexão dramática do filme.

Observamos uma combinação de closes, primeiros planos e planos médios, o que nos revela uma proximidade e interação constante com os entrevistados. Por isso, os discursos parecem ser mais autênticos e a própria narrativa consegue maior fluência. É uma fórmula eficaz para este documentário. Além dos diálogos com os entrevistados, outro fio condutor nos documentários, é a montagem. Haile Gerima pretende também resgatar "o espírito de Adwa" ao entrevistar pessoas que ele encontra, colhendo as memórias reconstruídas. A montagem é dinâmica. O filme prende a atenção do espectador sem afastar-se do personagem. A ligação afetiva do espectador com o herói estimula sua atenção e permite que o filme conserve sua unidade.

O cineasta resgata uma história oficial e tradicional, quase propagandista, sobre a batalha, mas nos faz descobrir novas vozes. Estando em plena terra etíope, no lugar da batalha, tal um garimpeiro Gerima redescobre o passado da batalha e o reconstrói, baseando-se nas lembranças dos outros. Haile Gerima lança mão de fontes orais (músicas, canções e entrevistas) visuais (arquivos de jornais, fotografias, pinturas, desenhos) e escritas (leituras e entrevistas com historiadores). Oferece, portanto um repertório audiovisual rico[6]. O documentário é ritmado pela narrativa e *voz off* de Haile Gerima equipado de uma câmera panorâmica. Os arranjos de música tradicional foram realizados por Mulatu Astatke[7], famoso músico etíope. Cantos do guerreiro e do soldado rumos à batalha e hino nacional são músicas tradicionais escolhidas que funcionam como recursos para propiciar um diálogo com a própria história. O narrador se vale de odes e cantos para enaltecer seus personagens e o fato histórico em si. Segundo Gerima, as canções propõem uma melodia que traz a precisão necessária para a transmissão. Ambos, áudio e imagem, com certa autoridade explicam didaticamente a origem e os desdobramentos da batalha. A língua matriz é o *amárico* com legendas em inglês.

Outros fios condutores são as articulações espaço-temporais (De France; 1998). No caso de Adwa, apresentam diversos caminhos para o entendimento da batalha. O filme inicia-se com panorâmicas sobre as montanhas do vale do Adwa. Narra-se o mito, apresentam-se os personagens, os depoimentos que se lembram dos detalhes. Recria-se dramaticamente a batalha final e, contemporaneamente, vincula-se a imagem do imperador Menelik II à imagem de São Jorge. Por

[6] Ao mesmo tempo, vemos desfilar uma sequência de desenhos e fotografias pintadas (de jornais europeus) e pinturas locais.
[7] Mulatu Astatke (também escrito Astatqé) é um compositor nascido na Etiópia, em 1943, considerado o pai do Ethio-jazz.

último, outra vez, panorâmicas sobre as montanhas do vale do Adwa, o princípio e o fim ou o futuro se encontra apenas em um lugar, o lugar da memória entre as colinas de Adwa.

As memórias da batalha de Adwa

No processo de *bricolage* [8] da memória, Gerima cria representações constitutivas da identidade etíope. O cineasta etíope explica que faz filmes para exorcizar o passado, encontrar sua voz. "Procurei apenas desenterrar uma memória e a essência de Adwa no tecido da sociedade etíope, mas não queria uma pessoa afirmando fatos".

Todo o processo de recriação, reconstrução e transmissão "daquilo que aconteceu" é dinâmico. Moses Finley afirma que a memória coletiva é o resultado da transmissão a um grande número de indivíduos, das lembranças de um só homem ou de vários homens, muitas vezes repetidas (1981, p.32). A noção de fenômeno construído – social e individualmente - enfatizada por Michael Pollack (1992) é também relevante. Por sua vez, Susan Sontag discorda com a ideia de memória coletiva:

> "Não existe, no sentindo estrito da palavra, memória coletiva. Esta noção pertence à mesma família falaciosa que a da culpabilidade coletiva. O que existe é a instrução coletiva. Toda memória é individual não pode ser reproduzida, ela morre com cada indivíduo (...)". (2002, p.94).

As narrativas apresentadas são uma reconstrução, interpretação de uma memória que foi transmitida e *bricolada*, impregnada de ideologia e símbolos relevantes para a construção da história da nação. A participação das mulheres na guerra, a união de todas as dissidências para combater um inimigo comum, a espiritualidade e força de Menelik II, sua bondade com os soldados italianos capturados, a bandeira etíope são outros símbolos ilustrados por imagens e dependem de uma seleção feita a partir de um conjunto de lembranças de memórias individuais (Halbwachs). Além das memórias, Gerima percorre o caminho que leva a Adwa. O diretor nos leva em lugares topográficos da memória (Nora [1984], Pollack [1992], Halbwachs [1990]): na montanha de Adwa, no museu onde duas crianças circulam, na estrada e no mosteiro onde Menelik II dormiu antes de ir para a batalha. Na segunda parte do documentário, assistimos à comemoração do centenário da batalha em Addis Abeba, capital do país.

[8] Termo utilizado pelo Lévi-strauss. Muitas a palavra francesa é utilizada. Às vezes é possível encontrar a palavra aportuguesada bricolagem.

Podemos nos perguntar quais foram as funções sociais desta memória coletada por Gerima na reconstituição do passado da batalha? Uma função é a coesão social, sem dúvida nenhuma, onde as contradições são caladas.

Notas previas conclusivas

Com o documentário de Haile Gerima, estamos simplesmente mergulhados na reconstrução de uma memória identitária em torno da batalha. O cineasta garante um equilíbrio harmonioso de linearização e de simplificação narrativa para nos apresentar, os personagens e os diferentes momentos da batalha. Quando a montagem não é suficiente, as entrevistas, os comentários, as imagens e os textos o unificam num todo.

Podemos resumir que os argumentos utilizados em discursos sobre a batalha e pelo diretor do documentário foram construídos em função do diálogo político da Etiópia com o resto do continente africano e da ideologia do movimento pan-africanista. O peso ideológico é grande e auxilia na reconstrução permanente e dinâmica deste fato histórico. Ao longo de seus processos históricos internos a Etiópia, os discursos e as representações sobre a batalha vão ser constantemente reelaborados. A batalha de Adwa é um episódio glorioso da história etíope, símbolo da união e da solidariedade do povo etíope, batalha africana - e não mais apenas etíope - marco político da construção do estado moderno etíope. Temos na tela as impressões digitais de uma realidade passada, inscrita no presente da vida do realizador utilizou diversos recursos formais para dar uma forma histórica ao seu relato. Assim sendo, a batalha se torna mais autêntica na sua capacidade em tocar e estimular a lembrança e o imaginário do espectador. Posto isso, alinhamo-nos com Michèle Lagny quando afirma que os filmes nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre as modalidades de narrativas, a questão do tempo e a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história (2009, p. 100).

Filmografia:

A Batalha de Adwa: uma vitória africana. Direção: Haile Gerima. [S.l.]: Negod Gwad, 1999. 1 DVD (97 min).

Referências Bibliográficas

CHRETIEN, Jean-Pierre e TRIAUD, Jean-Louis. Histoire d'Afrique. Les enjeux de la mémoire. Paris: Karthala, 1999.

FARGE, Arlette, « Le cinéma est la langue maternelle du XXe siècle ». In: Cahiers du cinéma, n° spécial « Le siècle du cinéma », novembre 2000, pp. 40-43.

FINLEY, Moses I. A Política no Mundo Antigo. Lisboa: Setenta, 1981.

FRANCE, Claudine de. Cinema e antropologia, Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GERIMA, Haile. Entrevista. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=p4ZmNclDqFw. Último acesso, dia 23/04/2014.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vertice, 1990.

JOÃO, Maria Isabel. Memória e história; os problemas e o método. In: ROCHA- TRINDADE Maria Beatriz e SIQUEIRA DE SOUZA CAMPOS Maria Christina (orgs). História, Memória e imagens nas migrações. Oeiras: Celta editora, 2005. Cap. 1. P. 1 a 12.

LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: Cinematógrafo. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papirus, 2001

NORA, Pierre. Les Lieux de mémoire. Paris: Gallimard, 1984, v. 1.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Estudos Históricos, v. 5, n.10, 1992

SONTAG, Susan. Olhando o Sofrimento dos Outros, Lisboa, Gótica, 2003.

Ê, gado manso! Ê, saudade! : uma análise da escritura sonora de *Aboio*[1]

Eh, quiet cattle! Eh, saudade!: an analysis of the sound stripture of *Aboio*

Cristiane Lima[2] (Doutoranda – UFMG)

Resumo:

Apresentamos uma breve análise de *Aboio* (Marília Rocha, 2005), documentário que percorre o sertão brasileiro em busca de sujeitos que usam esse tipo de canto para tanger os bois. Conjugando imagens em super 8 e em vídeo, mais uma complexa tessitura sonora (que reúne não hierarquicamente cantos, falas, ruídos tomados em som direto, sons sintetizados e trilha musical), o filme constrói paisagens da memória dos vaqueiros e convida-nos a atravessar esse lugar-cosmo, onde homens, animais e paisagem estabelecem uma relação de vizinhança.

Palavras-chave:
Escritura sonora, Documentário brasileiro, Música, Aboio, Sertão.

Abstract:

We present a brief analysis of *Cattle Callers* (Aboio, Marilia Rocha, 2005), a documentary that travels the Brazilian hinterland, looking for people who use the aboio, a kind of song to call and to calm the cattle. Combining images in super 8 and in video, plus a complex sound texture (which includes non-hierarchically songs, voices, noise taken by direct sound, synthesized sounds and soundtrack), the film builds landscapes of cowboys' memories and invites us to cross this cosmo place, where humans, animals and landscape establish a neighbor relationship.

Keywords:

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Sessão 5 do Seminário Temático Teoria e Estética do Som no Audiovisual, realizada no dia 10/10/2014, na Unifor (Fortaleza - Ceará).

[2] Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG e bolsista da CAPES. Integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência. Realizou doutorado-sanduíche no exterior, no âmbito do grupo de pesquisa *La Création Sonore*, na Université de Montréal, no Canadá (2013/2014). É bacharel em Radialismo (UFMG), com formação livre em Música pela Fundação de Educação Artística.

Sound scripture, Brazilian documentary, Music, Cattle Callers, Hinterland.

Apresentação

A análise aqui apresentada integra o quadro de uma pesquisa mais ampla[3], que busca mapear e analisar um conjunto de filmes documentários brasileiros, de diferentes formatos, épocas e estilos, que têm a música como elemento central. A partir de uma análise global da escritura sonora dos filmes, discutimos como os diferentes componentes sonoros (articulados entre si e às imagens) solicitam o trabalho da escuta do espectador. Neste artigo, nos deteremos sobre um dos filmes do corpus, apenas: *Aboio* (Marília Rocha, 2005)[4], documentário que percorre o sertão brasileiro em busca de sujeitos que usam certo tipo de canto – o aboio – para tanger os bois. Conjugando imagens em super 8 e em vídeo, mais uma complexa tessitura sonora (que reúne não hierarquicamente cantos, falas, ruídos tomados em som direto, sons sintetizados e trilha musical), o filme constrói paisagens da memória dos vaqueiros e convida-nos a atravessar esse lugar-cosmo, onde homens, animais e paisagem estabelecem uma relação de vizinhança.

Texturas, travessias

Primeiro longa-metragem de Marília Rocha, *Aboio* percorre fazendas de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, à procura de sujeitos que cantam o aboio para acalmar e conduzir o gado. O desenho de som é assinado por Bruno do Cavaco e a mixagem e trilha sonora original é do coletivo *O Grivo*, que desde o final dos anos 90 vem trabalhando com a pesquisa de fontes sonoras acústicas e eletrônicas, construindo "máquinas e mecanismos sonoros", reinventando os usos dos instrumentos musicais tradicionais[5].

O filme começa com o som da sineta que se prende ao pescoço dos bois, para ajudar o laçador a localizar o gado solto nas várzeas da caatinga. Seu som agudo e metálico acompanha a entrada do título do filme e uma série de imagens texturizadas, em preto e branco. Vemos fragmentos da paisagem: galhos secos das árvores em contraste com o céu ao fundo, chapado; um raio de sol

[3] "Música em cena: um estudo dos componentes sonoros da escritura do documentário brasileiro", realizada no âmbito do Doutorado, no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG e viabilizada pela bolsa da CAPES.
[4] Na tese, a análise deste filme é feita em diálogo com os curtas-metragem *Cantos de trabalho no campo* (Leon Hirszman, 1974-76).
[5] Maiores informações no site: http://ogrivo.com. Último acesso: 28/11/2013.

que vem encontrar a câmera; a silhueta de dois homens que passam à cavalo; planos em movimento em meio à vegetação. Enquanto isso, escutamos uma massa sonora composta de sons manipulados por computador, ruídos diversos e uma voz que emite notas fortes e longas, como se quisesse atravessar longas distâncias. Entre os melismas entoados pela voz, decifamos a frase: "*Ê, gado manso! Ê, saudade*". A música é interrompida com o corte na imagem, indicando o fim do preâmbulo[6].

Esses dois primeiros minutos condensam toda a complexidade da escritura do filme, que compõe verdadeiros "ensaios audiovisuais poéticos", como descrevem Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008). Ao filmar a paisagem à contraluz, bem de perto, *Aboio* nos convida a experimentar o sertão como textura, a partir da perspectiva de quem o *atravessa*.

> Em diálogo com narrativas e cantos, os planos “transfiguram” a paisagem, mostrando-a não como quadro estático e estável (que se vê de fora, a câmera fazendo as vezes de moldura), mas como ambiente atravessado, experimentado, roçado bem de perto. (MESQUITA, 2012, p.32)

Faz-se notar aí a importância dada ao desenho de som. Voz, música, ruído e silêncio são mixados de forma não hierárquica, compondo um verdadeiro *continuum sonoro*. Frédéric Dallaire (2014), em um estudo sobre a mixagem (entendida como gesto perceptivo e criador, que procede por ressonância, simultaneidade, dosagem e modulação), retoma a noção de continuum sonoro tal como formulada por Michel Fano, para designar a globalidade de sons de um filme, com todos os seus componentes, pensados de forma articulada em um mesmo plano estético.

Fano inspirou-se na ideia de *partition sonore*, formulada antes por Edgard Varèse. "Estes sons não devem ser considerados como entidades separadas que criam uma atmosfera por efeitos isolados, mas mais como matérias temáticas capazes de serem organizadas em uma partitura que possa se bastar em si mesma" (VARÈSE, 1983, p.110)[7]. Daí Fano concebe a escritura sonora como uma *ordem musical*, "uma certa distribuição de energia em função do tempo: distribuição organizada de acordo com um sistema de relações precisas entre seus termos" (FANO, 1976, p.176).

Aboio nos apresenta uma combinação audiovisual em que os componentes sonoros alcançam igual relevância que a imagem, conforme notou Carlos Alberto Mattos:

---

[6] Trata-se da música "A chegada de Zé do Né na Lagoa de Dentro", que abre o primeiro disco do grupo Cordel do Fogo Encantado.

[7] *"Ce sons ne doivent pas êtres considerés comme des entités séparées qui créent une atmosphère par des effects isolés, mais bien comme des matières thématiques capables d'être organisées en une partition qui puisse se suffire à elle-même".* Traduções nossas, a partir dos originais em francês.

> a prosódia roseana dos vaqueiros, as toadas do aboio, os mugidos e ruídos do campo, juntamente com as ambiências de O Grivo, chegam aos ouvidos do espectador como padrões sonoros do sertão reconfigurados em música. Não há mais uma hierarquia que privilegie a voz sobre os demais componentes (...). (MATTOS, 2013, p. 39)

Uma vizinhança entre homem, animal e paisagem

No segundo bloco, vislumbramos em plano-detalhe do pescoço de um boiadeiro: assistimos ao movimento da laringe provocado pela abertura e fechamento da glote; o trabalho do corpo durante a emissão de sons onomatopaicos. Em outros momentos, o plano-detalhe do corpo mimetizará a paisagem e também o animal [FIG.1]. A barba do vaqueiro e os pelos do braço lembram a textura composta pelos arbustos secos. Vez ou outra, filma-se o olho do homem e o olho do boi, produzindo, pela justaposição, uma relação de vizinhança entre eles. Como notou Luiz Araújo Pereira, "o homem e o animal estão profusamente integrados ao mesmo ambiente, na vida e na morte, no tempo e no espaço (...) integram-se num único destino, pois são irmãos de cavalgadas" (PEREIRA, 2010, p.1).



FIG.1 - Aproximações entre homem, animal e paisagem.
Frames do filme *Aboio* (Marília Rocha, 2005)

Essa relação de vizinhança também ocorre no plano sonoro. Em diferentes momentos, acompanhamos os vaqueiros que imitam, com suas vozes ásperas e guturais, o som produzido pelos bois. Assis, ainda no início do filme, emula o som do boi e do cachorro; mais ao final, um outro vaqueiro nos mostra o som da sineta quando as vacas comem ou correm. Assim como os bois

conhecem os boiadeiros pelo faro, eles também conhecem seu gado: o boiadeiro sabe de cor o nome dos animais e estes, por sua vez, obedecem às orientações dos homens: "Passa, Fulana!", diz o vaqueiro. E a vaca obedece "igual gente".

Jean-Christophe Bailly (2007) escreve que o olhar permite a constituição de uma comunidade entre homens e animais: "Os animais assistem ao mundo. Nós assistimos ao mundo com eles, ao mesmo tempo que eles. Essa comunidade do sentido da visão nos une e nos assemelha; ela coloca entre nós a possibilidade do limiar" (BAILLY, 2007, p.35)[8]. Mas em *Aboio,* outros sentidos auxiliam na constituição dessa comunidade entre homens e animais, e a audição, particularmente. Bailly afirma que "é pela visão que nós vemos que nós não somos os únicos a ver, que nós sabemos que outros nos veem, nos olham e nos contemplam" (2007, p.57)[9]. Parafraseando-o livremente, podemos dizer que, em *Aboio*, é pela escuta que percebemos que não somos os únicos a escutar, que sabemos que outros nos escutam, nos entendem, nos apreciam. Homens e animais compartilham da capacidade fisiológica de perceber o som como indício, como alerta; mas nas relações agenciadas pelo filme, não se trata de pura relação de causalidade. Tudo se passa como se ao boi fosse concedida a capacidade de uma escuta musical (CARDINAL, 2014): ele aprecia a qualidade da voz e do canto do boiadeiro, entra em ressonância com ele. Inversamente, quando o homem reproduz com sua voz o mugir do boi, o que se revela não é meramente a sua capacidade imitativa mas sim sua capacidade de escutar e interagir com o boi "nos mesmos termos", isto é, por meio do som.

O filme produz diferentes modalidades de atrito, fricções, deslizamentos, sobreposições. A câmera filma a paisagem roçando a vegetação bem de perto, mas também os elementos sonoros se atritam e se sobrepõem. Um ruído desliza sobre outro; a fala passeia pela poesia, pela música e pelas onomatopeias, conjugadas às músicas que compõem o filme (*A chegada do Zé do Né na Lagoa de Dentro*, do Cordel do Fogo Encantado; e *Nordeste*, de Naná Vasconcelos) e às outras intervenções sonoras d'O Grivo. Às vozes dos boiadeiros, vêm se somar as da equipe, vindas pontualmente do antecampo, mas também as de músicos como Naná Vasconcelos, Elomar Fiqueira Mello e Lira Paes. Contudo, o tratamento dado às vozes evita a distinção entre músicos profissionais e cantadores do sertão; quase não notamos que algumas delas não são dos vaqueiros. Ressaltamos,

[8] *"Les animaux assistent au monde. Nous assistons au monde avec eux, en même temps qu'eux. Cette communauté du sens de la vue nous apparie et nous apparente, elle pose entre nous la possibilité du seuil (...) ".*
[9] *"c'est par la vue que nous voyons que nous ne sommes pas seuls à voir, que nous savons que d'autres que nous voient, regardent et contemplent"*.

ainda, os momentos de silêncio, pausa, respiro, que contribuem para a constituição de um tempo suspenso, um cotidiano desacelerado.

Saudade, eterna companheira

A última sequência do filme é composta de imagens em super 8, em preto e branco, como as do início. Ao longo de alguns minutos, ouvimos novamente uma massa sonora complexa, que conjuga som direto, som musicais e uma voz que vai do registrado falado ao cantado, do discurso direto ao indireto, em *off*: "A saudade é tão ingrata, que todo dia maltrata, além de maltratar mata a quem não tem alegria. Ela é maltratadeira, além de ser matadeira. Ô, saudade companheira, de quem não tem companhia".

Um boiadeiro se afasta progressivamente; a imagem desfocada se torna menos nítida, até desaparecer em um clarão. A câmera se movimenta para o alto; um raio atinge a lente, produzindo um efeito luminoso. O boiadeiro desaparece na imagem, enquanto ouvimos um som longo, áspero, suave. A imagem dá lugar ao fundo branco, onde surgem os créditos finais, ao som da chuva.

"*Ê, gado manso! Ê, saudade!*", cantava a voz no preâmbulo do filme. Ao final, é Lira Paes quem retoma essa ideia. A saudade está presente na vida dos vaqueiros e difusa no filme, mas isso não se deve apenas à prática cada vez mais escassa do aboio ou às mudanças que alteram as formas de trabalho no campo. Como explica Bailly, "todo animal, contanto que lhe demos atenção, contanto que o olhemos ser e se mover, é o depositário de uma memória que o ultrapassa como também ultrapassa e nós, e onde todas as fricções da sua espécie em relação à nossa estão inscritas" (BAILLY, 2007, p.25)[10]. A recordação nostálgica ultrapassa todo vivido pelos vaqueiros; ela se relaciona com esta memória inscrita no animal e que está presente nos cantos desde os "tempos imemoriais".

Referências

BAILLY, J-C. Le versant animal. Paris: Bayard, 2007.

[10] *" … chaque animal, pour peu que nous lui prêtions attention, pour peu que nous le regardions être et se mouvoir, est le dépositaire d'une mémoire qui le dépasse comme elle nous dépasse, et où tous les frottements de son espèce à la nôtre sont inscrits."*

CARDINAL, S. "Une écoute qui geste un monde: quatre promenades avec des vachers du Sertão". IN: QUESTIONS DE CINÉMA, PROBLÈMES D'ANTHROPOLOGIE. Dirigido por Emmanuelle André et Luc Vancheri. Paris, Institut national d'histoire de l'art, 23 de outubro de 2014. pp.1-13.

DALLAIRE, F. Création sonore et cinéma contemporain: la pensée et la pratique du mixage. Tese (Doutorado) - Université de Montréal, Montréal, 2014.

FANO, M. "Les images et les sons". Inharmoniques, n° 1. Paris: IRCAM/ Centre Georges-Pompidou/ Christian Bourgois, 1986, pp. 182-187.

LINS, C. e MESQUITA, C. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MATTOS, C. A. O recuo do verbal e a criação de paisagens sonoras no documentário recente. Revista Filmecultura. N. 58. Jan.-Mar/2013, pp.37-42.

MESQUITA, C. "Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia". In: BRASIL, André (Org.). Teia 2002 - 2012. 1. ed. Belo Horizonte: Teia, 2012, pp.27-49. Disponível em: http://www.teia.art.br. Último acesso: 01/05/2013.

PEREIRA, L. A. "Plural de boi". Magazine. O popular. Goiânia, 27/01/2010, s/p. Disponível em: http://www.teia.art.br. Último acesso: 01/05/2013.

VARÈSE, E. "Le son organisé pour le film sonore". Écrits. Paris: Christian Bourgois, 1983 [1940]. pp. 108-112.

Configurações do *western*: *Assalto à 13ª DP* e *O Som ao Redor*[1]

Configurations of the western: *Assault on Precinct 13* and *Neighboring Sounds*

Cyntia Gomes Calhado[2] (Mestre – FIAM-FAAM)

Resumo:

Por meio de uma leitura genérica dos filmes *Assalto à 13ª DP* (John Carpenter, 1976) e *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) a partir da metodologia proposta por Rick Altman (2011), pretende-se analisar de que forma os filmes ressignificam o *western*. O estudo comparativo tem o objetivo de demonstrar que as diferenças no processo histórico de institucionalização da lei nos Estados Unidos e no Brasil influem nos aspectos do gênero apresentados pelos longas.

Palavras-chave:

Western contemporâneo, institucionalização da lei, formação da nação.

Abstract:

Through a generic interpretation of the films *Assault on Precinct 13* (John Carpenter, 1976) and *Neighboring Sounds* (Kleber Mendonça Filho, 2012) according to the methodology proposed by Rick Altman (2011), the intention of this study is to analyse how these films re-signify the western. The comparative analisys aims to demonstrate that the differences on the institutionalization of the law in the United States and in Brasil play an important role in the gender aspects of the films.

Keywords:

Contemporaneous western, institutionalization of the law, nation building.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Gêneros Cinematográficos: História, Teoria e Análise de Filmes.

[2] Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professora dos cursos de Rádio e TV e Relações Públicas no FIAM-FAAM Centro Universitário.

Quando o pioneiro filme de *western* foi lançado, *O Grande Roubo do Trem* (Edwin Porter, 1903), a expansão do Oeste americano já havia chegado ao fim. O cinema se apropria da mitologia literária e folclórica ligada a esse período histórico e dá continuidade à epopéia da formação dos Estados Unidos, que se vale do imaginário dos cavaleiros da Idade Média e das narrativas gregas. Por ser um gênero cinematográfico ligado à instauração da ordem social de base mitológica, o *western* influenciou filmografias nacionais ao redor do mundo que se dedicaram às ideologias de fundação, como é o caso dos longas de samurai no Japão e dos de cangaceiro no Brasil.

Apesar de sua grande popularidade e importância simbólica dentro e fora dos Estados Unidos, a produção de faroestes diminui consideravelmente a partir dos anos 1960 e começa a se questionar a eficácia da fórmula narrativa em dar conta da realidade contemporânea. O ocaso do *western* em certa medida se justifica pela migração de suas demandas simbólicas para outros gêneros. Desta forma, após esse período, os *westerns* lançados são considerados tardios ou crepusculares. Tendência que John Ford, o responsável por dar ao gênero sua forma clássica, contribui com *O Homem que Matou o Facínora* (1962), e cujos exemplos se encontram em *Onde os Homens são Homens* (Robert Altman, 1971), *Os Imperdoáveis* (Clint Eastwood, 1992), *O Segredo de Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), *Onde os Fracos Não Tem Vez* (Joel e Ethan Coen, 2007), entre outros.

Outra via de apropriação dos motivos e aspectos formais do *western* se encontra em filmes de gênero híbrido que tematizam a institucionalização da lei, como é o caso do norte-americano *Assalto à 13ª DP* (John Carpenter, 1976) e do brasileiro *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012). Por meio de uma leitura genérica dessas duas produções, a partir da metodologia proposta por Rick Altman (2011), pretende-se analisar de que forma eles atualizam e ressignificam o *western*.

De acordo com a abordagem semântico/sintática de Altman, filmes de um mesmo gênero cinematográfico compartilham de elementos comuns organizados segundo uma estrutura determinada. Para o autor, os gêneros surgem e evoluem a partir de duas formas principais: “quando um grupo relativamente estável de traços semânticos, através de experimentação sintática, se desenvolve para uma sintaxe coerente e durável, ou quando uma sintaxe já existente adota um novo conjunto de elementos semânticos” (2011, p. 221-222).

Tendo em vista que uma das bases ideológicas do faroeste é a reafirmação do pacto social *versus* estado de natureza, as produções alinhadas a essa vertente lidam com os processos

civilizatórios, de formação da nação e da identidade nacional dos países de origem. A análise comparativa tem o objetivo de demonstrar que as diferenças históricas de institucionalização da lei nos Estados Unidos e no Brasil influem na configuração do gênero apresentada pelos longas.

Diferenças do gênero nos Estados Unidos e no Brasil

Na transposição do *western* para o Brasil, operou-se uma diferença fundamental e que tem consequências relevantes para o desenvolvimento do gênero na cinematografia nacional. Enquanto nos Estados Unidos, a tradição do homem americano é encarnada pelo cowboy, aqui, elege-se o cangaceiro como o herói do faroeste. Com isso, a estrutura dramatúrgica dualista do gênero, em que as forças do bem lutam contra as forças do mal em uma disputa em torno da ordem social, se invertem. Isso porque, mesmo quando o bandido se apresentava como herói no *western* americano, não se tratava de um elogio ao *outsider* social, mas sim de um acerto de contas simbólico desta figura recalcada pelo processo civilizatório, já concretizado neste contexto histórico. Desta forma, os filmes operariam uma conciliação simbólica da contradição entre justiça social e liberdade individual (BAZIN, 1991, p. 206) que o gênero precisava dar conta.

No Brasil, o processo vai em sentido contrário. Como nossa modernização conservadora preservou tradições sociais que impedem, no presente, a cidadania plena, "o cinema ressaltava a forma arcaica da dominação como convite à luta para viabilizar uma nação ainda por construir" (XAVIER, 2006, p. 64). Ou seja, os filmes subvertiam o cânone do elogio à lei para criticar o autoritarismo e repressão das forças do Estado que, às vezes, assumiam a feição arcaica do coronel rural (XAVIER, 2006, p. 67).

O Som ao Redor

Esse modelo se mantém nos filmes contemporâneos que flertam com o gênero, como é o caso de *O Som ao Redor*. Porém, no lugar de cangaceiros, entram seguranças particulares. Já o coronel, no contexto da urbanização recente do Recife, é o grande proprietário de imóveis Francisco, também dono de um engenho decadente no interior de Pernambuco. Substitui-se o espaço rural por um núcleo urbano intensamente verticalizado, mas preserva-se a configuração social do Brasil arcaico.

Os clichês do faroeste estão todos presentes. A *mise-en-scène* das vigias noturnas emula o estilo de filmes clássicos do gênero. Lá estão os homens à espreita, as manobras e freiadas de um carro fazem as vezes dos cavalos e as armas são celulares, como um dos personagens mesmo diz. Já a paisagem desértica e montanhosa dá lugar à selva de prédios. No *western*, a relação entre a natureza monumental ao fundo e os homens em primeiro plano intensificava a dimensão histórica da ação destes fundadores da nação. No filme de Kleber Mendonça, a opulência é imobiliária e os homens estão à serviço do capital privado.

O acerto de contas final entre os seguranças e o "coronel" segue a lógica da justiça com as próprias mãos e reforça a ideia de que, no Brasil, ainda vigora a lei da família, em que as relações pessoais, de poder, mando e serventia, predominam. Na comparação com os faroestes brasileiros modernos, nota-se que "do pensamento utópico se passa ao pragmatismo; do bandido social, no campo pré-moderno, se passa ao bandido de mercado, na cidade pós-moderna" (XAVIER, 2006, p. 55). Se, no Cinema Novo, a ação do bandido social vingador - o cangaceiro - era vista como uma proto-revolução que poderia ensejar o processo de formação nacional, atualmente, o "herói" do faroeste adaptou-se à lógica do capital, exercitando o poder em função de reservas de mercado. Nos filmes brasileiros contemporâneos de *western* persiste a ênfase nos bolsões ilegais do país, como a "feudalização da segurança" presente em *O Som ao Redor*, mas, desta vez, o sentido é de dignosticar que o "Estado perdeu de forma radical o monopólio da violência" (XAVIER, 2006, p. 62).

Assalto à 13ª DP

O segundo longa de Carpenter, diretor americano notabilizado pelo trabalho com o cinema de gênero e pela crítica e ironia de seus roteiros à sociedade norte-americana, é uma homenagem declarada ao *western Onde Começa o Inferno* (1959) de Howard Hawks. O roteiro de *Assalto à 13ª DP* é uma releitura do tema daquele filme, em que a delegacia de um pequeno condado do Texas é sitiada por bandidos, enquanto o xerife e seus assistentes esperam a chegada do delegado. No longa de Carpenter, a delegacia de Los Angeles que intitula a produção está em processo de transferência para outro endereço, quando é sitiada por uma gangue juvenil. Enquanto aguardam reforço policial, o tenente, as secretárias e os presos tentam se defender do ataque.

Os personagens reproduzem os tipos do faroeste. O tenente da polícia, Bishop, é uma atualização da autoridade local do xerife. A secretária da delegacia, Leigh, segue um dos estereótipos

femininos do gênero: aquela personagem embrutecida pela experiência, mas em busca de amor, em que as roupas femininas escondem traços masculinos (BUSCOMBE, 2004, p. 309). Já o presidiário Napoleon Wilson encarna o tipo de moral duvidosa, criminoso, que se distingue pela habilidade e responsabilidade, cuja inspiração a que tudo indica é Ringo Kid, personagem de John Wayne em *No Tempo das Diligências* (John Ford, 1939). A caracterização dos membros da gangue é semelhante àquela realizada com os índios, os antagonistas por excelência do faroeste. São tipos sem profundidade psicológica e aspecto étnico pronunciado (os quatro que aparecem com mais destaque são estrangeiros, há dois latinos, um negro e provavelmente um irlandês).

Assim como em *Onde Começa o Inferno*, a figura da lei contará com o apoio dos demais personagens, o que gera a contraditória situação em que os presos pegam em armas para ajudar o tenente. Para aproximar a trama do contexto da expansão do Oeste e trazer o isolamento geográfico próprio daquele período, a eletricidade da delegacia é cortada, o que os deixa sem comunicação com a polícia, que ronda o bairro, mas demora muito para os socorrer. Entre os aspectos semânticos do *western* em *Assalto à 13ª DP*, há também o tema do acerto contas de um assassinato, o clichê da troca de tiros entre o homem da lei, Bishop, e os foras da lei, a gangue.

Os valores do heroísmo individual e de uma ética ou código de honra que rege as relações humanas também fazem parte das convenções do gênero presentes no filme. Assim como uma ideia de virtude relacionada à determinação e à responsabilidade e o fato dos personagens serem arquétipos da força (BUSCOMBE, 2004, p. 310). As frases de efeito, a empostação declamada dos diálogos entre Leigh e Wilson e seu ritmo lento remetem ao típico modo de falar do *western*, aspecto que contribui para a criação de sentido de uma idade heróica. Carpenter insere inclusive uma piscadela irônica a respeito dessa característica, quando, Wilson, após repetidas vezes ter a fala interrompida pela necessidade da ação, diz: “Eu nasci com o *timing* errado”.

Já as características sintáticas que *Assalto à 13ª DP* traz do *western* estão a polarização moralista entre as forças do bem e do mal, a dicotomia comunidade-indivíduo (KITSES, 1969, p. 10-14), o esforço para a manutenção da lei que retoma e reafirma o tema do pacto social *versus* estado de natureza e reflexões a respeito da formação da nação norte-americana.

Diferentemente de *O Som ao Redor*, Carpenter realiza sua atualização do faroeste a partir do contexto histórico norte-americano de pleno domínio do Estado sobre o território. Por isso a escolha do gênero policial, que explicita a institucionalização da lei, decretando o fim do projeto ideológico do

western e da idade heróica que o caracteriza. Esse aspecto é reforçado em um diálogo pelo rádio entre o tenente Bishop e o capitão Collins. Após o primeiro questionar a missão do dia dada pelo superior, o capitão diz: “Não existem heróis, Bishop. Apenas homens que cumprem ordens”.

A crítica de *Assalto à 13ª DP* recai sobre os métodos de uso da força policial. Basta dizer que é devido ao assassinato à queima roupa de membros da gangue pela polícia que a delegacia acaba sitiada. Muir (2002, p. 2) chama atenção para o forte antiautoritarismo da obra de Carpenter, presente no desprezo que seus personagens, criminosos e anti-heróis, têm pelo aspecto repressivo das leis, instituições, autoridades e do sistema como um todo. Por meio da comparação dos índios com os imigrantes, o cineasta propõe também uma reflexão a respeito de como os estrangeiros são tratados na sociedade americana. Além disso, ele critica as convenções narrativas do cinema hollywoodiano, que funcionam como legitimação ideológica para a eliminação dos marginalizados.

Conclusão

Uma vez que o *western* lida com os processos históricos de institucionalização da lei, o gênero apresenta variações em suas transposições para cinematografias nacionais. No brasileiro *O Som ao Redor*, a formação da nação brasileira é problematizada por meio da indicação dos bolsões ilegais presentes na sociedade. O “herói justiceiro” não visa a extinção deste sistema, mas ocupar o lugar de poder do opressor, utilizando os mesmos métodos arcaicos que ele utiliza. Em última análise, um faroeste contemporâneo nacional critica a falência do projeto modernizador no Brasil.

Já no norte-americano *Assalto à 13ª DP*, coloca-se em discussão o exercício da lei, especificamente os métodos policiais. Fala-se de um processo de modernização concluído, mas que contém injustiças e arbitrariedades. Questiona-se o projeto modernizador norte-americano.

Referências

ALTMAN, R. “A semantic/syntactic approach to film genre”. In *Film/Genre*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

BAZIN, A. *O cinema*: ensaios. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BUSCOMBE, E. “A idéia de gênero no cinema americano”. In: RAMOS, F. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema, Vol. II*. São Paulo: Senac, 2004.

KITSES, J. *Horizons west*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

MUIR, J. K. *The films of John Carpenter*. Jefferson, NC and London: MacFarland, 2000.

VUGMAN, F. S. “Western”. In: MASCARELLO, F. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2007.

XAVIER, I. “A estética do cinema” (entrevista a OLIVEIRA JR., L. C. G.). Revista Cult: São Paulo, ed. 175, dez., 2012.

_____. “Da violência justiceira à violência ressentida”. Ilha do Desterro (UFSC), v. 51, p. 55-68, 2006.

do que escapa: notas em torno da filmografia de Pasolini[1]

what escapes: notes around Pasolini's filmography

Daniela Dumaresq [2] (Doutora – UFC)

Resumo:

Proponho para esta apresentação analisar filmes de Píer Paolo Pasolini observando as formas de transgressão propostas por corpos indisciplinados que cercam a periferia de Roma ou periferias outras e imaginárias criadas pelo diretor italiano. Interessa-me retornar a filmografia de Pasolini e analisar como estas almas que escapam, que não são alcançadas por "tecnologia política do corpo" (citando Foucault), como elas são construídas pelas imagens e narrativas fílmicas.

Palavras-chave:

1. Análise Fílmica, 2. Política da Imagem, 3. Corpo, 4. Accattone, 5. Pocilga.

Abstract:

I propound, for this presentation, to analyze the films of Pier Paolo Pasolini, observing the forms of trespass brought by unruly bodies that surround the fringe of Rome or other and fictional peripheries created by the Italian director. I am interested in returning to Pasolini's filmography and examine how these escaping souls, which are not reached by "political technology of the body" (quoting Foucault), are constructed through images and filmic narratives.

Keywords:

1. Filmic Analysis, 2. Politics of Image, 3. Body 4. Accattone, 5. Porcile-Pigsty

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST CINEMA E CIÊNCIAS SOCIAIS: diálogos e aportes metodológicos (sessão 5)

[2] Professora do curso de Cinema e Audiovisual da UFC. É Bacharel em Comunicação (UFC), Mestre em Comunicação (UFRJ) e em Cinema (Sorbonne Nouvelle), Doutora em Sociologia (USP).

Proponho aqui analisar dois filmes de Píer Paolo Pasolini observando as formas de transgressão propostas por "corpos indisciplinados" que cercam a periferia de Roma ou periferias outras e imaginárias criadas pelo diretor italiano. Para esta comunicação vou me ater aos filmes: *Accattone* (1961), seu primeiro filme, e *Pocilga* (1969). Nesses filmes Passolini aborda universos diferentes. Accattone, o protagonista do primeiro filme, vive na periferia de Roma. Cafetão sem prostituta, excluído entre os excluídos, vislumbra a redenção no amor ingênuo de Stella, a quem decide sustentar com o próprio suor. Mas seu corpo não está apto nem para o trabalho legal (carregador), nem para o trabalho ilegal (ladrão). Já o filme *Pocilga* envereda pelo interior de uma família burguesa, na Alemanha do pós-guerra. O personagem Julian é o filho nem obediente, nem desobediente. Desse modo, Julian é um corpo sobre o qual uma "tecnologia política do corpo" tem dificuldade de se exercer. Corpo escorregadio; sem ofertar resistência dura, se esquiva. É amável, sem amar. É potente em sua catalepsia. É presente apenas em seu amor pelos porcos.

O corpo moderno

A história da formação de um corpo civilizado passa pelo controle dos gestos e movimentos (mesmo os involuntários) de forma a abrandar ou apagar os impulsos. Os barulhos devem ser silenciados. Os odores, neutralizados. Os desejos, suavizados. Nega-se a natureza. Em seu lugar, apenas cultura. O corpo passa a ser dominado pelos modos ensaiados, aprendidos desde a tenra infância em treinos diários. Herança da sociedade de corte, os modos corteses foram absorvidos "como se naturais". O controle sobre si ultrapassa os limites do corpo e diz sobre um modo de viver as relações sociais e a vida em sociedade.

A proteção da vida civilizada constituiu-se na modernidade em um sistema que visa reproduzi-lo e garanti-lo. As instituições como escola e igreja garantem as educações corpóreas. O sistema judiciário deve promover a limpeza social por meio da exclusão da vida em sociedade desses corpos desviantes. As técnicas urbanistas colaboram, na medida em que, devem submeter às leis de exclusão a construção das cidades, enviando para fora e para longe os corpos que incomodam.

Os corpos não respondem apenas às regras de sociabilidade. É preciso atender as demandas da economia. E "o corpo só se torna útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso" (FOUCAULT, 2013, p. 29). A construção desse corpo útil advém de um saber e um controle que Foucault chama de "tecnologia política do corpo". Tecnologia difusa, impossível localizá-

la: não se trata de uma instituição ou de um conjunto delas; não se trata de um discurso; não se trata de uma prática. “Trata-se de alguma maneira de uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças.” (p. 29) Essa tecnologia, mesmo operando visivelmente sobre o corpo, é a alma que ela atinge mais eficazmente. Isso leva Foucault a inverter a fórmula conhecida e declarar: “a alma, prisão do corpo”! (p. 32).

O que me interessa para esta apresentação é retornar a esses dois filmes de Pasolini, *Accattone* e *Pocilga*, e analisar como essas almas que escapam, que não são alcançadas por uma “tecnologia política do corpo”, como são construídas pelas imagens e narrativas fílmicas.

Almas que escapam

O referencial político e estético dos filmes dão densidade a esses corpos. A saga de Accattone, com maior apelo realista, é próxima a de um Cristo na periferia de Roma. Para filmar Julian, de *Pocilga*, Pasolini constrói uma *mise-en-scène* estranha, desconfortável para espectador. Sente-se a presença da câmera a cada novo plano. E se na periferia de Roma mostrada no filme *Accattone* encontramos referências a Cristo, no filme Pocilga assistimos à família burguesa de Julian como herdeira do nazismo.

Accattone apelido do protagonista do filme de Pasolini é uma palavra italiana para dizer “vagabundo”. Ele é mostrado ao longo do filme sempre em movimento, caminhando por entre as ruas da periferia de Roma. Em uma dessas cenas, logo após a prisão de Madalena a prostituta que o sustentava, ele, com fome, procura a ex-mulher na saída do trabalho. Enquanto discutem, o casal percorre a paisagem dessa periferia. A sucataria de garrafas, onde trabalham as mulheres; a rua cheia de lixo; as cercas; o mato que cresce por todos os lados; as construções descuidadas (casas de comércio? fábricas?); as crianças brincando no chão de terra e lama; a vila pobre onde moram todos. É nesse cenário que Accattone e o ex-cunhado protagonizam uma briga. Os corpos entrelacem-se e demonstram mais dificuldade para se afastarem do que para lutarem. Cafetão e operário abraçados, rolando pela terra, parecem um só corpo enquanto ouvimos, como trilha sonora, o coro final da “Paixão segundo São Mateus” de Johann Sebastien Bach. Nessa imagem, Pasolini filma a luta entre “irmãos”: o vagabundo e o trabalhador sujos da mesma terra, envoltos pela mesma paisagem, unidos pela mesma música. Ao trazer para a cena o tom do sagrado, a música une os

corpos produzindo um valor que os transcende. Esses corpos, tradicionalmente, são separados em sua valorização social em relação ao mundo do trabalho. Um, corpo produtivo, tem valor como força de trabalho, mas também como herói na luta de classes, herói tantas vezes privilegiado por uma vasta filmografia que colabora na construção de um imaginário político sobre o corpo do trabalhador. Entre os filmes que colaboram com essa imagem do trabalhador, podemos citar o cinema soviético de Vertov e Eisenstein, mas também o neo-realismo italiano, mais próximo de Pasolini. Em *Accattone* temos que lidar com outro tipo de habitante das periferias, com um corpo que vagueia pelos ruas e pelas regras, sejam estas do amor, da amizade ou do trabalho. Corpo vagabundo, perambulando pelas ruas, ele escapa. Transborda de todas as tentativas de conformação. Escapa às relações amorosas assim como às de amizade. Escapa à função de pai. Escapa ao trabalho e ao banditismo. Mas no abraço tenso, na forma como Pasolini constrói a luta entre o corpo vagabundo e o corpo trabalhador, esses corpos transfiguram-se em um, rolando na mesma terra lamacenta da periferia de Roma.

Accattone não se conforma à sociedade moderna e seu fim apenas pode ser trágico. Seu erro primeiro é existir em uma sociedade que se esmera em construir corpos dóceis. Enquanto a sociedade condena esse corpo vagabundo, Pasolini trabalha para elevá-lo e lança mão de referências ao universo católico: a prostituta chama-se Madalena, padres e Deus são evocados ao longo do filme, o perambular de Accattone aproxima seu movimento de uma *via crucis*, e após seu primeiro dia de trabalho Accattone cai, evocando a figura da queda de Cristo com o peso da cruz. (É interessante observar como a posição de Accottone é anti-naturalista, ele parece espremido contra a cama, dando a ver a cruz imaginária que pesa sobre seus ombros).

O filme *Pocilga* constrói-se também a partir de histórias de corpos que escapam. Aqui duas histórias entrelaçam-se: a de um canibal que vive em uma região vulcânica em tempo não definido e a da família burguesa que vive na Alemanha do pós-segunda guerra. A família vive em uma luxuosa vila burguesa, onde Julian é cortejado por uma garota, no entanto sem ceder aos seus apelos. Juntos, para alegria dos pais, as famílias seriam donas de quase toda a Alemanha. Mas Julian não se interessa nem pelos negócios, nem pelas garotas.

O filme abre com duas cartelas, onde lemos:

> Tendo consultado a fundo nossa consciência, decidimos devorá-lo por sua desobediência. (1a. cartela).

> Eu e você, mulher somos aliados; você, mãe-pai; eu, pai-mãe. A ternura e a dificuldade acompanham nosso filho por toda a parte. A Alemanha de Bonn, por Deus... e não a de Hitler. Queijos são feitos, cerveja, botões. A indústria de armas é para exportação. É verdade, se sabe que até Hitler era um pouco efeminado. Como qualquer outro, era uma fêmea assassina. Nossa tradição decididamente melhorou. Então, a mãe assassina, ela teve filhos obedientes com olhos azuis, e muito amor desesperado. Enquanto eu, eu, mãe afetuosa, tive este filho que não é obediente e nem desobediente?. (2a. cartela).

Nas cartelas Pasolini aborda a questão do duo obediência-desobediência. O desobediente pode ser punido, atacado, morto. O obediente enche de orgulho e amor o pai. Mas o que fazer com um filho que não é obediente, nem desobediente? Abandonado em seu castelo burguês, Julian deixa-se vagar. Em cenas que existem somente em nossa imaginação, Julian encontra seu único interesse sua única possibilidade de realização. As visitas que faz à pocilga o tornam pleno e os porcos findam por devorá-lo. Como lembra a personagem de seu pai no filme, são frequentes as imagens que associam a burguesia aos porcos. Nesse sentido, a mesma burguesia que o cria, o devora.

Pasolini faz um gesto radical na construção fílmica de *Pocilga*. Ele traz de *A Chinesa* (Jean-Luc Godard, 1967), o casal de atores: Julian é vivido por Jean-Pierre Léaud e Ida, por Anne Wiazemsky. Tanto em *Pocilga* como em *A Chinesa*, a política é tema constante da conversa do casal. No filme de Godard eles vivem em uma célula maoísta, apartamento emprestado por um verão. A puerilidade e a radicalidade segura da juventude fazem a graça do filme. Trata-se da mesma juventude que tomaria às ruas de Paris e de muitas cidades pelos mundo no ano seguinte. O italiano Pasolini não se interessa por essa juventude e radicaliza sua postura em relação às manifestações de 1968. Seu gesto crítico aparece na forma filme com *Pocilga* (lembremos, lançado em 1969). Nesse filme as questões da juventude aparecem tematizadas já na própria imagem dos atores identificados com a Nouvelle Vague e segue nas conversas entre Ida e Julian, com referência as manifestações ocorridas na Alemanha junto ao Muro de Berlin. Ida é perfeitamente conformada à juventude de sua época, burguesa declara ódio à burguesia e finda sua trajetória no filme casando-se com outro burguês. Julian é o filho nem obediente nem desobediente que finda sendo devorado pelos porcos-animais e porcos-burgueses.

Resta-nos, para encerrar esta comunicação, uma palavra sobre o jovem canibal. Mas antes cito o Poema, “O PCI aos jovens”, escrito por Pasolini em 1968:

> Sinto muito. A polêmica contra

> O PCI tinha que ser feita na primeira metade
> da década passada. Vocês, meus filhos, estão atrasados.
> E não importa que vocês não tivessem ainda nascido...
> Agora os jornalistas do mundo inteiro (inclusive os da televisão)
> ficam puxando (como acho que ainda se diz na linguagem das universidades) o saco de vocês. Eu não, meus amigos.
> Vocês têm cara de filhos de papai.
> Odeio vocês como odeio seus pais.
> Filho de peixe peixinho é.
> [...]
> Ontem no Valle Giulia, quando vocês brigavam
> com os policiais,
> eu simpatizava com os policiais!
> [...]
> Vocês deixam de lado o único instrumento realmente perigoso
> para lutar contra seus pais:
> ou seja, o comunismo.

O canibal vivido pelo ator francês Pierre Clémenti têm a coragem que falta a Julian, a negação de sua origem, tanto a paterna quanto a humana. Note-se na forma filme como as imagens do canibal são filmadas com mais placidez, deixam o espectador em um posicionamento mais confortável diante das imagens, enquanto Julian e seu castelo burguês eram estranhamente encenados. A beira de uma canal os dois burgueses conversam e Pasolini os coloca em margens diferentes obrigando-os a gritarem. A câmera se permite tremer com facilidade. O habitual jogo campo-contracampo torna-se assim estranho. Os atores incluem gestos e balbucios fora de contexto em sua atuação *tralalá*. Diante do canibal, o espectador é posicionado confortavelmente para ouvi-lo "Eu matei o meu pai, comi carne humana e tremo de alegria". No gesto mortal realizado pelo canibal Pasolini fundamenta sua ruptura radical com a sociedade na qual vivia, e nega a um só tempo o *papai* e o *filhinho de papai*.

Do que escapa

Em seu primeiro filme, *Accattone* (1961), Pasolini volta sua câmera para a periferia de Roma para não mais contar histórias da resistência ou histórias marcadas pelo contexto da segunda grande guerra. Interessa a Pasolini um modo de viver outro, com suas maneiras, seus códigos, suas práticas. A câmera procura principalmente as histórias daqueles que estão às margens do sistema: desempregados, biscateiros, prostitutas, cafetões. Em *Pocilga*, Pasolini contrasta o corpo-inerte de Julian que se deixa devorar pelos porcos ao corpo-ação do canibal, que assume a alegria por matar o pai. Mas nem a perambulação de Accattone, nem a inércia de Julian, nem a coragem do canibal têm

lugar na sociedade. Nos três casos o próprio corpo é, um a um, morto, devorado, assassinado. Voluntária ou involuntariamente, esses corpos constituem-se como figuras de resistência. São das brechas do sistema que surgem seus modos de ser e estar no mundo. São corpos que escapam: corpo e alma resistem a se enquadrar.

Referências

AMOROSO, Maria Betânia. *Píer Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*: uma história dos costumes. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2013.

NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Cinema e teatro no Brasil e na Argentina na virada dos anos 1960 para os 70[1]

Cinema and Theatre in the turn of the 1960's to 1970's in Brazil and Argentina

Estevão de Pinho Garcia[2] (Doutorando ECA-USP)

Resumo:

Analisaremos a convergência entre o cinema moderno pós-1968 e o teatro de vanguarda na América Latina por meio da comparação entre uma experiência cinematográfica e uma teatral na Argentina e no Brasil. No caso argentino, a comparação abarcará o filme *The Players vs. Ángeles caídos*, de Alberto Fischerman e do *Grupo de los 5* e o *Centro de Experimentación Audiovisual* (CEA) do Instituto Di Tella. No brasileiro, o estudo se concentrará na produtora Belair e o no Teatro Oficina.

Palavras-chave:

cinema moderno, teatro de vanguarda, Argentina, Brasil

Abstract:

We will analyze the point in which the post 1968 modern cinema and the avant-garde theatre in Latin America converge through a comparison between a Brazilian and an Argentine's theatrical and cinematographic experience. In the argentine's case, *The Players vs. Ángeles caidos* by Alberto Fischerman, Grupo de Los 5 and Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) of Instituto Di Tella . In the Brazilian side, the study will be focused on Belair productions and Teatro Oficina.

Keywords:

modern cinema, avant-garde Theatre, Argentina, Brazil

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 4 do Seminário Temático Cinema e América Latina: debates culturais e estético-historiográficos.

[2] Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP e especialista em cinema latino-americano. Foi professor visitante da UNILA onde lecionou História do cinema latino-americano (2012-2014).

Para INNES (1992, p.13) o teatro de vanguarda é aquele que gera obras que representam arquétipos ou sonhos e que empregam estruturas ritualísticas, substituem a comunicação verbal por símbolos visuais e pautas de som, ou promovem uma intensa participação do público com o objetivo de despertar respostas subliminares, baseando-se no subconsciente. A demolição da ilusão de realidade não busca a instauração da reflexão ou da análise racional no espectador e sim se baseia na fusão entre público e ação. O espectador torna-se ator, a sua participação agora é física e sensorial. A sua apreensão da obra não é mais ditada pela estrutura verbal e sim por meio de seu próprio corpo, em um ritual onde o objetivo é induzir estados de transe e de êxtase em uma explosão convulsiva.

Em relação ao happening LEBEL (1967) e SONTAG (2008), apontam como as suas principais características: a manipulação criativa com o público, que implicaria desde a agressão direta até procedimentos explicativos equivalentes a uma exposição das regras do jogo e a relevância do ambiente, compreendido como a composição que rodea o espectador. A importância dos efeitos visuais, sonoros e sensoriais. A ausência de um argumento prévio e a presença de uma série de ações não conectadas logicamente. O uso da linguagem verbal como efeito sonoro e expressivo mais do que um instrumento de informação narrativa. A presença do sonho, do irracional e do inconsciente. O tempo não é linear ou progressivo e sim circular e fundamentado pela repetição. Analisaremos agora como o teatro de vanguarda e o happening influenciaram certas experiências cinematográficas na Argentina e no Brasil.

O *Centro de Experimentación Audiovisual* do Instituto Di Tella e *The Players vs Ángeles caídos*

O Instituto Torcuato Di Tella é fundado no dia 22 de julho de 1958 pela família Di Tella, com o intuito de fomentar o progresso das ciências e das artes na Argentina. Sem recursos econômicos próprios, era subsidiado pela Fundação Di Tella, que capitalizava a riqueza do complexo industrial Siam Di Tella, e também pelas Fundações Ford e Rockefeller. Estava estruturado sob três grandes áreas: ciências sociais, medicina e artes. No que concerne às artes, em 1963 foram instalados em um edifício da Rua Florida, no Centro de Buenos Aires, o *Centro de Artes Visuales* (CAV), o *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (CLAEM) e o *Centro de Experimentación Audiovisual*

(CEA). Se constituindo como um dos epicentros do circuito modernizador portenho, essa sede do Instituto Di Tella se localizava ao lado de editoras, bares e da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Por suas atividades boêmias e pela juventude contracultural que nele transitava, tal quarteirão ficou conhecido como a *manzana loca*.

Segundo PINTA (2013, p.53), o CEA se configurou como uma caixa de ressonância das atividades artísticas do Di Tella e também um impulsionador de um fenômeno cultural global: uma noção ampliada de espetáculo que implica uma reconfiguração do paradigma cultural em relação às formas tradicionais de arte. Privilegiou-se um conceito de criação cênica em diálogo com os meios de comunicação, o audiovisual e a tecnologia. O CEA levava para o seu palco espetáculos que desenvolviam uma prática integradora das tecnologias audiovisuais recorrendo, entre outros recursos, à moda, à música pop, às histórias em quadrinhos e ao jingle publicitário para formatar um teatro mais visual que dramático e interpretar o fenômeno da cultura de massa.

O *Grupo de los 5* se configura como a união de cinco amigos oriundos da publicidade em prol de um objetivo comum: realizar um cinema alternativo dentro das janelas de exibição tradicionais. Os amigos Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Raúl de la Torre, Juan José Stagnaro e Néstor Paternostro pretenderam, no início, criar mecanismos alternativos de produção e distribuição, porém, em nenhum momento cogitaram intervir em espaços que ultrapassem os canais de exibição convencionais. Aqui, podemos realizar uma comparação entre o *Grupo de los 5* e o CAV, uma vez que ambos podem ser definidos como propostas vanguardistas inseridas dentro de um contexto institucional. Ambos, além de constituírem-se como vanguardas institucionalizadas, seja por uma instituição cultural privada ou pelo circuito exibidor comercial, utilizam uma estratégia reformista: não desejam instaurar uma nova ordem e sim transitar pelas sendas da ordem instituída.

Em *The Players vs Ángeles caídos* dois grupos de atores vivem em uma guerra territorial dentro de um estúdio abandonado. Os bons são os *Players*, contraculturais e desbundados e os *Ángeles caídos* são os maus, sempre na fossa, expressando um ar de existencialistas. Em um prólogo os dois grupos são definidos e os *Ángeles caídos* estipulam as condições do filme, como a exposição das regras do jogo típica do happening. Porém, em seguida, os *Players* e sua cotidianidade estilizada, passam para o primeiro plano. Vemos a apresentação dos interpretes ser feita por meio de jogos teatrais, dramatizações, improvisações e ensaios. Na sequência *La fiesta de*

los espíritus, um verdadeiro happening é registrado. Nela, vemos o elenco, formado por atores do CEA, atuando, e todos os integrantes do Grupo de los 5 filmando.

A celebração é filmada por cinco unidades – cada uma comandada pelos cineastas do *Grupo de los 5* – que se misturam com as pessoas e passam a formar parte da ação, dissolvendo a distância entre o registro e o registrado. A sequência apresenta os elementos que encontramos em um happening: simultaneidade de ações, estrutura alógica, resgate do efêmero e do imprevisto e a supressão da distância entre artistas e espectadores. No entanto, é importante frisar que o que há de happening em *La fiesta de los espíritus* pertence, fundamentalmente, à situação da filmagem. Aqui vemos o registro de um happening.

Teatro Oficina e Belair

No começo dos anos 1970, o Grupo Oficina estava passando pela maior crise de sua história, tanto financeira como existencial. No entanto, a maior crise se dava entre os seus integrantes. Formaram-se claramente dois grupos rivais. Um era os chamados "representativos", encabeçado por alguns de seus fundadores, entre eles Renato Borghi e Fernando Peixoto, e por atores experientes que objetivavam realizar um teatro racional, engajado e dialético, nos moldes de Brecht. O outro era a chamada "ralé", composto por atores jovens que haviam ingressado no grupo para integrar o coro de *Roda viva* (1968) e por José Celso Martínez Correa. A "ralé" era a ala carnavalesca e contracultural, afinada ao teatro como peste segundo os escritos de Artaud.

Pouco a pouco os "representativos" foram saindo e a "ralé", tornando-se maioria, empreendeu uma grande viagem ao interior do Brasil. Após essa viagem, o grupo jamais voltou a ser o mesmo. A negação da instituição teatro e dos espaços tradicionais destinados à encenação o levou para as ruas e a uma progressiva destruição da composição de personagens e da representação. Nesse momento, José Celso teria afirmado: "nós não representamos, nós somos". O Oficina abandona a estrutura de empresa para viver em comunidade, onde a receita dos espetáculos era dividida e deveria servir apenas para a subsistência de seus integrantes. Modificando toda a estrutura condizente ao teatro institucional e às suas formas canônicas, o grupo radicalizou as experiências interativas com o público levadas a cabo anteriormente. Agora, eles não estavam mais confinados ao edifício teatral convencional e sim em locais menos estruturados como praças, quadras, campos de futebol e ruas.

A produtora Belair foi fundada pelos cineastas Rogério Sganzerla e Julio Bressane e pela atriz Helena Ignez e exerceu as suas atividades entre janeiro e março de 1970. Nesses três meses rodou os longas *A família do barulho*, *Cuidado madame*, *Barão Olavo, o horrível* (todos de Bressane), *Carnaval na lama*, *Copacabana mon amour*, *Sem essa aranha* (todos de Sganzerla). A Belair, da mesma forma que o Oficina em relação ao teatro, desferiu um golpe contra a instituição cinema, atuando às margens do cinema comercial. Optou por não submeter seus filmes aos órgãos de censura, o que os impedia de serem reconhecidos oficialmente como filmes brasileiros e de obterem sua circulação comercial assegurada.

Tanto a Belair como o Grupo Oficina apresentam um certo repúdio ao conceito tradicional de obra artística: esteticamente bem acabada, de propósitos edificantes e de inquestionável bom gosto. Mais próximas ao conceito de antiarte, tanto a produtora como o grupo de teatro desejavam efetivar o contato com o espectador pela via da agressão, do choque, da falta de transparência do discurso artístico e do humor corrosivo. A Belair negava anarquicamente o profissionalismo cinematográfico, assim como o Oficina negava o profissionalismo teatral. Ambos recusavam a compreensão de suas respectivas artes como mercadoria. Queriam arrancar o cinema e o teatro de seu aspecto industrial e espetacular, próprio de suas absorções pelo sistema capitalista. Se o capitalismo promovia a espetacularização total das relações sociais, o cinema e o teatro, como instâncias superiores, deveriam, dentro de seus universos, articular exatamente o contrário.

Tanto na Belair como no Oficina constatamos a ideia da comunidade artística, a presença de processos criativos coletivos e o embate estética/ideologia versus mercado. Em *Sem essa aranha* há uma cena que indica esse processo criativo coletivo. A equipe está toda refletida em um espelho, imagem que não só sinaliza a interação da equipe com a obra unindo-as em uma coisa só, como também deixa transparente a intensidade da relação daquele grupo de pessoas com o cinema. Esse procedimento se desprende dos usos habituais atribuídos à autorreflexividade porque ele não é mais o cinema conscientemente retratando e falando de si próprio, mas acima de tudo o registro de pessoas que o possuem como auto-referência. A Belair não executou apenas uma nova forma de fazer cinema no Brasil – equipe reduzida composta unicamente por amigos, baseada no improviso e na criação momentânea, filmagens rápidas e simultâneas completando em três meses a marca de seis longas realizados – como também uma nova maneira de vivenciá-lo e de respirá-lo.

A junção cinema e vida também pode ser evidenciada por meio de outro procedimento recorrente nos filmes da Belair: a intervenção direta dos atores e da equipe com as pessoas da rua. Tanto em *Cuidado madame* quanto em *Barão Olavo*, os transeuntes de Copacabana são pegos de surpresa e transformados em figurantes ao acaso. O vidro que envolve o universo ficcional é sistematicamente apedrejado: estamos vendo uma representação ou o registro documental de uma representação? Estamos vendo um personagem ou somente a figura do ator? A condensação da encenação em um único plano estendido ao seu limite máximo, típico da Belair, possui muitas vezes a característica de revelar a figura humana do ator antes escondida na casca do personagem. O ator então sai e volta para a sua casca repetidas vezes sem deixar claro onde começa um e onde termina o outro.

Os filmes da Belair, frequentemente são estruturados em planos longos em que cada plano é um bloco narrativo autônomo, não se comunicando com o que veio antes e nem com o que virá depois. Não há trama definida e nem continuidade dramática, as ações começam e terminam de acordo com a duração de cada cena isolada. Os únicos elementos que unem os planos e que proporcionam aos filmes uma certa unidade são os seus personagens: Sônia Silk em *Copacabana mon amour*, o empresário Aranha em *Sem essa aranha*, a empregada assassina de *Cuidado madame*. São personagens desprovidos de qualquer traço psicológico ou sociológico. Fundamentalmente colados no momento presente de suas articulações, não possuem passado ou projeções futuras. O tempo em que habitam não é linear e sim circular e repetitivo.

Considerações

A interface entre o teatro de vanguarda/happening e o cinema moderno pós-1968 se desenvolveu de maneira distinta no exemplo argentino e brasileiro estudado. Se no diálogo CEA/Grupo de los 5 houve uma aproximação entre vanguarda e mercado, no par Belair/Oficina visualizamos sua completa negação. Enquanto os primeiros transitam dentro da instituição teatral e cinematográfica, os segundos optaram por ocupar espaços alternativos. Apesar de tais diferenças, tanto o filme de Fischerman como a Belair, enxergaram no teatro de vanguarda e no happening o estímulo para expandir as suas experimentações.

Referências

Da Silva, Sérgio Armando. *Oficina*: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008.

INNES, Cristopher. *El teatro sagrado*. El ritual y la vanguardia. México: Fondo de cultura económica, 1992.

LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*. Nueva Visión: Buenos Aires, 1967.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Luciano, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000.

PINTA, María Fernanda. *Teatro expandido en el Di Tella*. La escena experimental argentina en los años 60. Buenos Aires: Biblio, 2013.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

A Construção do Realismo Sonoro no Filme Gravidade[1]

The Realistic Sound Construction in the Movie Gravity

Fabrizio Di Sarno[2] (mestre – FATEC TATUÍ/CEUNSP)

Resumo:

Este trabalho realiza um levantamento descritivo das técnicas envolvidas na construção do realismo sonoro no ambiente espacial do filme Gravidade (Gravity, Afonso Cuarón, 2013). Vencedora de 3 Òscars, a banda sonora do filme objetiva a sintonia com uma visão atualizada do ambiente espacial, valendo-se de técnicas como impactos sonorizados através de *Mickeymousing*, perspectivas internas de som e truques de mixagem e edição utilizando o moderno *Dolby Atmos*.

Palavras-chave:

audiovisual, som, audio, cinema, trilha sonora.

Abstract:

This paper makes a description of the technics used on the realistc sound construction in the space environment of the movie Gravity. The movie's soundtrack won 3 academy awards and it has the objective to work in syntony with the current view of the space environment using technichs as Mickeymousing, internal sound perspectives and mixing/editing tricks using the modern Dolby Atmos.

Keywords:

soundtrack, audio, cinema, sound, sound design.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 2 - Teoria e Estética do Som no Audiovisual.

[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.

PERSPECTIVA DE SOM

> O que é emitido, transmitido ou detectado é a energia – em uma de suas múltiplas formas, dependendo do caso particular considerado. No caso das ondas sonoras, trata-se da energia elástica, porque ela envolve oscilações de pressão, compressões e expansões de ar que se alternam rapidamente (...) naturalmente, o som também se propaga em líquidos e sólidos (ROEDER, 1998, p.18).

Portanto, não há propagação de som no vácuo, como anuncia o prólogo de Gravidade, estabelecendo um estrito compromisso do filme com o realismo sonoro nas cenas que se contextualiszam no vácuo do ambiente espacial.

Na história da ficção científica cinematográfica temos duas linhas distintas com relação a este tema. Primeiramente encontramos filmes com características hiper-realistas como Guerra nas Estrelas (Star Wars, George Lucas, 1977), onde o ambiente espacial é inundado com diversos tipos de sons, majoritariamente sons de explosões provocadas pela guerra espacial. Neste caso, o efeito dramático se torna mais importante do que o efeito realista, pois ao inflingir as leis da física do som o filme passa automaticamente a ostentar um cenário fantasioso, o que não foi um problema nem para a imersão do público, já que este se tornou um dos filmes mais cultuados pelos fãs na história da ficção científica, nem para a crítica, que deu ao filme o Òscar de melhor som[3]. O filme foi lançado apenas 8 anos após a viagem da Apollo 11 à Lua, em um tempo em que o público de cinema não era acostumado com as viagens espaciais e não tinha a completa noção do que ocorria com o som no espaço.

O filme Gravidade segue a linha de construção de som mais realista do ambiente espacial, também presente em diversos momentos da ficção científica. São exemplos desta linha os filmes 2001 – Uma Odisséia no Espaço (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick) e Alien, O Oitavo Passageiro (Alien, Ridley Scott, 1979), ambos evitando completamente a propagação de som no vácuo, como evidencia o cartaz[4] promocional do filme de Ridley Scott – “No espaço ninguém pode ouvir você gritar”[5].

No inicio de Gravidade, três astronautas estão trabalhando fora da estação espacial Explorer vestindo os seus costumenrios trajes de astronauta.

[3] www.imdb.com – acesso em 15/04/2014.
[4] Conforme figura 1.
[5] Tradução livre.

A opção feita pela direção de som do filme não é necessariamente nova, também utilizada, entre outros casos, no referido filme de Stanley Kubrick. O que ocorre é uma separação audiovisual em que os espectadores acompanham visualmente os astronautas de uma perpectiva externa, como se a sua posição (anti-campo[6]) estivesse posicionada no vácuo espacial, mas ouvem o que ocorre dentro dos trajes espaciais, como se sonoramente estivessem posicionados na parte de dentro do capacete espacial dos astronautas.

Figura 1: Cartaz promocional de Alien, O Oitavo Passageiro.



Figura 1 - fonte: https://pudimdecinema.wordpress.com/author/iagogomes/page/2/[7]

O espectador percebe as cenas iniciais como um momento do filme em que a sua visão é objetiva, mas a audição é subjetiva. Apesar disso, o posicionamento espacial das vozes, por vezes, apresenta ambiguidade, pois podemos observar que a posição de cada voz muda de acordo com a posição visual de cada astronauta em relação à tela. Quando a Dra. Ryan está à direita podemos ouvir a sua voz mais à direita, quando do seu deslocamento para a esquerda a posição da sua voz também irá seguir este percurso. O mesmo ocorre com as vozes dos outros astronautas, que também seguem as trajetórias dos seus corpos em relação ao ponto de vista do espectador. Já as vozes

[6] Campo localizado antes da tela, em oposição à profundidade de campo.
[7] Acesso em 20/11/2014

acusmáticas provenientes da base terrestre em Houston apesentam variações, mas sempre estão posicionadas à direita ou a esquerda evidenciando o fato de que chegam aos ouvidos dos astronautas pelos fones de ouvido.

A mesma ambiguidade ocorre com os volumes, já que a distância da personagem de Sandra Bullock em relação à tela costuma apresentar diferenças em relação à presença de som da sua voz.

Uma variedade de sons pode ser ouvida nestas cenas que se passam no espaço como as vozes dos astronautas, geralmente apresentando uma equalização mais fechada nos médios devido ao fato de que são provenientes de rádio-comunicadores, as vozes de Houston, ainda mais fechadas, e alguns sons diegéticos provenientes da vibração do encontro de alguns objetos com os trajes espaciais. Estes sons são bastante fechados em termos de equalização, apresentando apenas os graves, indicando que sua fonte não é o objeto em si, mas a vibração que causam e o consequente deslocamente de ar que provocam dentro dos trajes espaciais. Estes sons apresentam reverberação apertada, como se fossem provenientes de um local bem pequeno (ambiente interno dos trajes espaciais), com exceção da trilha extra-diegética como veremos mais adiante.

O som das cenas seguirá este esquema até o momento em que a Dra. Stone, única sobrevivente de um choque com detritos de satélites espatifados, entra em uma nova estação espacial tirando o seu traje espacial, possibilitando ao espectador escutar os sons de dentro da estação com reverberação e equalização mais abertas do que anteriormente.

MICKEYMOUSING

Devido a natureza da construção realista de som em Gravidade, não foi possível aos profissionais sonorizarem os impactos causados pela chuva de destroços que atinge os astronautas no primeiro ponto de virada do filme. Dada a natureza vococêntrica do cinema atual, no processo de gravação do som direto de um filme é dada total prioridade aos diálogos em detrimento dos demais ruídos, de modo que a sonorização de impactos como este provavelmente seria realizada através do processo conhecido como *Foley*.

> É a voz que, na rodagem, é captada na tomada de som, que é sempre, de facto, uma tomada de voz; é a voz que se isola na mistura, como um instrumento solista. Do qual os outros sons, música e ruídos, seriam apenas o acompanhamento.
>
> Do mesmo modo, grande parte do aperfeiçoamento tecnológico no campo da captação de som nas rodagens (invenção de novos microfones e de novos sistemas de captação) concentrou-se na fala (CHION, 2011, p.13).

Em uma cena gravada em ambiente terrestre, a sonorização dos diversos ruídos que não foram captados na gravação de som direto ficariam sob a responsabilidade da pós-produção. Contudo, o caso acima não se trata de uma cena comum, gravada em um ambiente terrestre, de modo que não é possível criar os sons para tais impactos sem quebrar a regra inicial de ausência de som no espaço. No caso dos destroços que se chocam diretamente com o traje da Dra. Stone é possível utilizar o mesmo recurso de criação do inicio da cena, produzindo sons fechados no grave como provenientes da vibração destes impactos com o traje. Mas os demais choques que atingem a estação espacial sem contato direto com os trajes dos astronautas necessitam algo mais.

A utilização da técnica popularizada como *Mickeymousing* atinge um duplo objetivo nesta cena. O primeiro diz respeito à reverberação, já que todos os sons diegéticos provém de dentro dos trajes espaciais e possuem ambiência apertada, fica a cargo da trilha musical promover uma maior abertura em termos de ambiência sonora para as cenas espaciais, já que se trata do único som extra-diegético que não está obrigatoriamente sujeito à lei da ausência de propagação de som no espaço.

O segundo objetivo diz respeito ao próprio efeito dramático do som dos impactos no ambiente espacial. Sem a possibilidade de se utilizar a licença poética de Guerra nas Estrelas, resta o *Mickeymousing* como alternativa para causar o efeito dramático (e até mesmo físico, no caso da sala de projeção) dos impactos que vitimam os astronautas.

Os sons síncronos graves de grande intensidade da trilha musical, provenientes principalmente de instrumentos de percussão e metais, são capazes de representar estes impactos sem a necessidade de *Foley* e sem quebrar o realismo sonoro proposto desde o início do filme, o objetivo é aumentar a sensação de imersão do espectador produzindo, através de sons musicais, impactos que não seriam possíveis utilizando apenas sons diegéticos.

DOLBY ATMOS

O sistema de som *Dolby Atmos,* produzido pela *Dolby Laboratories* com o intuito de criar um som multidimensional nas salas de projeção cinematográficas, foi lançado em Junho de 2012 na estreia da animação Valente (*Brave*, Mark Andrews/ Brenda Chapman/ Steven Purcell, 2012). O sistema conta com um suporte físico com mais de cento e vinte e oito auto-falantes distribuídos pela sala de projeção (figura 2), de modo a criar a sensação de som holofônico, ou seja, produzir a

sensação de que o som advém do exato local da sala escolhida pelos engenheiros de mixagem do filme. O sistema possui um software compatível com a *DAW*[8] *Protools,* onde é possível posicionar o som escolhido em um modelo tridimensional de uma sala de projeção contida no software (figura 3).

A possibilidade aberta pelo novo sistema da Dolby é justamente a capacidade de se explorar sonoramente o anti-campo posicionando o espectador dentro do campo sonoro do filme de maneira mais precisa do que antes. Um exemplo disso é o que podemos observar na figura 4: antes do *Dolby Atmos* quando um objeto acusmático produzia um determinado som que atraía os olhares dos protagonistas este som era dirigido à caixa de som mais próxima, que não necessariamente se localizava no ponto exato do anti-campo em que os atores estavam olhando. Com a chegada do *Dolby Atmos*, é possível localizar este objeto com maior grau de precisão em relação aos olhares dos atores.

A ausência de um ponto central de localização espacial em Gravidade pode ser vista como um dos motivos pelos quais o filme necessita este tipo de recurso, e os Òscars de melhor edição e mixagem de som evidencia que a academia aprovou de maneira enfática a mixagem do filme.

Cada vez mais filmes de grande orçamento utilizam o recurso, de modo que o site oficial da Dolby Laboratories disponibiliza uma lista com os filmes lançados em Atmos desde 2012[9]. Além disso, o site conta com um sistema para localizar os cinemas que possuem o Dolby Atmos[10], indicando o crescimento da tecnologia que evoluiu de apenas 25 salas em 2012 para 300 em 2013.

[8] *Digita Audio Workstation*, softwares de gravação, edição e mixagem de som.
[9] Disponível em: http://www.dolby.com/us/en/experience/dolby-atmos/movies.html - acesso em 20/11/2014.
[10] http://www.dolby.com/us/en/find-a-movie-theatre.html - acesso em 20/11/2014.

Figura 2: Sistema de auto-falantes do Dolby Atmos.

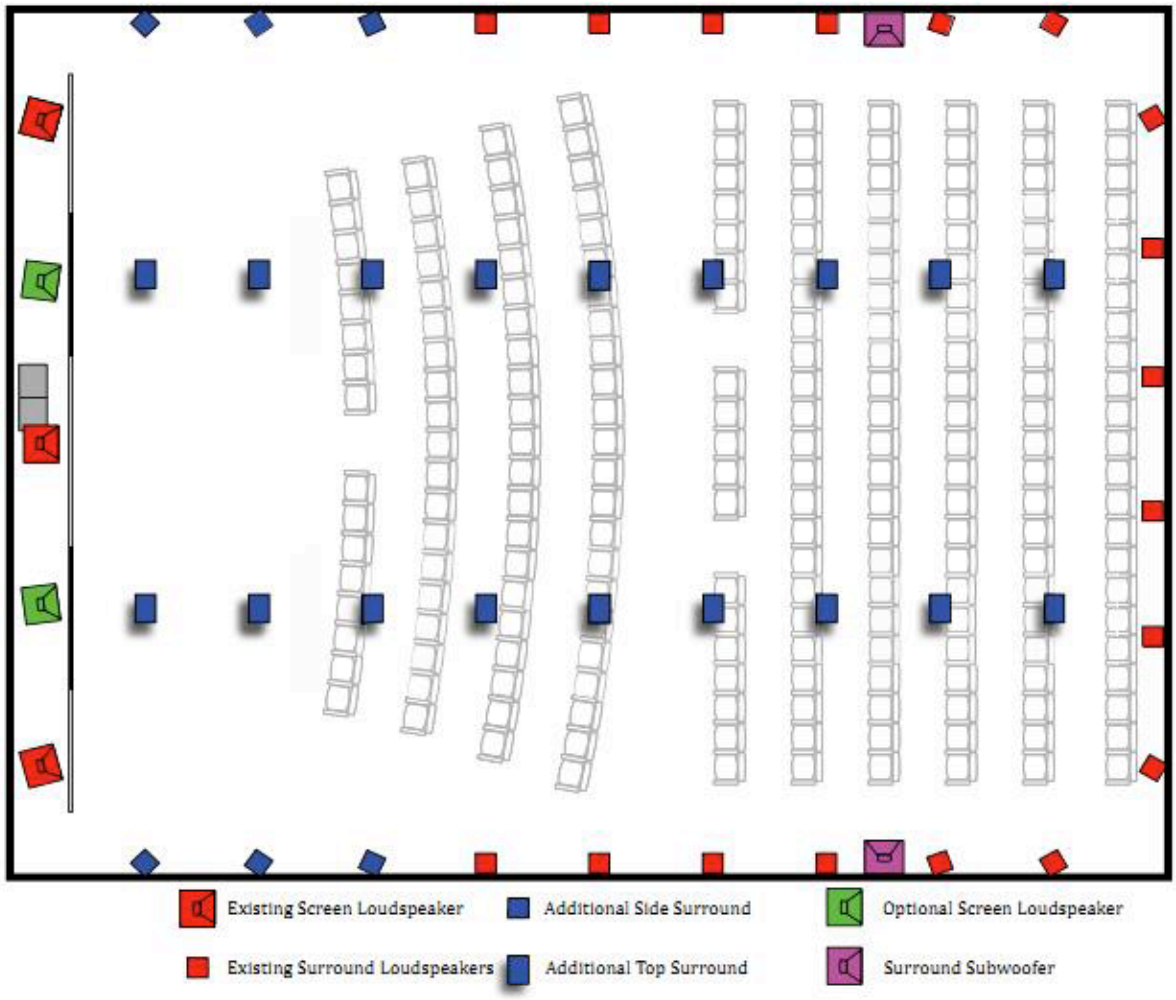


Figura 2 - Disponível em: http://www.dolby.com/us/en/technologies/dolby-atmos/dolby-atmos-specifications.pdf[11]

Figura 3 – Software do Dolby Atmos.

[11] Acesso em: 20/11/2014.

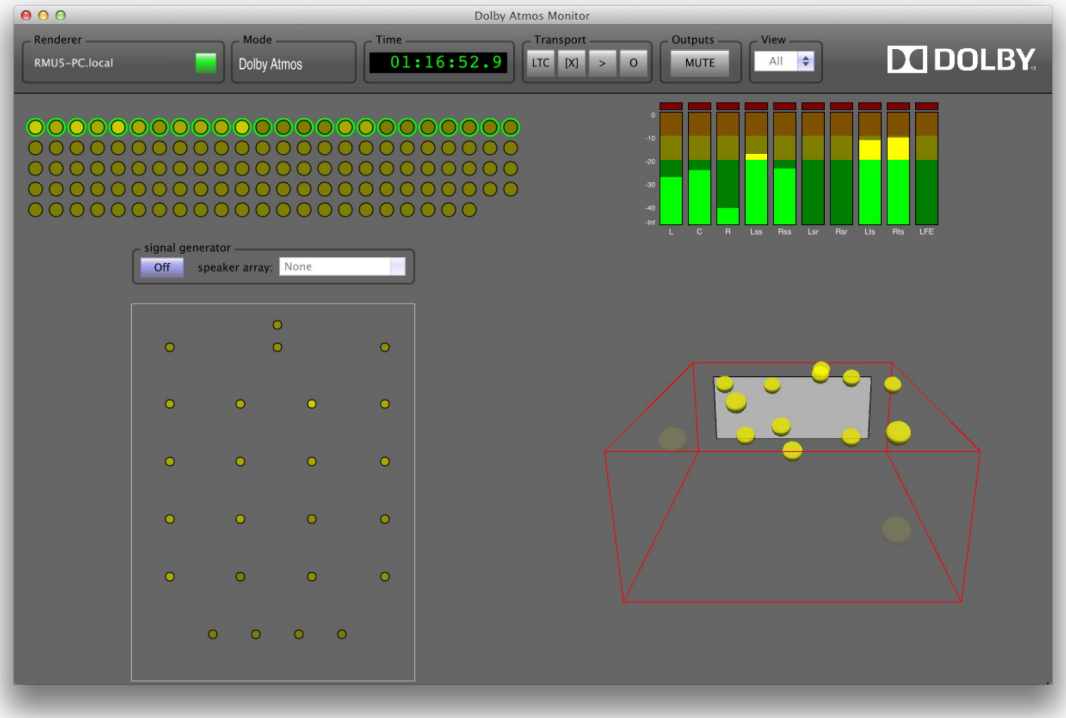


Figura 3 – Fonte: http://www.dolby.com/us/en/technologies/dolby-atmos/authoring-for-dolby-atmos-cinema-sound-manual.pdf[12]

Figura 4 – Posicionamento do som acusmático na sala de projeção. (esquerda – sistemas anteriores) (direita – Dolby Atmos).

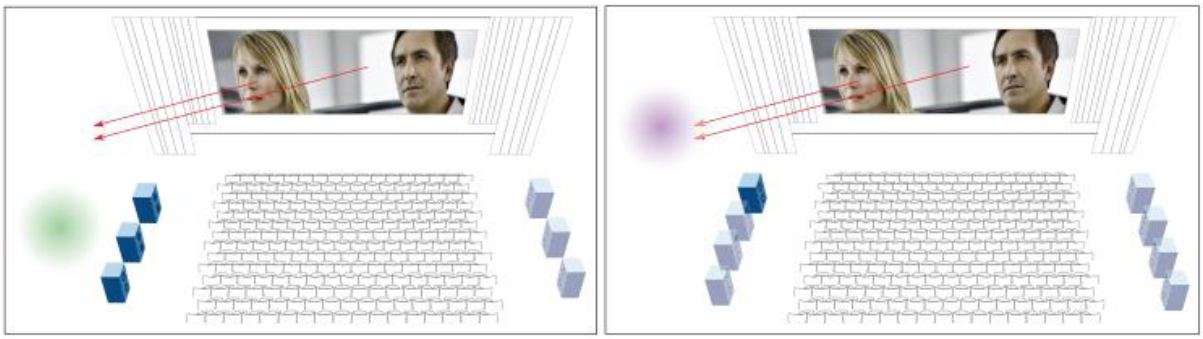


Figura 4 - Fonte: http://www.dolby.com/us/en/technologies/dolby-atmos/dolby-atmos-next-generation-audio-for-cinema-white-paper.pdf[13]

O SOM DO ESPAÇO SEM GRAVIDADE

[12] Acesso em 20/11/2014.
[13] Acesso em 20/11/2014.

Gravidade é um filme comercial que trabalha com uma visão atualizada do público sobre a situação de um astronauta no ambiente espacial. A percepção de que o filme trabalha com este tipo de atualização gerou muitos debates na internet a respeito da falta de rigor científico do filme[14]. Alguns sites chegaram a utilizar entrevistas com astronautas para evidenciar os erros científicos que o filme comete[15].

Contudo, como evidenciado nos debates, o filme não prioriza a precisão em relação aos verdadeiros procedimentos realizados pelos astronautas no espaço, mas sim, a sensação de imersão do expectador implementando recursos surpreendentes como o Mickeymousing. Em nome desta imersão, o filme utiliza os mais modernos recursos de som e imagem disponíveis no mercado cinematográfico, sendo vencedor de muitos prêmios técnicos incluindo o Òscar de efeitos visuais e três Òscars técnicos de som: edição, mixagem e trilha sonora original.

Apesar do evidente descompromisso com o rigor científico, na cena final do filme desenrola-se uma homenagem à ciência no momento em que a Dra. Stone se encontra no fundo do oceano e emerge para a superfície passando a nadar como um peixe, a se arrastar na praia feito um anfíbio e a caminhar pela areia feito um primata, simbolizando metaforicamente a Teoria da Evolução, um ponto central para o crescimento da ciência humana.

Referências

ALTMAN, Rick (org.). *Sound theory* – Sound practice. New York: Routledge, 1992.

CHION, Michel. *A Audiovisão:* Som e Imagem no Cinema. Lisboa: Texto&Grafia, 2011.

SIDER, Larry et al (org). *Soundscape* – The school of sound lectures 1998-2001. London: Wallflower, 2003.

ROEDER, Juan G. *Introdução à Física e Psicofísica da Música.* São Paulo: EDUSP, 1998.

[14] http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/os-erros-e-acertos-cientificos-do-filme-gravidade, http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/10/21/diretor-de-gravidade-diz-que-ja-sabia-das-falhas-tecnicas-do-filme.htm, http://oglobo.globo.com/sociedade/ciencia/sucesso-do-cinema-gravidade-da-show-de-erros-na-vida-real-10367086 - acesso em 20/11/2014.

[15] http://noticias.uol.com.br/ciencia/ultimas-noticias/redacao/2013/10/12/astronauta-brasileiro-aponta-imprecisoes-tecnicas-do-filme-gravidade.htm - acesso em 20/11/2014.

O som ao redor: estado, políticas públicas e crítica cinematográfica[1]

Neighboring Sounds: State, public policies and film criticism

Dr. Fernando Weller – (Doutor - Universidade Federal de Pernambuco)

Dr. Amilcar Almeida Bezerra – (Doutor - Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo:

A comunicação apresenta resultados parciais da pesquisa em andamento intitulada “A imagem do Cinema Pernambucano (2003-2013): Crítica Cinematográfica e Políticas Públicas”. Propomos uma reflexão sobre as articulações discursivas entre instituições do estado, crítica cinematográfica e textos jornalísticos, além de mapear os percursos de legitimação dos filmes produzidos e m Pernambuco nos últimos dez anos. Apresentamos como estudo de caso uma análise da recepção crítica do filme O Som ao redor (2012).

Palavras-chave:

Cinema pernambucano, jornalismo cultural, crítica cinematográfica

Abstract:

The communication presents partial results of the ongoing research entitled "The image of Cinema Pernambucano (2003-2013): Film Criticism and Public Policy". We analyze the discursive articulations between state agencies, film criticism and journalistic texts, mapping out strategies of legitimation of Pernambuco films produced in the last ten years. We present as a case study the critical reception of the film Neighboring Sounds (2012).

Keywords:

Pernambuco Cinema, Cultural Journalism, Criticism.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão “Recepção Cinematográfica e Audiovisual”.

1. Introduzindo uma proposta de pesquisa.

Esta comunicação representa um primeiro esforço de sistematização dos resultados parciais de nossa pesquisa em andamento e que encontra-se ainda na sua fase inicial. Ao longo dos próximos anos, a nossa intenção é reapresentar neste mesmo fórum os próximos passos da pesquisa até o seu texto final.

Nosso campo de interesse volta-se para os debates públicos acerca da produção cinematográfica pernambucana nos grandes veículos de mídia e nas redes sociais, ou seja, aspectos não propriamente fílmicos. Analisamos, particularmente, o momento atual em que o Cinema torna-se um dos elementos centrais que balizam a chamada política cultural no Estado, algo sem precedentes em Pernambuco.

Até a década de 1990, o Cinema nunca havia integrado as preocupações prioritárias das políticas estatais voltadas para a cultura em Pernambuco. O recente interesse do Estado pelo setor coincide com a projeção nacional que filmes e cineastas locais têm obtido nos últimos anos, e o investimento público tem crescido na medida em que se consolida o reconhecimento da produção local por instituições legitimadoras do campo do cinema no Brasil e no exterior. Mas que instituições seriam essas? Quais as condições que propiciaram o acesso da produção local a esses circuitos de legitimação? Qual o peso e o papel de cada uma dessas instituições nos percursos de consagração trilhados pelos filmes pernambucanos? Como o aumento do financiamento e da produção local repercute na relação entre produtores e Estado? A imprensa local e os discursos do chamado jornalismo cultural, no Brasil e no exterior, nos servirão como fontes documentais e ponto de partida para explorar os temas em questão.

Vivemos uma situação, desde o início dos anos 2000, na qual a política cultural do Estado incorporou o Cinema como setor estratégico para legitimar suas próprias ações no campo cultural, reconfigurando o imaginário sobre o que se entende por "cultura pernambucana" dentro e fora do estado. Neste cenário, identificamos ainda uma espécie de consenso discursivo no campo audiovisual entre realizadores, profissionais e público: o reconhecimento de que sem o fomento do Estado a atividade audiovisual encontraria, supostamente, a estagnação. É possível perceber, no plano local, um senso comum que naturaliza o papel estatal na atividade cultural e a convivência, ao que parece, cooperativa entre o Estado e os diversos setores da produção artística, aí incluída a produção cinematográfica. Tal conjuntura sugere problemáticas com relação às condições de autonomia do campo artístico e às implicações do imbricamento de relações entre o setor privado e o setor público no caso em questão. Ao desvendar essas relações entre agentes privados e públicos, internos e externos ao campo da produção cinematográfica, numa dada situação histórica, pretendemos esclarecer por que, a partir dos anos 2000, o cinema passa a ocupar lugar de destaque como expressão contemporânea mais notória da arte produzida em Pernambuco no plano nacional.

Entendemos que a resposta a esses questionamentos vão além da construção fílmica ou da ousadia estética expressa nas obras. Entendemos que há instâncias legitimadoras que capturam as obras e as valorizam no âmbito de uma política do Estado, tais como agentes da crítica cultural, mostras, festivais e premiações, entre outras.

É significativo que o cinema produzido no Estado de Pernambuco incorpore tão facilmente o rótulo de produto pernambucano, rótulo talvez tão ou mais coeso simbolicamente do que o termo Cinema Brasileiro, como se houvesse no Estado

uma expressão cinematográfica que guardasse singularidades distintivas em relação à cinematografia nacional. Mais do que tentar simplesmente contestar ou reafirmar esse rótulo, o interesse de nossa pesquisa é o de mapear as complexas instâncias legitimadoras dos discursos culturais locais e as suas interações com a esfera nacional. Nosso *corpus* compreende a crítica cinematográfica impressa, o jornalismo cultural no Estado, os discursos institucionais e governamentais e, finalmente, o que compreendemos como as falas autorizadas na internet e nas chamadas redes sociais, cuja repercussão é talvez tão ou mais eficiente do que os meios tradicionais. Tentamos, assim, mapear um possível espaço da recepção dos filmes produzidos em Pernambuco nos últimos 10 anos.

Pierre Bourdieu, ao versar sobre a autonomia do campo artístico na modernidade, constata a formação de instituições que vão definir regras específicas de produção, avaliação e hierarquização das obras de arte baseadas num conjunto de valores compartilhados pelos integrantes do campo. As relações de solidariedade e concorrência que se estabelecem entre os membros e as instituições do campo vão constituir uma lógica interna, ao mesmo tempo relativamente autônoma e relativamente dependente com relação às relações de poder externas. Tais forças se manifestam também dentro do campo, mas não de forma direta. Para avaliar seus efeitos no interior do campo, é preciso compreender primeiro suas disputas internas e o modo quase sempre indireto pelo qual as pressões externas repercutem nessas disputas. Ainda segundo Bourdieu, as posições ocupadas pelos agentes no campo artístico, sejam eles dominantes ou subalternos, ortodoxos ou heterodoxos, centrais ou periféricos, variam conforme a evolução das disputas simbólicas que acontecem entre eles. No seio dessas disputas, os critérios de avaliação e valorização das obras também variam, pois o domínio legitimado sobre a formulação

dessas regras é a motivação maior dos conflitos entre os diversos agentes do campo. (BOURDIEU, 1970)

Em meio a esse conjunto de instituições do campo que domina os circuitos legitimadores em escala global, o cinema produzido em sociedades emergentes ocupa um lugar subalterno diante das posições consolidadas pelas grandes produtoras de países hegemônicos.

Todavia, percebemos que o espaço ocupado pelo cinema pernambucano tanto na produção nacional quanto no panorama global vem se tornando cada vez mais significativo. A frequência das premiações e a acolhida da crítica especializada são indícios fortes de que a produção local vem consolidando uma posição relevante no campo. Contudo, essa posição vem sendo materialmente sustentada pelos constantes investimentos públicos na produção. Bourdieu, em suas digressões sobre a dinâmica dos campos artísticos, afirma que mudanças mais profundas ou mesmo revoluções na configuração do campo são produto de processos relativamente independentes que ocorrem dentro do campo, mas também fora dele. Há, então, uma confluência de fatores artísticos e extra-artísticos que, numa dada conjuntura histórica, por uma coincidência significativa, vai resultar na reconfiguração das posições e relações no campo. É na busca por identificar esses fatores e explicar suas confluências que vamos orientar nossos esforços.

O som ao redor: iniciando um estudo de caso

Dentre os objetivos gerais expostos acima, nesta comunicação formulamos, especificamente, algumas perguntas acerca da recepção nos meios impressos em Pernambuco do filme *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho.

Uma primeira análise nos textos do jornalismo cultural da imprensa pernambucana nos indica que o lançamento do filme de Kleber Filho se dá em torno de um consenso previamente estabelecido, algo que poderia ser definido da seguinte maneira: *O Som ao Reder* representa a culminância de um processo de internacionalização dos filmes feitos em Pernambuco que alia aspectos inegáveis de um cinema autoral a uma atualização profunda das questões sociais no Estado projetadas numa estética universalizante – *O Som ao Redor* seria, assim, o representante de uma geração de cineastas e, por conseguinte, da chamada Cultura Pernambucana em sua roupagem modernizante.

Destaca-se nos textos jornalísticos o sucesso internacional do filme que chegava ao Recife no início de 2013 consagrado pela crítica e pelo público de festivais internacionais. Os textos recorrem a uma crítica publicada no jornal *The New York Times* elogiosa ao filme que estava em cartaz em uma sala novaiorquina. Publicado em 24/08/2012, o artigo assinado por A. O. Scott compreende o que seria o elemento-chave presente na narrativa do filme e que diz respeito às contradições entre a modernização da cidade que é cenário do filme e seu passado de “servos e patrões” (SCOTT, 2012). No entanto, ao mesmo tempo em que reconhece o particularismo sócio-político da narrativa fílmica, afirma um caráter universal: “Alguns dos eventos que ocorrem por trás daquelas paredes poderiam ser episódios de uma narrativa global sobre as banalidades domésticas que ocorrem em Singapura ou São Francisco, Cidade do Cabo ou Dubai” (Idem).

Uma análise semântica dos textos jornalísticos na imprensa local não identifica nenhum termo ou adjetivação negativa do filme, apenas uma lista elogiosa e extensa em um tom acima da cobertura cinematográfica já normalmente favorável à produção local. Expressões como: o filme possui uma “cosmovisão”, ele é “sólido e

bem construído, desenvolvendo-se com um ritmo implacável, sem nada fora do lugar", o filme é "tributário do peso da história", "hino ao próprio cinema", de "precisão assustadora", possui "domínio impecável da narrativa", entre outras, recheiam os textos jornalísticos no momento do lançamento do filme no âmbito local. O Jornal do Commercio sentencia: "O som ao redor [é] o longa-metragem que botou o cinema pernambucano no mundo como nenhum outro em sua história". Em outro veículo, uma matéria menciona os mais de "30 festivais internacionais" pelos quais o filme passou e o jornalista afirma: "É muito estranho, o filme acaba, mas ele continua na cidade, no Recife", destacando a suposta pertinência do filme ao tratar das questões da cidade. Outras matérias acompanham as viagens do diretor nos festivais internacionais, um dos textos é acompanhado de uma arte gráfica mostrando o mapa mundial com vários pontos marcados nos quais o filme foi exibido, um boxe com a fotografia do diretor nos lugares e um comentário curto. Percebe-se, ainda uma ênfase na *persona* do diretor, traço marcante, é bem verdade, de uma tradição da crítica cinematográfica e da cinefilia, mas quando exposta na superficialidade do jornalismo cultural assume a dimensão de um colunismo social e turístico.

Pode parecer, à primeira vista, aquilo que diz a expressão popular "chover no molhado", afirmar o caráter colonizado, acrítico e superficial de parcela do jornalismo cultural pernambucano. No entanto, ele foi peça fundamental na construção do consenso em torno do filme antes mesmo do seu lançamento nas salas de cinema nacionais e locais.

O filme denuncia em profundidade as permanências das relações coloniais nordestinas no ambiente urbano atual, estendendo sua crítica aos hábitos cotidianos que as reproduzem e ao modelo de urbanização claustrofóbico como expressão

objetivada dessas relações. Porém, a exaltação impressionista de seus méritos técnicos e estéticos ocupa o lugar de análise que poderia ativar a repercussão local do discurso crítico contido no próprio filmes. Talvez essa impossibilidade do exercício de uma crítica mais substancial se dê em função da submissão financeira dos principais jornais da cidade a corporações que financiam o modelo de urbanização desenfreada e caótica criticado pelo filme, modelo este subsidiado pelo Estado, em estreito compromisso com as grandes empresas de construção civil. Afora esses fatores, são evidentes as relações de cordialidade - estas, paradoxalmente, também expressão de permanências coloniais - entre produtores e jornalistas que dificultam o distanciamento necessário para um exercício equilibrado da crítica. O resultado é que os textos não levam a reflexões sobre as propostas do filme, papel que deveria, teoricamente, ser desempenhado pela crítica.

O que se percebe é que a cinematografia pernambucana tem subido, cada vez mais, o tom crítico em relação às políticas modernizantes do Estado, sobretudo no contexto urbano recifense e, no entanto, o financiamento à produção aumenta progressivamente. O reconhecimento da força estética e política dos filmes nos fóruns legitimadores nacionais e internacionais é, aparentemente, o maior atrativo para o financiamento estatal, mesmo que tal reconhecimento se dê a partir de visões contrárias, supostamente, às políticas modernizadoras do Estado. Assim, o Cinema Pernambucano é, ele próprio, portador das contradições contra as quais ele se volta em suas narrativas. O que nossa pesquisa tem revelado é a seletividade com a qual o jornalismo cultural aborda a temática crítica dos filmes e, de certa forma, neutraliza os seus supostos efeitos polêmicos através de um discurso internacionalizante, elogioso à instância autoral, superficialmente voltado para a forma fílmica em detrimento do conteúdo crítico dos filmes.

Referências bibliográficas

BARROS, Ernesto. Diversão garantida. Jornal do Commercio, Recife, 1 de janeiro de 2013.

_____. Divulgação arrojada e blu-ray rechado. Jornal do Commercio, 4 de janeiro de 2013.

_____. Para Além do cinema tapioca. Jornal do Commercio, Recife, 25 de janeiro de 2013.

_____. Produção investiu 190 mil no lançamento do filme. Jornal do Commercio, 4 de janeiro, 2013.

_____. Um novo som, um novo ciclo. Jornal do Commercio. Recife, 14 de janeiro de 2013.

_____. Um olhar com melodia. Jornal do Commercio, Recife, 4 de jan, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

CONTENTE, Renato. Som é 50% do filme de Kleber Mendonça, Jornal do Commercio, 5 jan, 2013.

DIB, André. Do mundo ao quintal de casa. Diário de Pernambuco. Recife, pag. E1, 2 de janeiro de 2013.

JOAQUIM, Luiz. O Som ao Redor do Multiplex. Folha de Pernambuco. Recife, pag. P1, 3 de janeiro de 2013.

SCOTT, A. O. *The Leisure Class Bears Its Burden - 'Neighboring Sounds,' Directed by Kleber Mendonça Filho.* ***The New York Times****. NY, August 23, 2012. Disponível em <http://www.nytimes.com/2012/08/24/movies/neighboring-sounds-directed-by-kleber-mendonca-filho.html?_r=0> Acesso em 30/10/2014.*

O cinema de gênero para a geração paulista dos anos 1980[1]

Film genre to 1980's São Paulo's generation

Gabriel Henrique de Paula Carneiro (Mestrando – Unicamp)[2]

Resumo: A partir de *Estrela Nua* (1985), de Ícaro Martins e José Antônio Garcia, *A Marvada Carne* (1985), de André Klotzel, e *A Dama do Cine Shanghai* (1988), de Guilherme de Almeida Prado, procura-se compreender como os cineastas que faziam seus primeiros longas de ficção, em São Paulo, nos anos 1980, trabalhavam o cinema de gênero e como isso facilitava um diálogo com o grande público, sem perder inventividade e autenticidade.

Palavras-chave:

cinema de gênero, cinema popular, cinema paulista, anos 1980

Abstract: From *Estrela Nua* (1985), by Ícaro Martins e José Antônio Garcia, *A Marvada Carne* (1985), by André Klotzel, e *A Dama do Cine Shanghai* (1988), by Guilherme de Almeida Prado, we try to comprehend how these directors that did their first fiction feature, in São Paulo, in the 1980's, worked the film genre e how this facilitated its dialog with a big audience.

Key words:

film genre, popular cinema, São Paulo's cinema, 1980's

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão 4, do Seminários Temáticos GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS: História, Teoria e Análise de Filmes.

[2] Gabriel Carneiro é jornalista, diretor de filmes, crítico e pesquisador de cinema. Membro fundador da Abraccine, atualmente, escreve para a Revista de CINEMA e para o Cinequanon, entre outros.

Uma alternativa à produção popular

Contemporânea à entrada do sexo explícito no cinema brasileiro, uma nova geração de diretores de São Paulo, em sua maioria egressa da faculdade de cinema – notadamente da ECA/USP –, começava a realizar seus primeiros longas-metragens. Os poucos que não haviam estudado cinema na faculdade eram cinéfilos de longa data. Em São Paulo, era a primeira geração de diretores formados em uma escola brasileira de cinema, que pensava o cinema a partir do referencial tupiniquim – tendo como mestre Paulo Emílio de Salles Gomes.

Tendo plena noção do cenário para o filme paulista na época, com a Boca do Lixo em franca decadência, a geração que se convencionou chamar de Jovem Cinema Paulista, em seu cinema, propunha um modelo alternativo de produção ao então existente. Calcado, em geral, em coletivos, com dinheiro levantado junto a Embrafilme, entre outros órgãos e investidores privados, com aperfeiçoamento e esmero técnico, e bastante influenciados pela história do cinema, sem preconceitos com gêneros ou escolas fílmicas, o Jovem Cinema Paulista buscava avidamente conversar com o público e perpetuar um novo modelo de produção cinematográfica que desse continuação à classe, mesmo que outros fatores levassem o cinema brasileiro a uma crise sem precedentes.

Em entrevista para a revista *Afinal*, em 23 de agosto de 1988, o cineasta Guilherme de Almeida Prado afirmou:

> "A minha geração já tem essa visão de cinema voltado para o espectador mesmo e não se confunda com cinema voltado para a bilheteria. Existe uma sutil diferença. Falo do espectador como sociedade, como o ser que vai ao cinema, que amplia seu universo imagético. Quanto mais o cinema tiver um leque de opções, o espectador vai estar interessado. O absurdo é ir ao cinema para assistir sempre ao mesmo tipo de filme". (ORTEGOSA, 1988, p. 32)

Outra particularidade dessa geração era o gosto pela história do cinema, a qual conhecia bem, e pelo processo fílmico, e a vontade de retrabalhar essa história metalinguisticamente em seus filmes, em especial os gêneros narrativos consagrados, como o policial, o suspense, o horror, a comédia, o caipira, o juvenil, entre outros. Porém, em geral, aos olhos da crítica e dos pensadores da época, muitos desses filmes não se filiavam ao gênero, pois o reliam de maneira não tão convencional, com uma ironia fina, em que, diegeticamente, essa história do cinema também é conhecida. Três filmes de diretores com diferentes trajetórias ajudam a entender esse contexto:

Estrela Nua, de José Antônio Garcia e Ícaro Martins; *A Marvada Carne*, de André Klotzel; e *A Dama do Cine Shanghai*, de Guilherme de Almeida Prado.

Estrela Nua

O terceiro longa de José Antônio Garcia e Ícaro Martins, *Estrela Nua*, apresenta um processo de maturação do cinema da dupla. Diferentemente dos dois filmes anteriores, *Estrela Nua* contou com verba da Embrafilme. Ainda assim, era um filme da Boca do Lixo, que mantinha certas concepções do cinema popular da região, como a utilização de convenções do suspense e do horror para construir sua fábula.

Estrela Nua acompanha Glória, uma jovem mãe e inexperiente atriz, que trabalha como dubladora. Ela é contratada para dublar Ângela, uma estrela do cinema e da TV, que havia se suicidado. No processo de dublagem, Glória incorpora a personalidade de Ângela, de maneira bastante inconsciente, ficando obcecada pela morte. O filme trabalha assim a transmutação de personalidade e a ideia do duplo, ambas bastante recorrentes na vertente do horror psicológico, além do sobrenatural. Ângela passa a ter uma presença fantasmagórica na trama e a povoar a mente de Glória – espelhos, fotos e, eventualmente, interferindo no cotidiano da dubladora -, e Glória, por sua vez, mimetiza aquela mulher que lhe causa estranhamento e dor.

A busca de tranquilidade passa a ser o que guia Glória, a ponto de ela querer destruir os vestígios de Ângela em sua vida; porém matar Ângela é matar a si mesma. Martins e Garcia criam uma composição imagética digna do gênero fantástico, com o abuso de quadros escuros e luzes recortadas, locações bizarras, e situações macabras (talvez a mais seja na banheira preta com velas derretidas ao redor). A dupla também constrói a atmosfera e o tempo do longa como filme de suspense, com uma trilha sonora calcado em vocalizes e no incidental, e uma montagem com pausas dramáticas quando Glória observa com atenção; percepções breves que logo se desvanecem; o extracampo interferindo no campo e modificando a ação da personagem; alternância entre planos rápidos e passeios com a câmera etc.

Mesmo sendo vendido e recebido como drama erótico, o próprio realizador, Ícaro Martins, admite a influência e a utilização do gênero. "*Estrela Nua* surge do nosso gosto pelo fantástico. O

trabalho com o suspense e o horror é totalmente consciente nesse sentido."[3] E especula a possível relação de não adesão para com o gênero: "Nós nunca levamos o esotérico a sério, nós sempre lidamos de maneira mais cínica."

A Marvada Carne

André Klotzel, diferentemente de boa parte de seus contemporâneos, debruça-se sobre um gênero tipicamente brasileiro, o filme caipira. O longa narra a história de Nhô Quim, que busca uma noiva e comer carne de vaca, até conhecer Carula, que parece ser a solução para seus dois problemas. Ambientado no interior de São Paulo, *A Marvada Carne* recria, desde o cenário até à música, o ideal do universo caipira para sua comédia irônica.

A Marvada Carne traz a figura do caipira, o sujeito interiorano paulista, membro de uma comunidade rural, todo voltado à terra, em geral avesso a modernidades, muito inspirado na formulação linguística da fala do caipira e dos causos populares, com todo seu folclore, provindos de Cornélio Pires. O cineasta, porém, se afasta dos predecessores do cinema caipira, como, por exemplo, o ator, diretor e produtor Amácio Mazzaropi, que não só com o personagem Jeca moldou o imaginário popular para a figura do caipira, ou o diretor Jeremias Moreira Filho, responsável por filmes como *O Menino da Porteira* (1976) – todos grandes sucessos de bilheteria.

A representação do caipira em Mazzaropi reforça o estereotipo do homem ingênuo, preguiçoso, acomodado, maltrapilho e indiferente às normas cultas da língua portuguesa. Nos seus filmes, porém, é evidente a noção de que esses sujeitos estão presos a um passado que não existe mais. O caipira nos filmes Jeremias Moreira Filho são homens do campo trabalhadores, com identidade própria, mas longe de reforçar um estereotipo. Moreira Filho olha para a cultura caipira com enorme nostalgia e seus melodramas sempre trazem uma aflição e uma lugubridade frente à iminente modernidade que toma conta do campo – isso é bastante forte em *Mágoa do Boiadeiro* (1978), em que a profissão é substituída pela de caminhoneiros.

A Marvada Carne segue outra linha. Há ali o retrato do matuto, com uma caracterização costumeira, entre o maltrapilho do Jeca e o vestual de Moreira Filho, a própria lógica linguística, o senso de comunidade, e o mundo essencialmente rural em contraste com o urbano. Para Klotzel, porém, esse universo que retrata não é visto como nostalgia de um bom passado, tampouco como

[3] Em entrevista ao autor, em 24/09/2014.

atraso, e a mudança do rural para o urbano faz parte de um decorrer da adaptação do próprio ser humano às coisas que o afligem. O rural e o urbano se opõem apenas como choque fronteiriço inicial entre as duas diferentes realidades, mas a transição para o que vemos no final do filme parece natural para seus personagens, como mais um estágio de suas vidas. O senso de nostalgia que povoa os filmes caipiras em geral – mesmo em Mazzaropi, a inocência daquela realidade é vista como alternativa à urbanidade e ao caráter predatório dos endinheirados – não está presente em *A Marvada Carne*.

A Dama do Cine Shanghai

A Dama do Cine Shanghai (1988) é o primeiro longa de Guilherme de Almeida Prado sem relação direta com a Boca do Lixo, produzido pela Raiz Produções, com verba da Embrafilme. Conta a história de um corretor de imóveis que entra numa enrascada quando uma mulher aparece em sua vida. Para contar essa história, o diretor se utiliza de convenções do policial *noir*, apresentando narração em primeira pessoa, figura da *femme fatale*, iluminação e direção de arte típica dos exemplares norte-americanos que fizeram fama nos anos 1940 e 1950 etc.

Alguns recursos ficam mais evidentes, como o uso da voz over pelo narrador-personagem. Característica fundamental do *noir*, ela é empostada a cada vez que o narrador tem algo a contar, situar ou mesmo interpretar, como numa digressão muito pessoal. A narração é construída de forma a expor que o narrador tem consciência de que essa história está sendo contada a alguém. Por exemplo: “No mundo existem dois tipos de homens: aqueles que olham a chuva escorrendo pela janela e dizem ‘veja, está chovendo’, e os outros, mais espertos, que sabem que a chuva pode ser apenas alguém com um esguicho no andar de cima, tentando passar a perna em você. Mas a paixão é como a justiça, cega. Além disso, não estava chovendo.”

Outro exemplo é a personagem Suzana/Lyla Van, uma típica *femme fatale* dos filmes *noirs* americanos. Altamente erotizada e sensual, domina completamente a situação. Enigmática, nunca revela totalmente sua história. No caso de *A Dama do Cine Shanghai*, é ela quem esquematiza o plano para liquidar o marido e o amante. As sequências são pouco iluminadas, geralmente focando um ou outro personagem, deixando muitas partes no completo escuro. A iluminação só mostra o necessário, dando o clima de suspense.

A influência do policial *noir* foi amplamente comentada nos textos sobre o filme, mas em geral adjetivadas como paródia ou brincadeira. Por ser um filme que brinca com o universo, foi deslegitimado como um autêntico filme *noir*.

Conclusão

Os três filmes aqui analisados trabalham explicitamente com gêneros cinematográficos mais codificados, sejam em termos temáticos, narrativos ou estéticos. Interessava para os diretores desses filmes emular um *modus operandi*, certas convenções. Não interessava a eles fazer um filme de gênero que seguisse pura e simplesmente uma cartilha dos gêneros a que se filiam, mas relê-los, de maneira cínica/irônica, incorporando à narrativa uma noção de que existem filmes desses gêneros no mundo diegético – com exceção a *A Marvada Carne*, ainda que trabalhe um repertório do gênero e explore ironicamente a relação de adesão do público para com ele. São filmes que não trabalham com as convenções teorizadas sobre o gênero e sim com o imaginário popular acerca deles, com clichês.

Justamente por usarem esse interesse metalinguístico em trabalhar o imaginário popular dos gêneros, mesmo que os relendo à sua maneira, em geral, de maneira não realista, ajudam a construir um cinema popular e a se comunicarem com um público amplo - ainda que essa comunicação, desejada, não fosse a razão de se trabalhar com os códigos dos gêneros fílmicos -, pois aproximam o filme ao público pelo uso de convenções facilmente identificáveis, dando assim duas chaves de leitura claras (a superficial, em que o espectador se envolve pelas características típicas ao gênero, sem reconhecer a brincadeira, compreendendo apenas os signos básicos; e a mais aprofundada, em que se nota o jogo feito pelo diretor em relação ao gênero na construção de sua história). É importante ressaltar que tais filmes se apropriam dos gêneros de maneira bastante diversa ao cinema moderno, que radicaliza e rompe com os cânones, assim como se difere dos filmes de gênero dessa época – como as comédias cariocas juvenis ou mesmo com os longas da Boca, que se filiam exclusivamente ao gênero sem trabalhar a metalinguagem.

E, independentemente de trabalharem de maneira não convencional com os gêneros, não deixam de se filiar a eles. *Estrela Nua* é um filme de suspense e de horror (além de ser sim um drama erótico), *A Marvada Carne* é um filme caipira e *A Dama do Cine Shanghai* é um filme *noir* (mas feito em outro contexto, atrelando-se ao chamado *neonoir*). São filmes híbridos, que podem ser entendidos

como filmes convencionais ou não dentro desses gêneros, dependendo da recepção do público, mas que, em ambos os casos, trabalham temática, narrativa e/ou esteticamente tais convenções. A abordagem dada pelos cineastas não exclui os filmes dos parâmetros de definição do gênero, pois os códigos são habilmente trabalhados.

Bibliografia

BERNARDET, Jean-Claude. “Os Jovens Paulistas”, in *O Desafio do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

CARNEIRO, Gabriel. *O diálogo metalinguístico no cinema de Guilherme de Almeida Prado*. 2009. 145 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Iniciação Científica) – Centro Interdisciplinar de Pesquisa, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2009.

DOSSIÊ André Klotzel, in *Revista Zingu!*, nº 37. São Paulo: novembro de 2009. Disponível em: < http://revistazingu.blogspot.com.br/2010/05/edicao-37.html>. Acesso em 01 de março de 2014.

DOSSIÊ Guilherme de Almeida Prado, in *Revista Zingu!*, nº 21. São Paulo: junho de 2008. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com/2008/06/edicao-21.html>. Acesso em 01 de março de 2014.

MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da Noite: o filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Guilherme de Almeida Prado: um cineasta cinéfilo*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2005.

ORTEGOSA, Márcia. A história de um crime enigmático, in *Afinal*. São Paulo, 23 de agosto de 1988, p. 30-2.

PUCCI Jr., Renato Luiz. *Cinema Brasileiro Pós-Moderno – O Neon-Realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

O DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO NOS EUA E A ESCOLA DE CAMBRIDGE[1]

AMERICAN AUTOBIOGRAPHICAL DOCUMENTARY AND THE CAMBRIDGE GROUP

Gabriel Kitofi Tonelo[2] (Doutorando – IA/UNICAMP)

Resumo:

Analisaremos o desenvolvimento das narrativas documentárias autobiográficas nos EUA, focando-nos na produção do grupo de Cambridge. Centrado no MIT e na Universidade de Harvard, trata-se de um período onde o pensamento teórico acerca da escrita autobiografia aplicada ao documentário aflorou entre diversos cineastas. Partindo do diário filmado de Ed Pincus, analisaremos as preocupações destes cineastas em relação à autobiografia fílmica, envolvidos pela virada epistemológica do Cinema Direto.

Palavras-Chave:

Ed Pincus; Cambridge; Autobiografia; Documentário; Ross McElwee.

Abstract:

This article deals with the development of the Autobiographical Documentary in the US, focusing on the production of the Cambridge group. Centered at the MIT and at the Harvard University, this was a period when theoretical thinking about Autobiographical construction in Documentary Film surfaced upon several filmmakers. Ed Pincus' filmed diary will serve us as departure for the analysis of some of these filmmakers' concerns, all of them engaged in the epistemological turn of Direct Cinema.

Keywords:

Ed Pincus; Cambridge; Autobiography; Documentary; Ross McElwee.

---

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: "Subjetividade, Ensaio, Apropriação, Encenação".

[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.

Trataremos aqui de elucidar algumas reflexões acerca da influência do diretor Ed Pincus e de seu diário filmado, *Diaries (1971 – 1976)* (1980), para o desenvolvimento da narratividade autobiográfica no Cinema Documentário. O documentário realizado por Pincus influenciou metodologicamente e estilisticamente uma série de cineastas que transitavam pela região de Cambridge a partir da década de 1970 e que também trabalharam com uma ideia de autobiografia fílmica vinculada à valoração ética e epistemológica do Cinema Direto.

Esta relação começa em 1968, com a formação do centro de pesquisa, ensino e produção cinematográfica do MIT, o MIT Film Section. Este departamento seria liderado por Ed Pincus e Richard Leacock, dois cineastas em atividade e sensivelmente vinculados com o desenvolvimento do Cinema Direto nos EUA. A dupla tornou-se reconhecida por desenvolver técnicas e metodologias que facilitassem o registro de imagem e som magnético sincrônico em locação, principalmente no que diz respeito à possibilidade do registro em equipes cada vez menores. Em 1972, Pincus lança um artigo na revista Filmmakers Newsletter (PINCUS, 1972) em que propõe um método autossuficiente de captação de imagem e som sincrônico, ou seja, em uma equipe de uma pessoa só.

O interesse de Pincus por uma metodologia de filmagem que possibilitasse o registro *solo*, entretanto, iria além de uma questão orçamentária ou de praticidade. Tratava-se de um projeto conceitual que o diretor travava em relação à construção de uma narratividade fílmica autobiográfica em moldes pouco explorados até então. As possibilidades metodológicas e tecnológicas relativas ao Cinema Direto – registro em locação com equipes menores, custos orçamentários reduzidos, maior sensibilidade da película, câmeras leves, som sincrônico e portátil – eram vistas por Pincus como uma maneira através da qual o discurso autobiográfico poderia estar vinculado ao momento da tomada e, por assim dizer, ao momento presente. O que impulsionaria Pincus em sua empreitada seria a capacidade particular do Cinema (e, neste caso, da valoração ética própria do Cinema Direto) em cristalizar indicialmente – tanto som quanto imagem - um momento vivido. Ao explorar o cotidiano e a interação com as pessoas ao seu redor (no ambiente doméstico, familiar, de trabalho, afetivo), Pincus buscaria estabelecer um vínculo indissociável entre o "viver" e o "filmar", através de um espectro metodológico possibilitado pelo Cinema Direto. O diretor, que também era filósofo de formação, tinha um interesse expresso pela fenomenologia e via neste tipo de exploração autobiográfica pelo Cinema uma alternativa à autobiografia literária. Ao "cristalizar" o momento

presente da filmagem indicialmente através do registro de som e imagem, o diretor poderia subverter a ordem de que um texto autobiográfico (em qualquer uma de suas formas: ensaios, diários, memórias) sugere dominantemente o embate do escritor com um evento vivido anteriormente (desta forma, com o "passado"), para sua subsequente transcriação em palavras.

Este interesse conceitual do diretor deu origem a *Diaries (1971 – 1976)* (1981), seu diário-filmado realizado durante os anos de 1971 e 1976 e finalizado apenas cinco anos depois, em 1981. A versão final de *Diaries* conta com mais de três horas de duração, porém diversos trechos do filme eram passados nas aulas de Pincus no MIT, durante a década de 1970 (MCELWEE, 2012). O filme não contava com um roteiro pré-estabelecido e nem mesmo buscava realizar uma exposição acerca de um assunto determinado. O *tête-à-tête* cotidiano de Pincus com sua família, amigos próximos, colegas de trabalho e amantes seria a matéria-prima temática com a qual o diretor trabalharia a narratividade de seu filme. Desta forma, o desenvolvimento de sua vida matrimonial e doméstica – que passa por diversas complicações durante o período filmado - é o principal ponto temático de *Diaries*, acabando por refletir um espaço-tempo determinado da história dos EUA.

O filme de Pincus acaba por registrar, portanto, o cotidiano de uma família em um momento pós-1968, sob uma série de valores contraculturais que são colocados em experiência pelo casal Pincus. O diretor, além de cineasta e professor é graduado em filosofia. Jane, sua esposa e uma das principais personagens de *Diaries*, é escritora e ativista feminista. Jane Pincus é uma das autoras originais de *Our Bodies, Ourselves*, guia coletivo publicado por um coletivo feminino de Boston a respeito da saúde da mulher e que é reeditado até os dias de hoje, cobrindo assuntos como gravidez, amamentação e aborto.

O diretor concentra sua narrativa autobiográfica em temas que tocam principalmente a experiência de noções alternativas de família e trabalho nos EUA dos anos 1970. Um dos motes temáticos principais do filme é a proposição do casal Pincus em estabelecerem um casamento "aberto", em que houvesse a possibilidade de ambos manterem casos extraconjugais. Pincus retrata este processo mediante as conversas que tem, no seu dia-a-dia, com sua esposa, amigos e amantes, bem como busca retratar as crises provocadas por esta experiência (ciúmes e discussões de ambas as partes). Outras consequências mais delicadas desta experiência também são retratadas no filme. Pincus acompanha Jane na clínica de aborto, à medida em que Jane decide não ter o filho que estava carregando (fruto de um de seus casamentos extraconjugais). Ainda neste universo, Pincus

retrata a experimentação de drogas alucinógenas (o diretor filma a si próprio durante uma "viagem" de mescalina), uma afinidade com o naturismo (seu próprio corpo nu, como o de sua esposa, filhos, amigos e amantes são frequentemente retratados) e um frequente debate acerca do balanceamento da divisão de trabalho, dentro e fora de casa, entre si e sua esposa.

Este quadro de experimentação doméstica é complicado, ainda, pela intenção de Pincus em colocá-lo como o cerne narrativo de seu filme. O "estar lá" sempre presente da câmera do diretor, através de um registro continuado de questões relativas a seu ambiente doméstico e familiar, causa frequentes desequilíbrios na relação do casal. A queixa de Jane que figura nos primeiros momentos do filme dá o tom do questionamento que se tornará a principal questão do filme de Pincus: como ela conseguiria "ser ela própria" diante deste tipo de registro fílmico? Como a presença da câmera influenciaria o registro do cotidiano e do mundo à volta do diretor? Os questionamentos frequentes vistos em *Diaries* a respeito do próprio projeto do filme do diretor tornam-se, da mesma forma, parte do projeto autobiográfico de Pincus. Da mesma maneira que o universo individual (doméstico, familiar, privado) do diretor é tematizado narrativamente, a autorreflexão acontece também no nível do discurso cinematográfico: o debate acerca da experiência em questão. Com este tipo de argumentação, Pincus almejava testar justamente os limites de uma experiência autobiográfica possibilitada pela metodologia do Cinema Direto.

Jim Lane (2002) é um autor que olhou de perto para *Diaries* e outros representantes advindos da região de Cambridge e que trabalharam com uma narratividade fílmica autobiográfica. Segundo o autor, *Diaries* inaugura uma modalidade de documentários autobiográficos denominadas por ele de "Abordagem de Entradas de Diário" (*Journal-Entry Approach*). Trata-se de um tipo de documentário que envolve o registro de atividades cotidianos por um período de tempo e a subsequente montagem desses eventos em uma narrativa autobiográfica cronológica. Este tipo de filme costuma evocar a sensação de que os espectadores estão assistindo aos eventos registrados pelo documentarista como se estivessem ocorrendo pela primeira vez e no tempo "presente" (LANE, 2002, p. 33). De certa forma, o espectador coloca-se no tempo-espaço do documentarista no momento da tomada que, por sua vez, também está experienciando um evento pela primeira vez (e, frequentemente, algo relativo à sua esfera privada, como indivíduo). Da mesma forma, o autor sustenta que esses eventos mostram as pessoas, incluindo-se aí o documentarista (geralmente por detrás da câmera), interagindo uns com os outros ao invés, por exemplo, de uma construção autobiográfica através de uma configuração

padronizada de entrevista.[3] Lane sintetiza o projeto de *Diaries* no que diz respeito à exploração de uma narratividade autobiográfica nova para o período e a relação ao cruzamento temático entre o universo privado do cineasta e questões do mundo "histórico":

> *Diaries* ilustra que o Documentário de Entradas de Diário, tão investido em estruturas de narratividade cronológica, constrói um sujeito autobiográfico que é uma matriz de desejos divergentes: de quem o documentarista acha que é, gostaria de ser e, efetivamente, é. A produtividade referencial de *Diaries*, a maneira através da qual produz significado e liga o sujeito autobiográfico ao mundo histórico, mostra tanto as fraquezas quanto as forças da promessa da autobiografia. A cronologia e a passagem do tempo em relação ao sujeito tornam-se tanto um mapa do desejo interno pelo autoconhecimento e autorrepresentação, e um mapa do desenvolvimento histórico externo. Desta forma, a reciprocidade da narrativa cronológica entre o Eu e o "histórico" é o ponto de convergência necessário para a reivindicação autobiográfica destes documentários. (LANE, 2002, p. 62). Tradução Nossa.

A experiência autobiográfica de Ed Pincus foi determinante para uma série de alunos que passaram pelo MIT Film Section na década de 1970 e travaram contato com o cineasta. Muitas características observadas em *Diaries* foram fonte de inspiração para a produção destes cineastas, como a adoção de uma equipe de uma pessoa só (*One-person-crew*), e a adoção de uma montagem cronológica em favorecimento de uma narratividade autobiográfica. Ross McElwee é o cineasta advindo do grupo de Cambridge que recebeu mais notoriedade por sua obra, desenvolvendo uma "carreira" de documentários autobiográficos há mais de trinta anos. Em entrevista de 1988, McElwee sustenta que *Diaries* influenciou-o de todas as maneiras possíveis (MCELWEE, 1988).

A relação da região de Cambridge com o desenvolvimento do Documentário Autobiográfico nos EUA é analisada na publicação de Jim Lane, já citada, e pormenorizada na publicação de Scott MacDonald "American Ethnographical Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn" (MACDONALD, 2013). Para além do MIT, este tipo de preocupação conceitual se estenderá à Universidade de Harvard a partir da década de 1980, no departamento VES (Visual and Environmental Studies). Estes estudos trazem luz a uma produção filmográfica ainda pouco explorada em bibliografia brasileira, cuja produção mostra largo interesse por questões que lidam com autorrepresentação e autobiografia no Cinema Documentário.

[3] *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001) é um filme vinculado à produção brasileira de documentários autobiográficos que cabe neste conceito proposto por Jim Lane. Durante sua empreitada, a cineasta descobre pormenores da história de seus ancestrais e também diversos aspectos burocráticos relativos à sua possível cidadania húngara. É reforçada, no filme, esta sensação de que estamos vivenciando este tipo de "descobrimento" ao mesmo tempo que a cineasta o teve, no momento da tomada. É neste sentido que reforça-se a ideia de um "momento presente" e de uma sucessão cronológica; uma construção de discurso autobiográfico que bebe da fonte metodológica possibilitada pelo Cinema Direto.

Referências Bibliográficas

LANE, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The University of Winsconsin Press, 2002.

MACDONALD, Scott. “Southern Exposure: An Interview with Ross McElwee”. Film Quartely, Summer 1988.

_____. *American Ethnographical Film and Personal Documentary:* the Cambridge turn. Londres e Los Angeles: University of California Press, 2013.

MCELWEE, Ross. *An Appreciation: Ed Pincus’ Diaries by Ross McElwee* (2012). Disponível em <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/pincus_note.html>, acessado em 23/10/2014.

PINCUS, E. “One person sync-sound: a new approach to cinema vérité”. Filmmakers Newsletter. Volume 6, n.01, nov. 1972.

O filme musical no Brasil após o fim do ciclo das comédias carnavalescas[1]

The musical film in Brazil after the end of the carnival comedies cycle

Guilherme Maia[2] (Doutor em Comunicação, UFBA)

Resumo:

Observando que a pesquisa acadêmica sobre o cinema musical brasileiro de longa-metragem se concentra exclusivamente em estudos sobre a nossa chamada "Era de Ouro", este trabalho apresenta um mapeamento preliminar de musicais brasileiros produzidos a partir de 1960, com o objetivo de verificar até que ponto existe aí um *corpus* substantivo e meritório de atenção analítica.

Palavras chave:

Cinema musical, Cinema brasileiro, Canção Popular.

Abstract:

Noting that the academic research on the Brazilian musical feature films focuses exclusively on studies of our so-called "Golden Age", this paper presents a preliminary mapping of Brazilian musical films produced after 1960, in order to verify to what extent there exists a quantitatively relevant and worthy of analytical attention *corpus*.

Keywords:

Musical Film, Brazilian cinema, Popular song.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 3 do Seminário Temático "Teoria e estética do som no audiovisual".

[2] Mestre em Música e Doutor em Comunicação, Guilherme Maia é professor da Facom e do Póscom (UFBA).

No que diz respeito ao filme musical de ficção brasileiro, um mapeamento do campo das pesquisas em cinema no Brasil, tendo com foco livros publicados e alguns dos principais bancos de textos acadêmicos, conduz, inevitavelmente, a duas conclusões: a) o cinema musical, de um modo geral, não atrai substancialmente a atenção dos estudiosos; b) entre os poucos estudos dedicados ao modo como o fenômeno se manifesta no Brasil, todos incidem sobre um mesmo objeto e um mesmo recorte histórico: o musical carnavalesco produzido nos anos 1930-60, com ênfase nas chanchadas da Atlântida. A julgar pelo que emana dessa observação, após o ciclo dos musicais carnavalescos o filme de ficção musical brasileiro deixou de existir não foi digno da atenção da pesquisa acadêmica. Por que que o cinema musical pós-chanchada não atrai os pesquisadores? Será que não existe uma massa empírica quantitativa e qualitativamente suficiente para justificar investimento de energia de pesquisa?

Como ação de um projeto de pesquisa sobre o cinema musical na América Latina [3] Apresentamos aqui um levantamento comentado de filmes musicais ficcionais de longa-metragem produzidos no Brasil entre 1960 e 2014, não sem antes tentar deixar claro o que, para os propósitos deste texto, estamos chamando de "filme musical". Em levantamento bibliográfico sobre o filme musical, foi constatado que todos os debates sobre possíveis definições dessa classe de filmes ocorrem no contexto dos estudos sobre o musical clássico de Hollywood. Sob a batuta de Rick Altman[4], que finca os marcos teóricos a partir dos quais perspectivas de definição de cinema musical passam a ser discutidas, autores como Jane Feuer (1993) Richard Barrios (1995), Barry K. Grant (2012), trazem contribuições importantes para o debate, mas sempre com o foco nos EUA e em relação dialógica com Altman. Já o livro International Film Musical (CREEKMUR; MOKDAD, 2012) nos mostra que uma grande variedade de espécies de musicais foram e vêm sendo produzidas em muitos países do mundo, gerando uma quantidade expressiva de filmes que somente com muita boa vontade podem ser enquadrados nas chaves de definição propostas para o musical de Hollywood. Diante deste problema, neste ponto específico da pesquisa optamos por não utilizar ou esculpir definições preliminares, mas partir de uma perspectiva de gênero menos totalizante, relacionada à recepção: os "filmes musicais" citados a seguir são filmes reconhecidos como tais por uma instituição

[3] *O cinema musical na América Latina: ficção e dicumentário* (apoio Edital FAPESB 11/2013) e *O cinema musical no Brasil: cinema e televisão* (apoio Edital Universal MCTI / CNPq No. 14/2013).

[4] Além do mérito pioneiro de reunir, no livro *Genre: the musical* (1981), os então dispersos primeiros trabalhos de pesquisa acadêmica sobre o gênero, Altman publicou, em 1987, o livro *The American film musical*, no qual discute perspectivas de definição, tipologias e propõe o que pode ser considerado o primeiro desenho teórico-metodológico para o estudo dos musicais, método que nomeou como *análise semântico-sintática*.

oficial - a Cinemateca Brasileira -, e por um conjunto amplo de cinéfilos que atribuem classificação aos filmes no portal colaborativo Internet Movie Database.

Os novos musicais nas décadas de 1960-80.

Até meados da década de 1960, comédias musicais no espírito carnavalesco continuaram a ser produzidas, como *Briga, mulher e samba* (Sanin Cherques, 1961); *Virou bagunça* (Watson Macedo, 1961); *Bom mesmo é carnaval* (J. B. Tanko, 1962); *Quero morrer no carnaval* (Fernando Cortés, 1962) e *Carnaval barra limpa* (J. B. Tanko, 1967). Uma primeira mudança de paradigma pode ser observada nos filmes protagonizados por artistas ligados à Jovem Guarda, muitas vezes com o nome do cantor ou da cantora no título. Bons exemplos são *Jerry, a grande parada* (Carlos Alberto de Souza Barros, 1967), protagonizado por Jerry Adriani; *Juventude e ternura* (Aurélio Teixeira, 1968), com a cantora Wanderléa no papel principal; *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (Roberto Farias, 1968) e *Roberto Carlos e o Diamante Cor de Rosa* (Roberto Farias, 1968); Cabe destacar aqui o filme *Jovens pra frente* (Alcino Diniz, 1968), um coquetel representativo do caráter de transição do período, que mistura o ícone da chanchada Oscarito, com cantores da Jovem Guarda, como Rosemary, e do mundo do samba, como Jair Rodrigues e Clara Nunes.

Na década seguinte, *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hor*a (Roberto Farias, 1971) e *Som, amor e curtição* (J. B. Tanko, 1972), protagonizado por Antônio Marcos, são os últimos filmes da "Jovem Guarda". O diretor Osvaldo de Oliveira lança três filmes musicais com temática rural no período: *Sertão em festa* (1970), *Luar do sertão* (1971) e *No rancho fundo* (1971), este com a dupla Chitãozinho e Xororó no elenco. Foram mapeados também *A marca da ferradura* (Nelson Teixeira Mendes, 1971), protagonizado pela dupla Tonico e Tinoco; e musicais protagonizados pelo cantor Teixeirinha: *Motorista sem limites* (Milton Barragan,1970); *Na trilha da justiça* (Milton Barragan, 1977); e *Gaúcho de Passo Fundo* (Pereira Dias, 1978).

Nos anos 1970 chega também às telas uma quantidade importante de musicais realizados por diretores ligados, em maior ou menor grau de aderência, ao contexto que Ismail Xavier (2006) chamou de Cinema Brasileiro Moderno, como *É Simonal* (Domingos de Oliveira, 1970); *Quando o carnaval chegar* (Carlos Diegues, 1972); *A noite do espantalho* (Sergio Ricardo, 1974); *Assuntina das Amérikas* (Luiz Rosemberg Filho, 1976) e *Morte e Vida Severina* (Zelito Viana, 1977).

Na década de 1980, filmes como *Cabaret Mineiro* (Carlos Alberto Prates Correia, 1980), *Tabu* (Júlio Bressane, 1982), *A estrada da vida* (Nélson Pereira dos Santos, 1983), *Ópera do malandro* (Ruy Guerra, 1986) e *Um Trem para as estrelas* (Carlos Diegues, 1987) são provas de que o veio do musical de ficção continuou a ser explorado no âmbito de uma cinematografia com ambição artística. Além disso, surge também uma vertente afinada com o fenômeno chamado de BRock, a onda do rock brasileiro que dominou a programação radiofônica e televisiva nos anos 1980 e deixou suas marcas no nosso cinema: *Menino do Rio* (Antonio Calmon, 1981), *Bete Balanço* (Lael Rodrigues, 1984), *Gartota dourada* (Antônio Calmon, 1984), *Rock estrela* (Lael Rodrigues, 1986), *Rockmania* (Adnor Pitanga, 1986), entre outros.

Na linha dos musicais para o público infantil, cruzando dados da Cinemateca Brasileira e do IMDB, foram localizados apenas *Os Trapalhões e o Mágico de Oróz* (Victor Lustosa e Dedé Santana, 1984) e *Super Xuxa Contra o Baixo Astral* (Anna Penido e David Sonnenschein, 1988), mas basta lembrar de *Os saltimabancos trapalhões* (J. B. Tanko, 1981) para perceber que ou a pesquisa não foi suficientemente rigorosa ou as fontes consultadas não foram felizes na classificação de alguns dos 20 filmes protagonizados por Renato Aragão na década de 1980.

A ficção musical nas telas contemporâneas

Considerando um recorte que vai de 1990 até o ponto final deste texto, *Sonho de Verão* (Paulo Sérgio de Almeida,1990) e *Stelinha* (Miguel Faria Jr., 1990), inauguram a safra. O primeiro, estrelado por Xuxa Meneghel, protagonista também de *Xuxa requebra* (Tizuka Yamasaki, 1999), dá continuidade ao veio infantil. Nessa mesma chave, podemos citar *Acquaria* (Flavia Moraes, 2003), estrelado pela dupla Sandy e Júnior, e *Gol a gol* (Fábio Allon e Adriano Esturilho, 2010), filme de circulação restrita a mostras e festivais, e dois filmes de animação: *O grilo feliz* (Walbercy Ribas, 2001) e *O grilo feliz e os insetos gigantes* (Walbercy Ribas e Rafael Ribas*),* com temática ambientalista.

Já *Stelinha*, assim como *For All: O Trampolim da Vitória* (Luiz Carlos Lacerda, Buza Ferraz, 1997) confirmam a tendência de filmes classificados como musicais que ambicionam e conquistam prestígio. No Festival de Gramado de 1990, *Stelinha* foi agraciado com 12 prêmios. Já *For all*..., amplamente elogiado pela critica, recebeu os prêmios de melhor filme, melhor roteiro, melhor trilha sonora, melhor direção de arte e melhor filme do júri popular no Festival de Gramado e foi premiado

também no Festival de Miami. *Veja Esta Canção* (*Carlos Diegues*, 1994) *O Mandarim* (Júlio Bressane,1995), *Orfeu* (Carlos Diegues, 1998), *Bossa Nova* (Bruno Barreto, 2000), *Canção de Baal* (Helena Ignez e Michele Matalon, 2007) e *Os desafinados* (Walter Lima Jr., 2008) e *Chega de saudade* (Laís Bodanzky, 2007), ratificam a tendência a filmes voltados para o público adulto e são evidências da permanência do interesse de alguns nomes ligados ao Cinema Moderno pelos musicais cinematográficos.

Uma das tendências que se destaca na cena contemporânea são as cinebiografias, como o já citado *O Mandarim*, sobre a vida do cantor Mário Reis. Nessa linha, foram lançados no período: *Cinderela baiana* (Conrado Sanchez, 1998) baseado na vida de Carla Perez, ex-dançarina do grupo É o Tchan; *Cazuza: o tempo não para* (Sandra Werneck e Walter Carvalho, 2004); *2 Filhos De Francisco - A história de Zezé Di Camargo & Luciano* (Breno Silveira, 2005); *Noel: o poeta da Vila* (Ricardo van Steen, 2006); *Somos tão jovens* (Antônio Fontoura, 2013), que conta a história de uma parte da vida do cantor-compositor Renato Russo; *Gonzaga: de pai para filho* (Breno Silveira, 2012) e *Tim Maia* (Mauro Lima, 2014)

No cinema produzido no Nordeste, *Jardim Atlântico* (Jura Capela, 2012) e *Amor, plástico e barulho* (Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, 2014) inserem o cinema pernambucano contemporâneo no universo dos musicais. O primeiro, segundo crítica publicada no site da Revista Cinética, assinada por Rafael Castanheira Parrode, é "uma alegoria sobre um Brasil desalinhado, desajustado, indefinível."[5] *Amor, plástico e barulho,* filme que teve uma excelente recepção do público no Festival de Brasília[6], transita no universo da chamada música "brega". Já *Pinta* (Jorge Alencar, 2013), descrito perlo diretor como uma "coreochanchada extemporânea"[7] e pelo próprio filme como uma narrativa "erótica pornochanchesca"[8], marca a presença da Bahia no campo em uma chave experimental.

Foram mapeados também os filmes *O que se move* (Caetano Gotardo, 2013), estreia em longas do diretor que integra o coletivo paulista Filmes do Caixote[9]; *Amor em sampa* (Carlos A. Ricelli, 2014), comédia musical romântica; *Cerro do Jarau* (Beto Souza, 2005), musical gaúcho exibido até o momento apenas no Rio Grande do Sul; *Leo e Bia* (Oswaldo Montenegro, 2010),

[5] http://www.revistacinetica.com.br/jardimatlantico.htm. Acesso em 06/04/2014

[6] Segundo matéria publicada em 22/09/2013 no site do Jornal do Comércio, do Recife. http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2013/09/22/amor-plastico-e-barulho-arrasa-no-festival-de-brasilia-98351.php. Acesso em 06/04/2014.

[7] http://revistacinetica.com.br/home/pinta-de-jorge-alencar-brasil-2013/. Acesso em 06/04/2014.

[8] http://poesiasdecinema.wordpress.com/2013/12/23/pinta-2013-de-jorge-alencar/. Acesso em 06/04/2014.

[9] Segundo crítica assinada por Lucas Salgado, publicada em http://www.adorocinema.com/filmes/filme-210390/criticas-adorocinema/. Acesso em 02/04/2014.

baseado em peça homônima do mesmo diretor e compositor; *A fuga da Mulher Gorila* (Felipe Bragança, Marina Meliande, 2009), representante do veio que vem sendo chamado de *cinema de garagem*; *La serva Padrona* (Carla Camuratti,1999), um musical-ópera; *Antônia: o filme* (Tata Amaral, 2006) centrado no universo do rap da periferia de São Paulo; *Ó paí, ó* (Monique Gardenberg, 2007), embalado pela música carnavalesca produzida na Bahia e *Sinfonia da Necrópole* (Juliana Rojas, 2014), um "originalíssimo musical fúnebre", segundo crítica assinada por Luiz Zanin Oricchio e publicada no Estadão.[10]

Mesmo ciente de que o caminho até aqui percorrido não oferece ainda um quadro completo da produção de musicais no Brasil no período investigado nem conduz a grandes certezas, o estudo crê ter encontrado evidências de que o filme musical brasileiro em nenhum momento deixou de ser produzido e que se manifesta com razoável vigor e constância em dramas, comédias, aventuras, biografias, uma ópera filmada, obras experimentais e filmes de animação, com variadas ambições comerciais e/ou artísticas, dirigidas a um amplo espectro etário e cultural de espectadores, em alguns casos com bom resultado de bilheterias, como é o caso dos infantis e das cinebiografias[11]. Diretores ligados à tradição do nosso Cinema Moderno produziram e continuam produzindo musicais e o mesmo acontece hoje com diretores iniciantes em vários estados do Brasil. Parece-nos justo olhar com mais atenção para esses filmes que divertem crianças, reúnem jovens, conquistam prestígio entre os pares, constroem uma memória audiovisual da nossa canção popular e esgarçam as fronteiras do gênero com novas abordagens *de garagem* e experimentais.

Referências

ALTMAN, R. (org.) *Genre: the musical*. London: Routledge & Kegan, 1981

ALTMAN, R. *The American film musical*. London: Indiana University Press, 1989.

CREEKMUR, C; MOKDAD, L. (Orgs.) *The international film musical*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2012.

FEUER, J. *The Hollywood musical*. Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

[10] Publicada em 24 Julho 2014. Acesso em 25/11/2014. http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,juliana-rojas-apresenta-o-musical-funebre-sinfonia-da-necropole,1533605

[11] Segundo dados da Cinemateca Brasileira e do portal AdoroCinema, *Xuxa requebra* foi assistido por 2.100.000 espectadores, *Super Xuxa contra baixo astral* por 2.816.000, *Cazuza: o tempo não para* por 2.965.053 e *2 filhos de Francisco* por c. 5.300.000.

GRANT, B. K. *The Hollywood Film Musical*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

XAVIER, Ismail . *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

O ARQUIVO COMO SINTOMA: ANACRONISMO E SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS[1]

ARCHIVE AS SYMPTOM: ANACHRONISM AND SURVIVAL OF IMAGES

Jamer Guterres de Mello[2] (Doutorando – PPGCOM-UFRGS)

Resumo:

Este trabalho busca investigar de que maneira a imagem de arquivo pode ser considerada como sintoma a partir das contribuições de Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin e Aby Warburg, dedicando atenção ao filme "A Saída dos Operários da Fábrica", de Harun Farocki. Há um sintoma que se expressa no arquivo, intimamente relacionado ao anacronismo – uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos – e à sobrevivência das imagens.

Palavras-chave:

imagem de arquivo, sintoma, anacronismo, tempo, Harun Farocki.

Abstract:

This study aims to investigate how archive footage can be thought of as a symptom, from the contributions of Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin and Aby Warburg, and devoting attention to the film "Workers Leaving the Factory", by Harun Farocki. There is a symptom that is expressed within archive, closely related to anachronism - an assembly of heterogeneous and discontinuous times - and the survival of images.

Keywords:

archival footage, symptom, anachronism, time, Harun Farocki.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Subjetividade, Ensaio, Apropriação, Encenação – Sessão 4.

[2] Doutorando em Comunicação e Informação pelo PPGCOM-UFRGS, onde pesquisa as dimensões estéticas e políticas do uso de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács.. E-mail: jamermello@gmail.com.

Os estudos de Georges Didi-Huberman (1998; 2012) e suas inquietações sobre a obra de arte provocam um pensamento sob um ponto de vista estético e político sobre o estatuto do arquivo. Ao autor interessa, necessariamente, a dimensão da visualidade que é própria da obra de arte. Didi-Huberman retoma o conceito de choque em Walter Benjamin (1987, 1991, 2006) para atualizar a imagem em toda a sua potência revolucionária e violenta, chegando ao conceito de sintoma, intimamente ligado à concepção de história e tempo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.169). Qualquer imagem, mesmo que aparentemente superficial e simples, sem profundidade, carrega uma inquietação, uma capacidade de quebrar o curso normal dos acontecimentos.

Trata-se de uma *abertura* da imagem, numa relação de fragmentação da história no tempo linear, que é decorrente deste conceito de sintoma. Portanto, as imagens são potentes e capazes de exigir um trabalho crucial da memória, produzindo uma incessante reconfiguração do passado (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176-177), tal qual se observa na obra de Harun Farocki.

No livro *Ante el tiempo*, Georges Didi-Huberman (2011) propõe uma arqueologia da História da Arte questionando uma visão de disciplina humanista, tradição teórica que almeja a referência científica, remetida a Giorgio Vasari, Immanuel Kant e Erwin Panofsky, na busca por uma superação epistemológica nas consequências da relação entre a história e o tempo, tal qual imposta pela imagem. Ao autor interessa especificamente a função epistemológica crucial do *anacronismo* e suas relações estreitas com as noções de *sintoma* e *sobrevivência*.

Tomaremos aqui a noção de sobrevivência que Didi-Huberman (2013) desenvolve a partir do termo *Nachleben* em Aby Warburg, um caráter de vestígio ou rastro que é próprio das imagens, formas e temas que permanecem como marca, como sintoma, e que se expressam em outras imagens e em tempos distintos. O interesse de Aby Warburg reside justamente em descobrir uma expressão psicológica comum entre imagens que *a priori* parecem completamente singulares entre si, o que o historiador caracterizou como “fórmula de *pathos*”: para além da singularidade de cada imagem existe uma raiz comum. Warburg aponta para um processo de reconhecimento de elementos de imagens da Antiguidade que se tornam reconhecíveis em tempos distintos, uma relação de diálogo em que os extremos da história podem se encontrar.

Walter Benjamin também configura-se como um intercessor importante das ideias discutidas por Georges Didi-Huberman. A busca de Benjamin por uma chave interpretativa da modernidade fundada na disseminação da cultura da imagem terá íntima relação com a crítica de Didi-Huberman

ao uso de categorias e modelos historicamente puros (positivista e iconológico), preferindo então uma arqueologia crítica da História da Arte.

O sintoma seria o responsável por fazer aflorar memórias, relações, semelhanças e tensões com as múltiplas temporalidades que se manifestam nas imagens. Assim, a imagem de arquivo pode ser considerada como portadora de uma memória que lhe é particular, dando espaço a uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que, por sua vez, se conectam e se interpelam.

Didi-Huberman tenta demonstrar de que forma a imagem sedimenta o tempo, ou melhor, de que forma o tempo se desdobra na imagem em suas mais variadas intensidades e durações heterogêneas, uma espécie de densidade ou matriz do tempo que se expressa na imagem. O anacronismo seria, então, uma montagem de tempos heterogêneos que exprime a complexidade e a sobredeterminação das imagens. Diante das imagens estamos inevitavelmente diante do tempo, por isso a imagem não poderia ser tomada como simples objeto, mas antes como um campo de forças carregado de tempo complexo e impuro, ou seja, uma multiplicidade de tempos (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Diante de uma imagem antiga, o presente não cessa de se atualizar constantemente, da mesma forma que diante de uma imagem – a mais contemporânea possível – o passado não cessa sua reconfiguração num movimento obsessivo de construção da memória (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32). Desta forma, pode-se entender a importância que Didi-Huberman confere à montagem, pois este a considera de forma vertical em relação à história e à memória, em oposição a uma evolução linear e horizontal do tempo. Com efeito, trata-se de uma montagem de diferentes tempos, que o autor denomina como anacronismo histórico das imagens.

Didi-Huberman leva a montagem a outro patamar, ou melhor, o ponto de vista aqui adotado é uma espécie de torção do conceito de montagem no senso comum.

No livro *A imagem sobrevivente*,

> A montagem – pelo menos no sentido que nos interessa aqui – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos, dispostos em sequências. Ao contrário, é um novo modo de *expor visualmente as descontinuidades do tempo* que atuam em todas as sequências da história. (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 399-400).

A imagem é, então, inserida em uma rede de relações que fazem com que um determinado código visual, ou um pensamento, seja retomado, séculos mais tarde, adquirindo uma configuração de sobrevivência e de transformação. O passado remete, portanto, a uma memória e a uma história que não são cronológicas ou diretas. A importância desta virada epistemológica executada por Didi-Huberman é que história, memória e montagem tomam outras proporções.

Tomando estas questões trazidas aqui a partir de Didi-Huberman e seus intercessores, podemos fazer uma importante aproximação com o arquivo no sentido de caracterizá-lo enquanto sintoma e, assim, elemento essencial da sobrevivência das imagens. Ao explorar uma memória cultural e histórica que se produz involuntariamente no interior das imagens, em constelações virtuais do tempo, o gesto político de Didi-Huberman acaba produzindo ferramentas suficientes para compreender o arquivo como *locus* privilegiado de manifestação dos restos da história. Com efeito, Didi-Huberman desenvolve uma abordagem epistemológica particular das imagens, que pode ser considerada como um novo paradigma na filosofia da história. Assim, podemos pensar os arquivos como restos que dão sentido às imagens de forma dialética, menos por seu caráter de prescrição da verdade do que por suas dobras e interstícios latentes.

Em *A Saída dos Operários da Fábrica*, Harun Farocki retoma a célebre filmagem feita pelos irmãos Lumière em 1895 intitulada *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, pequeno trecho de 45 segundos que é considerado um dos primeiros filmes da história do cinema. Motivado pela comemoração de 100 anos do cinema, Farocki produz uma montagem com diversas cenas de operários saindo de seus locais de trabalho e tenta extrair dessas imagens algumas reflexões sobre a iconografia e a economia da sociedade de trabalho.

Entre as séries de imagens retomadas pelo cineasta estão trechos de filmes amadores e desconhecidos, filmes institucionais, antigos comerciais de TV, cenas célebres de filmes como *Metrópolis* (1926) e *Só a Mulher Peca* (1952), ambos de Fritz Lang, outras cenas de filmes de D. W. Griffith, Charlie Chaplin e outros cineastas. São imagens utilizadas como recurso estético para formar um discurso ao mesmo tempo ético e ácido não apenas sobre a situação do operariado a partir da revolução industrial, mas também sobre o papel da *práxis* do cinema em seu primeiro século de existência.

Entre as estratégias estéticas adotadas por Farocki estão o uso de imagens congeladas, imagens em câmera lenta, a repetição constante das imagens a fim de retomá-las em diferentes

interpretações e o foco detalhado em pontos específicos das imagens que poucas vezes são notadas em uma visualização não muito atenta. É o caso de uma observação de Farocki sobre o filme dos irmãos Lumière: em um momento específico do filme, Farocki congela a imagem e focaliza em detalhe uma das operárias puxando a saia de outra funcionária. O cineasta ainda constata que a ação não é revidada devido à presença da câmera.

Neste filme, Harun Farocki coloca em jogo a problematização do visível e do dizível ao relacionar a imagem a uma palavra, sugerindo que cada imagem possui inúmeras formas de reutilização. Retoma uma interpretação do filme dos irmãos Lumière utilizando outras imagens de operários saindo de uma fábrica, mostrando como a possibilidade de criar imagens em movimento é responsável pela visibilidade do mundo, e como o próprio cinema não pode ser dissociado da modernidade e do contexto de florescimento industrial. Por fim, Farocki volta a esta questão, dizendo que o vasto conjunto de imagens de saídas das fábricas demonstra que nestes 100 anos se voltou sempre a gravar a mesma imagem, numa reflexão crítica frente ao cinema e sua história.

Como se o primeiro filme dos irmãos Lumière fosse uma espécie de maldição das imagens em movimento ou que o cinema não tivesse passado a outra experiência senão a de reproduzir sempre as mesmas imagens. O cineasta continua seu comentário, dizendo que “é como se uma criança repetisse anos a fio a sua primeira palavra de modo a eternizar essa satisfação, ou como se diz dos pintores orientais que pintam repetidamente o seu primeiro quadro até se tornar perfeito e eles mesmos poderem entrar nele”, e finaliza: “quando deixou de ser possível acreditar nessa perfeição, inventou-se o cinema”.

Cabe ressaltar ainda que Farocki aponta o pequeno filme dos irmãos Lumière como a primeira câmera de vigilância da sociedade moderna. Num primeiro momento, tal afirmação parece um tanto apressada, mas conduz a uma reflexão não menos interessante: as câmeras posicionadas nas saídas das fábricas – não por acaso dezenas destas imagens foram escolhidas por Farocki para compor este filme – não ocupam um lugar *de fora* da fábrica, como geralmente a caracterizamos, mas a própria câmera é parte de um mecanismo que constitui a engrenagem política e capitalista envolvida pela fábrica. O espaço da câmera, fora da fábrica, é tornado comum ao espaço da própria fábrica, quando associamos a câmera que filma a saída dos operários como uma câmera do cinema e ao mesmo tempo uma câmera de controle, de vigilância. Há um tempo que é próprio deste tipo de

imagem e está mais vinculado ao lugar (a posição do portão da fábrica) do que a uma cronologia, uma temporalidade linear, de sucessão do tempo.

Retomando o paradoxo do anacronismo e seus múltiplos mecanismos temporais como condição do agir histórico, podemos tomar o arquivo na obra de Harun Farocki como uma instância passível de inscrever múltiplas temporalidades. Sua apreensão enquanto objeto histórico no senso comum não dá conta de explicar este paradoxo. Assim, a imagem de arquivo se apresenta como um processo, carregado de uma potência sempre em devir, levando não um passado e um presente, mas uma carga crítica e histórica ao mesmo tempo anterior e posterior à sua manifestação. Esta é, então, a abertura tanto da imagem quanto da história em suas múltiplas formas de temporalidade, manifestas de forma crucial no interior do arquivo, na obra de Farocki.

Há, portanto, um sintoma que se expressa no arquivo, um mal-estar entre o excesso e a dispersão. Grosso modo, é o que percebemos na obra de Harun Farocki, na medida em que suas obras produzem articulações que afastam as imagens de arquivo de suas qualidades iconográficas ao desmistificar seu papel enquanto objeto mnemônico convencional, fruto de uma marca histórica, factual ou contextual, mas que a coloca numa situação anacrônica quase aberrante, algo como um sintoma violento ao mostrar uma imagem que seria a *priori* familiar intensificada em sua máxima estranheza.

Pensar o arquivo como sintoma é pensar a imagem enquanto acidente, enquanto catástrofe. Se existe uma busca predominante e, de certa forma autoritária, pelas formas idealizadas e oficiais do arquivo enquanto documentação de um mundo verdadeiro há também um mimetismo degenerado no uso que Farocki faz das imagens. O arquivo, nas obras deste cineasta, indica uma decomposição analítica do tempo, explorando uma descontinuidade que desmonta a história. Em outras palavras, o arquivo se torna incompatível com um alinhamento histórico e descritivo das imagens.

Há uma espécie de visão rasteira do uso de imagens de arquivo, que o coloca em posição obsessiva por dar a ver o que há de verídico na história em suas múltiplas vicissitudes, uma carga de memória que estaria contida em seu interior, pronta para ser acessada, descrita. Ao assumir valor de documento, os arquivos tornam-se emblemas, reduzem-se à rigidez da verdade, do real. Porém, o arquivo se desprende dessa responsabilidade e carrega apenas – o que não é pouco – os embates imemoriais e intempestivos entre o visível e o invisível. Vê-se então a história e a comunicação sob

outra ótica, através de seus interstícios, de suas lacunas, colocando em xeque a eficácia comunicativa da documentação histórica. A sina do visível é substituída pela potência do intervalo.

Referências:

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I*: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DIDI-HUBERMAN, G. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo*: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

MOURÃO, M. D.; BORGES, C.; MOURÃO, P. (orgs.). *Harun Farocki*: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

Mr. Spock: um novo significado para a fronteira[1]

Mr. Spock: a new meaning to the frontier

Jean Raphael Zimmermann Houllou[2] (Mestre – UNISUL)

Resumo:

A clássica narração introdutória de Star Trek (1966) qualifica o espaço como fronteira final. Existem interpretações que associam tal concepção ao mito norte-americano da fronteira apresentado nos filmes de faroeste e apontam que a galáxia pode ser entendida como um território a ser civilizado pela cultura estadunidense. No entanto, ao analisarmos o personagem Mr. Spock e o contexto político de produção observamos que o seriado também realiza uma mudança no referido mito.

Palavras-chave:

Seriado, *Star Trek*, Mito da Fronteira, Spock, Ordem Imperial.

Abstract:

The classic introductory narration from Star Trek (1966) describes the space as the final frontier. There interpretations that associate this concept to the American myth of the frontier presented in westerns and show that the galaxy can be understood as a territory to be civilized by American culture. However, when analyzing the character Mr. Spock and the political context of production we observe that the show also has a change in that myth.

Keywords:

Series, Star Trek, Myth of the Frontier, Spock, Imperial Order.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: TELEVISÃO: formas audiovisuais de ficção e de documentário.

[2] Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Univille – Universidade de Joinville. Doutorando em Ciências da Linguagem pela Unisul – Universidade do Sul da Santa Catarina.

Vários autores associam o seriado Star Trek ao Mito da Fronteira. Segundo Fernando Vugman, o Mito da Fronteira nasceu no século XVII quando puritanos que chegaram da Inglaterra para colonizar a América se depararam com as populações nativas estranhas aos seus costumes e que precisaram ser destruídas para garantir a conquista do território. (VUGMAN, 2010, p. 97)

Para Richard Slotkin, a visão dos puritanos sobre os índios era a de uma instituição invertida e associada a trevas, para crença cristã havia versão índia antitética. No entanto, se era difícil para os puritanos criar identificação com os índios, por outro lado, eles tiveram que absorver parte de seus conhecimentos para sobreviver naquelas terras selvagens. (SLOTKIN, 1973, p.57) A partir dessa contradição foi construída a concepção do herói fronteiriço americano. Slotkin escreve que a figura do herói americano deve que preencher a lacuna ou mediar o passado europeu e o presente indígena. Enquanto parte do desenvolvimento de sua estatura heróica era consequência da experiência no mundo indígena, parte de sua natureza era herdada da Europa. (SLOTKIN, 1973, p.190) Vugman, por sua vez, escreve que tal figura dramática se apresenta como dividida entra a natureza selvagem da terra livre, dentro da qual está adaptada aos modos de sobrevivência, e a civilização da qual é um agente de crescimento, ao mesmo tempo em que não consegue se fixar nela. Dessa forma, é comum a cena do cowboy, no final de uma narrativa, abandonando a cidadezinha que ajudou a salvar contra os selvagens que a ameaçavam. (VUGMAN, 2010, p. 97)

A partir do final do século XIX, começam aparecer algumas revisões do Mito da Fronteira as quais consideravam que o vasto território, responsável pelo constante alargamento das fronteiras americanas e o consequente desenvolvimento do país, havia terminado.

Slotkin cita inicialmente a tese apresentada em 1893 por de Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, a qual prega que o desenvolvimento da cultura estadunidense necessitava de um continuo alargamento das suas fronteiras para uma terra livre. Tais locais em anexação seriam supostamente responsáveis por renovar os valores de igualdade e democracia. (TURNER, 2008.) Podemos constatar semelhanças no funcionamento da soberania americana imanente disposta em rede e a essa descrição da fronteira. Segundo Slotkin, Turner não aponta um herói individual como responsável pelo desenvolvimento americano. É o desejo coletivo dos fazendeiros em ter uma vida melhor que gera o processo de expansão renovador dos valores democráticos. A solução para a continuação dos valores democráticos após o esgotamento das terras livres era apontada por Turner na necessidade de existirem instituições públicas mantenedoras

e propagadoras dessas ideias, como por exemplo, as universidades do oeste. (SLOTKIN, 1998, p. 34)

Uma segunda leitura do mito da fronteira frente ao esgotamento das terras livres é a proposta pelo presidente Roosevelt. Segundo suas ideias, o problema do fechamento das fronteiras era a perda da formação de uma casta de lideranças anteriormente forjadas na dominação do mundo selvagem. A solução de Roosevelt era, de acordo com sua política imperialista, expandir as fronteiras americanas para outras partes do planeta. (SLOTKIN, 1998, p. 59)

Woodrow Wilson, ao contrário da proposta imperialista, queria expandir internacionalmente o conceito de rede de poder e a ideologia da paz. É por isso, que Turner, ao pensar numa fronteira mais democrática, escolheu Wilson e não Roosevelt nas eleições presidenciais de 1912. O Mito da Fronteira segundo o modelo de Roosevelt tornou-se muito difundido e foi utilizado até a década de 1960 durante a presidência de John F. Kennedy. (SLOTKIN, 1998, p. 490) Contudo, a partir da segunda metade da década de 60, o contexto colocaria a concepção imperialista do mito em descredito. Segundo Slotkin, os tumultos de Newark e Detroit causados por reivindicações sobre o estado do bem estar e a Ofensiva Tet na Guerra do Vietnã significaram uma crise política e ideológica que abalava o consenso político americano. (SLOTKIN, 1998, p. 535) As reivindicações dos trabalhadores americanos nesse momento são consideradas por Hardt e Negri como despertadores de um novo modelo social, a sociedade de controle. Além disso, a Ofensiva Tet aponta para o deslocamento dos Estados Unidos de uma política imperialista para uma atividade de policia sob a égide da ordem imperial global. (HARDT; NEGRI, 2000) Esse é o contexto de criação de Star Trek.

Segundo Kapell, o criador de Star Trek, Roddenberry, expandiu a Mito da Fronteira para o espaço, imaginando que no século XXIII uma parte inteira da galáxia estaria alinhada a uma mesma cultura, a estadunidense. Além disso, as partes desconhecidas da galáxia seriam as terras livres que possibilitariam o contínuo desenvolvimento conforme pregado no mito. (KAPELL, 2010)

Alice George, por sua vez, associa Star Trek aos filmes de velho oeste que eram muito populares no contexto de exibição do seriado e cujas narrativas remetem-se fortemente ao citado mito. George compara a nave Enterprise a uma usual imagem da colonização americana, os trens chamados de Wagon Train que transportavam pessoas para regiões ao oeste. (GEORGE, 2013)

O personagem James T. Kirk, capitão da nave, é comparado a um herói da fronteira. Nesse sentido, George entende que Kirk, ao cumprir sua missão de descobrir novas civilizações estaria, a

exemplo do cowboy, absorvendo os conhecimentos selvagens necessários a sobrevivência em novas terras. O vulcano Spock, primeiro oficial e o segundo no comando da nave estelar, faria um papel semelhante ao do índio Chingachgook nos romances de faroeste Leatherstocking Tales criados por James Fenimore Cooper. Nessas narrativas, Chingachgook é amigo de Natty Bumppo, herói de fronteira. Para George, assim como Kirk admira e tenta utilizar a lógica de Spock, Natty Bumppo tenta reproduzir em si mesmo o estoicismo de seu companheiro. (GEORGE, 2013) A partir dessa concepção, é possível considerar que Spock, um extraterrestre, apresentaria habilidades e conhecimentos alienígenas necessários à Kirk para realizar a anexação de outros planetas a Federação em consonância ao Mito da Fronteira. O capitão, por sua vez, aceitaria tais conhecimentos alienígenas, pois como exemplar herói de fronteira, ele sabe lidar com aquilo que é externo a sua civilização.

Acreditamos que as associações entre Star Trek e o Mito da Fronteira apontadas acima precisam ser somadas à características da ordem imperial que surgia no contexto de produção do seriado. Em *The Man Trap* (T. 01 E. 01), o primeiro episódio da série, os integrantes da Enterprise encontram uma criatura assassina que roupava todo o sal do corpo de suas vítimas para se alimentar. Tal criatura é a última de sua espécie. Por isso, o arqueólogo Crater compara ela com uma difundida figura da guerra contras os índios, os búfalos. Tais animais, fundamentais para a cultura de tribos nativas, foram dizimados à medida que os brancos dominavam o seu território.

O seriado apresenta uma discussão sobre qual é o procedimento correto a ser tomado contra tal ser. Crater é um defensor da preservação daquela espécie. Ele permitiu o sacrifício da vida de sua esposa por essa causa. No entanto, a solução para o debate é dada por Kirk que utiliza um mecanismo da ordem imperial, o estado de exceção (HARDT; NEGRI, 2000, p. 34), para legitimar a caça da criatura. Crater afirma para o capitão que não existe nenhuma diferença entre a criatura e os búfalos. Kirk responde que existe uma, a criatura está matando seus oficiais.

O texto de *Where No Man Has Gone Before* (T. 01 E. 03) foi escrito como episódio piloto para substituir a fracassada primeira tentativa de apresentação do seriado Star Trek à NBC intitulada de The Cage. Posteriormente, o segundo piloto foi transmitido entre os primeiros episódios da série e apresenta uma importante revelação sobre Mr. Spock num dialogo entre ele e Kirk enquanto jogam xadrez. Spock avisa que após a próxima jogada do capitão ele irá dar cheque-mate. Kirk afirma que ele joga xadrez de uma maneira irritante. Spock, por sua vez, declara que irritante é uma emoção

humana. Na sequência, o capitão realiza sua jogada, fato que leva o primeiro oficial a fazer uma expressão de surpresa. Kirk percebendo a expressão pergunta se realmente ele desconhece o que é irritação. Nesse momento, pela primeira vez, Spock fala que um de seus ancestrais casou-se com uma humana. Por fim, o capitão ironicamente comenta que deve ser horrível ter tal sangue ruim nas veias.

Embora a fala de Spock possa passar o entendimento de que a ancestral humana seja distante em sua descendência, na verdade, ela é sua mãe. Em *Jorney to Babel* (T. 02 E. 10), são apresentados os pais de Spock, Sarek e a Amanda. Uma fala de sua mãe explicita a dificuldade de Spock em adequar-se a sua civilização vulcana. Spock é descrito como alguém deslocado que não consegue se sentir pertencente a nenhuma das duas culturas e cujo único lar está nas expedições da frota estelar.

No episódio *The Way to Eden* (T. 03 E. 20), o próprio Spock descreve seu sentimento de inadequação. Spock tenta indicar a localização de um mitológico planeta perdido chamado de Éden para um grupo detido pela nave Enterprise que tentava de maneira ilegal encontrar o mesmo. Achar o planeta Éden era entendido pelo grupo como uma maneira de negar a civilização tecnológica de seu tempo e voltar a uma vida primitiva.

Ao descrever os motivos que o levam a ajudá-los, Spock afirma que há muitas pessoas que se sentem desconfortáveis com a civilização em que vivem numa quase uma rebelião biológica, uma revolta profunda contra as comunidades planetárias, as programações, as atmosferas artificialmente esterilizadas. Além disso, Spock fala que compartilha com eles a sensação de deslocamento, pois eles se sentem alienígenas em seus próprios mundos, assim como ele. Esse deslocamento de Spock e sua associação com aqueles que buscam a vida primitiva não o deixariam muito mais próximo da figura do herói de fronteira do que o capitão Kirk?

Para nós a reposta é afirmativa. Spock, por sua vez, emigrou da civilização vulcana dentro da qual foi criado e vive inserido numa comunidade diferente da sua. Por esses motivos, entendemos que Mr. Spock deve ser interpretado como um herói de fronteira, deslocado de sua civilização e ao mesmo tempo fundamental para a manutenção e propagação de mesma. No entanto, uma afirmação como essa passa por realocar a representação da humanidade e da cultura americana dentro do seriado. Pois, se o alienígena Spock é um agente civilizador, significa que a cultura terrena é a

menos evoluída e, portanto, a que necessita dos conhecimentos externos para atingir um próximo patamar de desenvolvimento a exemplo dos índios nos filmes de velho oeste da contra cultura.

De fato, várias passagens do seriado apresentam as vantagens da cultura vulcana em relação à humana. Os vulcanos são mais lógicos e menos instintivos, características associadas à ideia de desenvolvimento civilizatório. Além disso, eles são avessos aos sentimentos e a impulsão o que os torna mais pacíficos. Essas características vulcanas são apresentadas como conquistas do processo histórico daquela civilização. No episodio All Ours Yesterday (T. 03 E. 23) Spock volta no tempo e chega na era glacial do planeta Sarpeidon. Naquele passado as características culturais de seus antepassados que viviam naquela época começam a se manifestar em Spock. Ele começa a se comportar como irracional e agressivo.

Podemos compreender o personagem Spock dentro do Mito da Fronteira se entendermos que o seriado não propunha mais a utilização do mito associado a um formato imperialista americano, mas ao contrário, transferia-o para um nova ordem supranacional, emprestava o mito para uma ordem mundial. Dessa forma, é possível explicar porque o seriado é capaz de apresentar o não americano e não humano como o agente civilizatório mais evoluído. O papel da expansão não era mais algo puramente americano, mas inserido em toda a ordem imperial mundial e, portanto, o agente civilizatório podia ser qualquer um que fizesse parte de tal ordem.

Referências

GEORGE, A. Star Trek and history. New Jersey: John Wiley & Sons, 2013.

HARDT, M.; NEGRI, A. Império. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KAPELL, M. W. Star Trek and myth. North Carolina: McFarland, 2010.

SLOTKIN, R. Gunfighier nation: the myth of the frontier in twentieth-century America. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1998.

SLOTKIN, R. Regeneration through violence: the mythology of the American frontier, 1600-1860. Connecticut: Wesleyan University Press, 1972.

TURNER, F. J. The significance of the frontier in American history. London: Penguin Books, 2008.

VUGMAN, F. “Avatar: considerações preliminaries”. Contra a Corrente**:,** Brasília, a. 2, n. 3, 2010.

O cinema-instalação de Apichatpong e a Produção de Presença[1]

Apichatpong´s cinema installation and the Production of Presence

Joana Paranhos Negri Ferreira[2] (Doutoranda em Comunicação e Cultura – ECO/UFRJ)

Resumo:

A partir dos conceitos “produção de sentido” e “produção de presença”, elaborados por Hans U. Gumbrecht, propomos discutir a experiência estética nos filmes de Apichatpong Weerasethakul. O cineasta desvia-se do dispositivo narrativo clássico do cinema dando ênfase a um modo de recepção que privilegia as sensações do espectador, convidado a habitar as imagens e vivenciar uma imersão que aproxima-se da experiência de uma vídeo-instalação.

Palavras-chave:

cinema; presença; sensorial; espectador.

Abstract:

Based on the concepts "production of meaning" and "production of presence", formulated by Hans U. Gumbrecht, we propose to discuss the aesthetic experience in Apichatpong Weerasethakul's films. The filmmaker departs from classical narrative device of cinema emphasizing a reception mode that favors the sensations of the spectator, invited to inhabit the images and experience an immersion similar to a video installation.

Keywords:

cinema; presence; sensorial; spectator.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA COMO ARTE, E VICE-VERSA.

[2] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Mestre em Comunicação e Cultura pelo mesmo Programa (2011) e graduada em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2007)

Uma discussão muito contemporânea tem sido a análise do “efeito cinema” nos espaços que transcendem a sala escura propriamente dita, como os museus e as galerias. No chamado “cinema de museu”, trata-se de pensar o que nesses espaços é tributário do cinema. Nosso foco, neste artigo, é pensar o inverso. O que no cinema contemporâneo, em sua forma institucionalizada - ou seja, o dispositivo arquitetônico já memoravelmente descrito por Jean-Louis Baudry – tem sido tributário desses outros espaços, especialmente das instalações?

Certos cineastas se prestam bem a essa discussão, uma vez que além de atuarem no terreno cinematográfico consolidado também dedicam-se a trabalhos instalativos, o que faz com que possamos identificar com maior facilidade os pontos de contato entre ambas as formas de expressão artística. Isso não se dá somente em decorrência dos aspectos sensíveis da obra, como a sua arquitetura e construção, mas sobretudo em termos de proposta narrativa e recepção cinematográfica.

O tailandês Apichatpong Weerasethakul é um dentre os vários cineastas que tem se lançado neste duplo desafio. Ele concebe suas instalações como prenúncios, “estados de espírito”, “disposições” do que mais tarde ele concretiza nas grandes telas. Para citarmos mais um nome, o malaio Tsai Ming-liang também tem apresentado um trabalho consistente nas galerias de arte.

Não por acaso, ambos pertencem a uma mesma vertente cinematográfica: o cinema de fluxo ou “estética do fluxo”, termo cunhado, em 2002, por Stephane Bouquet na *Cahiers du Cinema*. A estética do fluxo - ou simplesmente cinema sensorial - consiste basicamente na construção laboriosa de ambiências imersivas em detrimento de desenvolvimentos narrativos, o que por conseguinte privilegia mais as sensações do espectador do que seu intelecto. Embora este seja um tema que já conta com amplas análises no campo acadêmico, acreditamos na relevância do pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht no debate, na medida em que o autor problematiza uma questão maior. Quando Gumbrecht elabora os conceitos de “produção de presença” e “cultura de presença”, em “Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir” (2010), somos capazes de situar tais obras como sintomáticas de uma demanda que para ele é contemporânea, isto é, a demanda por presença, em contraposição a demanda moderna por sentido.

O que está em jogo nessas obras e como certos dispositivos artísticos, por vezes sobredeterminados pelo sentido, como o cinema, conseguem realizar seus desvios tomando de empréstimo recursos de outros espaços onde se tem uma maior liberdade de criação?

A seguir, vamos introduzir alguns dos conceitos-chave apresentados por Gumbrecht.

O espectador de cinema: entre a produção de sentido e a produção de presença

A "cultura de sentido" é apresentada por Gumbrecht como sendo a que predominou na modernidade devido a sua constante busca pelo significado do mundo, tendo na hermenêutica uma das formas epistemológicas pelas quais ela respondeu a essa demanda por sentido. A "cultura de presença" surge, portanto, em um movimento de saturação epistemológica. Há, de acordo com o autor, um desejo por presença que se apresenta contemporaneamente como reação à visão excessivamente cartesiana e também ao apartamento do sujeito do mundo que a modernidade promovera.

Segundo Gumbrecht, a "produção de presença" refere-se a todos os tipos de eventos nos quais intensifica-se no corpo "o impacto de objetos presentes" (GUMBRETCH, 2010, p.13). No contexto da estética, significa pensar os efeitos de tangibilidade provenientes das obras de arte. Fundamental, para Gumbretch, é que a presença teria o potencial de "recuperar os componentes espaciais e substanciais da relação do homem com as coisas do mundo" (GUMBRETCH, 2010, p.92). Daí o diálogo que o filósofo estabelece com o conceito de "estar no mundo" de Martin Heidegger.

Podemos pensar as instalações contemporâneas imersivas como um dos lugares por excelência onde se produz presença, pois são espaços cuja disposição espacial implica de saída uma relação de proximidade com o espectador e a ele se endereça antes como sujeito sensorial do que como sujeito construtor de sentido.

Importante frisar que Gumbretch não demoniza o sentido ele apenas defende a configuração de um campo não hermenêutico, isto é, uma área onde a construção do sentido não se baseie unicamente na interpretação e nem na essência das coisas a ser descoberta pelo intelecto, e sim no que pode ser apreendido pelos sentidos, na materialidade das coisas - uma faceta desvalorizada frente à supremacia do poder conferido à razão. Daí sua proposição de uma "Teoria das Materialidades da Comunicação" (GUMBRETCH, 2010, p. 32).

Nesse sentido, o autor dialoga com a perspectiva da Susan Sontag em seu célebre ensaio "Contra a interpretação" (1987), onde a autora defendia justamente uma erótica da arte. Porém, de forma menos radical, Gumbretch defende que a produção de presença e a produção de sentido são

dois lados da experiência estética que coexistem em tensão e se alternam em predominância. Por exemplo, na recepção de um poema a produção de sentido se sobrepõe. Não obstante, o poema também tem uma métrica, um ritmo, um "volume" que toca o leitor,. Já em uma ópera o conteúdo sonoro se sobrepõe a letra.

Quando deslocamos essa discussão para o campo cinematográfico, observamos uma interessante alternância entre esses dois polos ao longo da história. Embora no cinema hegemônico ainda predomine uma tirania do sentido, é importante assinalar que o cinema não nasceu narrativo. Tom Gunning denomina "cinema de atrações" (GUNNING, 2006, p. 58), o período que antecede à instituição da forma narrativa. O autor descreve um cinema mais interessado em atrair a atenção do espectador através de espetáculos de circo e truques fantásticos do que em contar histórias. O que importava era entreter o espectador com a experiência do choque das imagens e o apelo sensorial do espetáculo. Lembremos da exibição de "A chegada do trem" (1895) dos irmãos Lumiere e o arrebatamento da plateia. Muito mais do que o intelecto, o corpo era convocado em sua qualidade sensória.

É com o cinema clássico de Griffith que a forma narrativa se consolida definitivamente. e temos a institucionalização de uma relação de saber com os filmes, apoiada em uma clareza narrativa e ótica. Temos a partir deste período um predomínio da produção de sentido que, podemos dizer, condicionou, consideravelmente, a nossa experiência cinematográfica até os dias de hoje. Trata-se da cadeia lógico causal descrita por David Bordwell de exposição, desenvolvimento e conclusão do conflito (BORDWELL, 2005, p. 285).

Certamente o cinema moderno e os movimentos vanguardistas tiveram uma importância fundamental ao questionar o primado da narrativa clássica abrindo espaço para relações menos hermenêuticas com a imagem. Ainda assim, o cinema sensorial contemporâneo distingue-se por uma proposta mais livre de experimentação da obra. É uma forma de se endereçar ao espectador muito próxima das instalações de caráter imersivo.

Habitando as imagens

Dois aspectos se sobressaem de forma consistente e sistemática nos filmes de Apichatpong: a divisão narrativa e a temporalidade distendida. E o modo como o cineasta trabalha esses elementos é bastante tributário das instalações. Para que possamos analisar com maior

precisão propomos o seguinte recorte: “Eternamente sua” (2002), “Mal dos trópicos” (2004) e “Síndromes e um século” (2006).

O modo artesanal de “esculpir” o tempo nos filmes supracitados – para usar a expressão de Andrei Tarkovsky - é o que permite a sua fruição sensorial e é isso que confere a obra um caráter de experiência vivida, de modo que ao espectador parece que o que se passa na tela se desenrola em um tempo presente. Mais do que isso, em um tempo que é o do encontro afetivo com o espectador, assim como o visitante que adentra o ambiente da instalação e a vivencia no trajeto proposto pelo artista.

Quando os filmes transitam para as florestas exuberantes que Apichatpong tanto gosta de explorar - como na segunda parte de “Mal dos trópicos” - os espaços tornam-se lócus de experimentação sonora por meio de uma fusão de sons ambientes. Tais recursos ampliam a sensação de imersão e o caráter hipnótico das imagens. Não se trata apenas de contemplar as imagens e sim de habitá-las. O “estar no mundo” para Apichatpong é, sobretudo, estar em contato com o entorno, em uma constelação sensorial que restitui esse sujeito/espectador desterritorializado e apartado identificado por Gumbrecht.

Outro procedimento recorrente na obra de Apichatpong - não somente nos filmes citados - é a divisão da narrativa em duas partes. É preciso salientar, de imediato, que não se tratam de capítulos, pois estes supõem a ideia de uma sucessão narrativa que inexiste, ao menos de forma convencional. Propomos então chamar estas partes de “blocos de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 1993, p. 213) na concepção deleuziana do termo. As relações de causalidade e linearidade são desmanteladas na passagem de uma parte a outra dos filmes. Por vezes essa “interrupção” narrativa se dá de forma extrema de modo que podemos detectar dois filmes em um só. A segunda parte de “Mal dos trópicos” se desenrola em outra configuração espacial e temporal – provavelmente um tempo mítico. A única relação de semelhança com a primeira parte só pode ser intuída pelo espectador pela utilização do mesmo ator. Em “Eternamente sua”, a segunda parte do filme repete a primeira, porém com pequenas variações. Já “Síndromes e um século” apresenta suas narrativas de forma espelhada: a primeira se passa em um ambiente rural, enquanto a segunda se dá em um ambiente urbano.

Esta divisão em blocos oferece dois modos de experimentação da obra, duas formas de se relacionar com ela e de apreendê-la mais como experiência e menos como dispositivo narrativo. A

cada suspensão narrativa o convite é fruir cada bloco, cada ambiência sensorial cuidadosamente construída por Apichatpong. Daí a importância de toda uma arquitetura da experimentação e o caráter de instalação de sua obra.

É possível, portanto, observar que quanto maior o afrouxamento narrativo, maior a tendência a efeitos de presença e quanto mais sólida a narrativa, maior a tendência a efeitos de sentido, pois a narrativa se dirige ao intelecto, ao entendimento da história. Por isso, por vezes parece tão difícil a apreciação de filmes com narrativas rarefeitas e pouco convencionais, pois fomos, em certa medida, condicionados a conceber a experiência cinematográfica como algo dirigido, primeiramente, a nosso intelecto.

Neste contexto, também é interessante pensar o hibridismo dessas obras não apenas no que diz respeito aos recursos que utilizam mas às suas próprias possibilidades de exibição. Por se apresentarem menos como dispositivos narrativos que guardam relações lineares e mais como blocos sensoriais com relativa independência de fruição, não poderiam os filmes também se prestar a diferentes configurações espaciais?

Por fim, para concluir, vale citarmos “Five dedicated to Ozu” (2003), obra de Abbas Kiarostami bastante distinta dos filmes aqui analisados mas que também apresenta suas “partes” como “blocos sensoriais”. A obra teve exibição tanto na sala escura como no museu. No MOMA, o filme, composto por cinco plano-sequências de forte sensorialidade, foi desmembrado em cinco salas distintas, possibilitando ao espectador assisti-lo na ordem e na duração temporal que optasse. Logicamente, a transição para o museu também é sintomática da expectativa de sentido que identificamos, acima, ainda predominar na experiência do cinema, sendo necessária uma reinvenção do dispositivo para ir ao encontro de outra expectativa.

Referências

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos. *Teoria Contemporânea do Cinema*, Volume II. São Paulo: Senac, 2005.

BOUQUET, S. *Plan contre flux.* In: Cahiers du Cinéma, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?.* 2 ed. São Paulo: Editora34, 1993.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.

GUNNING, T. “The Cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”. In. STRAUVEN, W. (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Extremamente Volátil: estilo e Stimmung no piloto de Breaking Bad[1]

Extremely Volatile: style and Stimmung in Breaking Bad's pilot episode

João Eduardo Silva de Araújo[2] (Mestrando – Universidade Federal da Bahia)

Resumo:

Este artigo investiga como os elementos estilísticos operam na criação da atmosfera no piloto de Breaking Bad. Para tanto, lançamos mão das considerações de Aumont e Bordwell sobre estilo, as deste último adaptadas por Butler para o estudo de das séries televisivas. A atmosfera, por sua vez, é aqui entendida num sentido próximo ao que Gumbrecht dá a Stimmung, conceito que carrega a noção de que tal aspecto de um texto se constrói numa conexão íntima com seus materiais expressivos.

Palavras-chave:

Estilo; atmosfera; ficção seriada televisiva; *Breaking Bad*.

Abstract:

This article investigates the way stylistic elements operate in the creation of the atmosphere in Breaking Bad's pilote episode. To that end, we resort to Aumont and Bordwell's considerations on style, those of the latter adapted by Butler to the study of television series. Atmosphere, in its turn, is here understood in a sense close to Gumbrecht's approach to Stimmung, a concept that engages the notion that such aspect of a text is built in an intimate connection to its expressive materials.

Keywords:

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: TELEVISÃO: formas audiovisuais de ficção e de documentário.

[2] Bolsista de mestrado CNPq pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, onde frequenta o Grupo de Pesquisa em Análise de Telefícção (A-Tevê).

Style; atmosphere; serialized television fiction; *Breaking Bad*.

Introdução

Os produtos audiovisuais se apresentam como um todo ao espectador no ato de apreciação, mas analiticamente é preciso decompor esses materiais, dividi-los a fim de possibilitar o seu estudo. Diversas classificações já foram propostas com esse intuito. Gomes (2004), por exemplo, propõe que se os decomponha em visuais (como planificação e movimentos de câmera), sonoros (música, som e diálogos), cênicos (atuações, cenários e figurinos) e narrativos (como enredo e ponto de vista). Outra segmentação clássica é aquela que os separa em narrativos e estilísticos, este último englobando os três primeiros elementos da classificação proposta por Gomes. Neste artigo, nos focamos nos aspectos estilísticos de *Breaking Bad*, posto que

> O estilo do filme interessa porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo o mais que é importante para nós (BORDWELL, 2008, p. 57-58).

Em *Figuras Traçadas na Luz*, Bordwell (2008) analisa o estilo impresso nos filmes de diretores que apostam numa encenação quase teatral (câmera parada, ampla profundidade de campo etc.), mas defendemos, conforme Butler (2010) – e o próprio Bordwell não indica o contrário –, que as noções daquele livro são perfeitamente aplicáveis ao estudo de obras do cinema hollywoodiano ou da televisão, muitas das quais herdeiras do que o próprio autor (2002) chama de continuidade intensificada, ou seja, produtos audiovisuais que contam com edição rápida, uso de lentes de dimensões variadas, planos próximos nos diálogos e câmeras que se movem muito.

Ainda em *Figuras Traçadas na Luz*, Bordwell (2008) deixa claro que sua noção de estilo tem menos a ver com uma genialidade individual dos profissionais responsáveis por ele do que com modos de fazer históricos, e que a emergência de novos modelos se dá a partir do surgimento de problemas técnicos, orçamentários ou estéticos. É interessante notar que os modos de fazer históricos também são importantes na obra de Aumont (2008), que trata o mesmo objeto de Bordwell

(encenação e estilo) sob uma perspectiva diferente. Ao invés de pensar nas soluções historicamente dadas a problemas surgidos dentro do próprio meio cinematográfico, o autor francês tenta ver como o cinema tomou emprestados e se libertou de constrangimentos e modos de fazer de outras mídias, como o teatro e a literatura.

Nesta apreciação do piloto de *Breaking Bad*, associamos a análise de elementos do estilo à construção da atmosfera, aqui entendida num dos sentidos que a estética alemã dá a *Stimmung*, palavra que infelizmente não pode ser adequadamente traduzida para outros idiomas. Conforme Gumbrecht,

> A primeira tradução oferecida pelos dicionários é "humor", no duplo sentido de, primeiramente, um sentimento tão interior e subjetivo que não pode ser transmitido por conceitos, mas também, e em segundo lugar, [sendo este o que nos interessa no artigo,] no sentido mais objetivo de "clima" (...). Pensemos em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. Nenhum leitor lembra-se desta novela porque ele ou ela se surpreendeu em descobrir que Aschenbach e Tadzio não se tornariam amantes no final, ou que Aschenbach estava, de fato, destinado a morrer. Antes, é a evocação da Stimmung *fin de siècle* de decadência em toda sua complexidade e suas nuances, é a evocação de cheiros, cores, barulhos, e, acima de tudo, do clima em constante mudança que tornou este texto famoso (2009, p. 107-108)[3].

Para nós, no episódio analisado este clima é marcado por uma ambivalência, conseguida a partir da composição e contraposição de duas texturas. A primeira é ligada de modo íntimo à ambientação. Não à toa, Gumbrecht (p. 113) vê familiaridade entre o clima, de um lado, e o ambiente de outro. Apostamos que a atmosfera de *Breaking Bad* é pontuada marcadamente pelo desolamento da árida paisagem dos desertos da fronteira Estados Unidos/México. A segunda textura observada no clima deste episódio, por seu turno, diz respeito à glamourização associada ao universo do tráfico de drogas.

Análise

Breaking Bad se inicia com três planos silenciosos (de aproximadamente 4.4, 4 e 4.2 segundos, respectivamente) do deserto do meio-oeste americano (Figuras 1, 2 e 3). Embora esses planos sejam curtos e assinalem tempos mortos, é notável que abalizem a paleta de cores de todo o

[3] Entendemos que Gumbrecht rejeita perspectivas hermenêuticas como a adotada aqui. Ainda assim, defendemos que nossa abordagem da atmosfera tangencia em certa medida seu conceito de *Stimmung* por duas razões específicas: 1) como ele, pontuamos a atmosfera como importante para a própria ontologia da obra; 2) também cremos que ela se plasma em forte relação com os materiais expressivos da obra (ainda que entendamos isso pensando em seus recursos estilísticos).

episódio, marcada pelo marrom e/ou pelo azul que vemos nesses três quadros iniciais, mesmo em internas (Figuras 5 a 16). Também nos chama atenção a semelhança com o plano sequência que inicia o filme *Paris, Texas* (Win Wenders, 1984, Figura 4). O paralelo se torna ainda mais notável por conta das narrativas de ambas as obras se desenrolarem num sudeste americano contemporâneo, mas ao invés de serem iniciadas retratando personagens ou paisagens urbanas, preferirem abrir com planos do deserto sob um céu aberto que lembram mais *Westerns* do que produtos ambientados atualmente.


Figura 1. Primeiro plano do piloto


Figura 2. Segundo plano do piloto


Figura 3. Terceiro plano do piloto


Figura 4. Primeiro plano de *Paris, Texas*

A comparação não é leviana: para nós, o clima que se quer evocar com tal paisagem é semelhante nos dois produtos. Através do silêncio total na série e da música que quebra o princípio da inaudibilidade[4] no filme, a associação da massa sonora (ou sua ausência) à mostração de paisagens desertas em planos que focam o relevo e a vegetação (anterior à apresentação de personagens) tem em ambos a função de dispor a atmosfera de aridez e isolamento antes mesmo de qualquer situação dramática.

O episódio, de pouco mais de 57 minutos e 11 segundos (fora créditos finais), possui ao todo 719 planos, uma média de 4.8 segundos por quadro. O seu plano mais longo (Figura 17) dura 152.9

[4] Segundo o qual, de modo semelhante à montagem invisível, classicamente a música deve ser imperceptível no audiovisual (GORBMAN, 1987).

segundos, e nele a câmera não faz qualquer movimento, a não ser pelo tremular que denuncia o uso de câmera na mão. O plano mais rápido, inversamente, dura menos de um terço de segundo[5].

A duração aproximada de 4,8 segundos por enqudramento situa o piloto de *Breaking Bad* bem na média das séries americanas, que segundo Butler (2010, p. 9-10) varia entre 3 e 5 segundos, mas poucos planos do episódio se encontram próximos à média. Ao contrário, ele é dominado pela alternância de um estilo frenético, com cortes a cada menos de meio segundo; e outro marcado por enquadramentos mais longos e contemplativos. Nesses momentos (do segundo caso), quase toda a ação se dá em quadros bem abertos – e é curioso que exceto pelas figuras 21 a 24, mesmo nos *frames* que escolhemos de exemplo é visível a recorrência a planos médios e gerais, bem como a quase inexistência de *closes*.

A abertura dos planos e o predomínio do azul e de tons terra se aliam à quase ausência de movimentos de câmera para criar a mencionada atmosfera de isolamento, aridez e monotonia, que no nível narrativo é representada pela ambientação rural fronteiriça com o México, curiosamente a mesma dos *Westerns* aos quais os primeiros planos fazem alusão. Mas a referência ao gênero não para por aí, e os planos americanos (Figuras 8, 10 e 19) também abundam no episódio. Ademais, exceto pela festa de aniversário surpresa do protagonista Walter White (Figura 6), quase sempre que os personagens contracenam eles estão distantes entre si (como é observável nas figuras 7, 8 e 10), o que aumenta a sensação de isolamento e alienação em relação a eles.


Figura 5


Figura 6

[5] A medição foi feita por nós para este artigo.



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

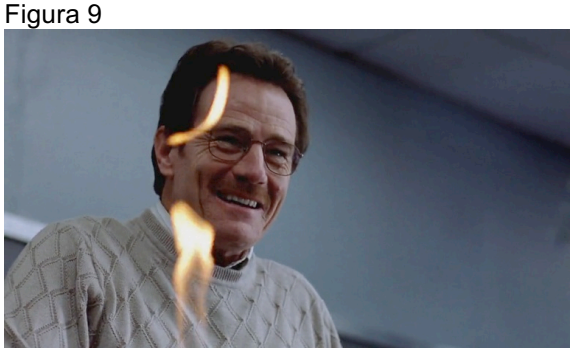


Figura 11



Figura 12



Figura 13.



Figura 14.



Figura 15.



Figura 16.

Tal sensação de isolamento só é potencializada pela quase ausência de música. Exceto pela cena em que Walter joga fósforos em sua piscina, nas sequências de ritmo mais lento – ou seja, naquelas não diretamente associadas às atividades do tráfico – não há, de todo, música. As vozes dos atores também não se fazem muito presentes, e as falas são pausadas, permitindo que os tempos mortos não se limitem aos três primeiros planos. Os ruídos, porém, se fazem mais óbvios. Não a ponto de ser onipresentes ou incômodos, mas o suficiente para que se os note, sejam eles passos no piso de madeira em uma loja ou um som agudo que ouvimos nos momentos em que há auricularização e o protagonista está distante, como que em outro lugar (como quando o médico lhe informa do seu câncer).

Não por acaso, a composição cênica de *Breaking Bad* é com frequência comparada às fotografias que William Eggleston fez na mesma região no início da segunda metade do século passado. As fotografias de Eggleston são, elas também, lembradas pelo aparente isolamento e alienação de seus retratados, por terem algo de desolador e por atualizarem o *Western* para o século XXI a partir de um tom intimista. Venturamos neste artigo (figuras 17 a 20) duas comparações entre *frames* do piloto e fotografias de Eggleston, visto que em geral as comparações são feitas apenas com referências mais óbvias de episódios posteriores.



Figura 17. Plano do piloto.



Figura 18. Foto de Eggleston





Figura 19. Plano do piloto.

Figura 20. Foto de Eggleston

Todavia, nem todo o episódio é contemplativo, e em alguns momentos o estilo parece tomar um rumo oposto. Nos primeiros minutos, logo depois dos seus três primeiros planos, somos apresentados a uma sequência bastante poluída, tanto no nível cênico – um homem dirige pelo deserto uma van, vestindo apenas cuecas e uma máscara de gás, enquanto no banco do passageiro um rapaz desacordado também usa uma máscara de gás, e no fundo do carro uma parafernália de laboratório divide lugar com dois corpos de bruços –; quanto no nível visual – se alternam planos abertos e fechados da máscara, da van dirigida no deserto, dos corpos, dos apetrechos –; e no sonoro – a música quebra qualquer princípio de inaudibilidade, a voz do protagonista ofegando e os ruídos do veículo pela estrada dominam a percepção.

Há uma grande diferença no modo como é filmada essa cena em relação às partes mais contemplativas do episódio, e a maioria dos planos não passa de meio segundo. Igualmente, a cena de fabricação da droga apresenta uma construção estilística, e por sua vez uma atmosfera, que difere bastante daquela que vinha sendo descrita: nela, a música não cessa, e suprime os ruídos que seriam característicos do ambiente. Os planos são muito fechados (Figuras 21 a 24), chegando a permitir a leitura dos rótulos das substâncias (Figura 24), quase como se um programa de culinária tivesse sido editado em ritmo de videoclipe.



Figura 21



Figura 22

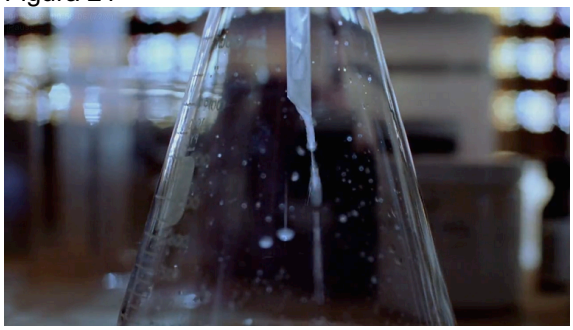


Figura 23

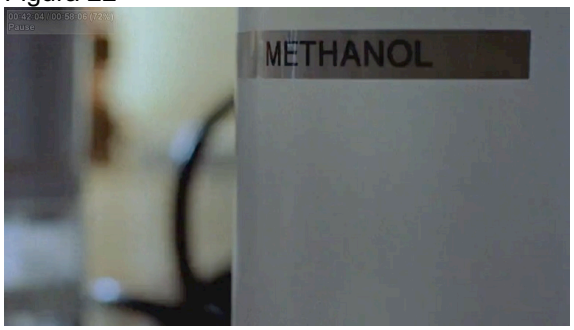


Figura 24

Esses dois não são os únicos momentos em que o ritmo acelera, entra a música chamando atenção para si mesma, os cortes ficam rápidos e os planos se fecham. Em alguns outros pontos do episódio isso também acontece. É possível reparar, contudo, que em todos eles há alguma relação narrativa/temática com a entrada ou participação do protagonista no universo das drogas, ou com suas interações com o parceiro de tráfico, Jesse Pinkman. Nesses momentos, até no nível de como a obra move os afetos do público parece haver um câmbio, e o drama dá lugar à comédia, o isolamento dos personagens podendo ser encarado com sarcasmo.

Fica clara, então, a construção neste produto da atmosfera pelo estilo, e a duplicidade da atmosfera do piloto de *Breaking Bad*. O caráter ambivalente do protagonista (professor fracassado com câncer terminal e perigoso traficante) contamina a atmosfera, ora dominada pela ambientação desoladora, ora pela descoberta de um mundo completamente novo pelo personagem – e pelo espectador – o da fabricação de drogas. Enquanto nos momentos em que Walter e Jesse interagem a montagem é frenética, a sonorização intermitente, os diálogos ágeis, os planos quase fetichistas (sempre fragmentando os personagens, objetos e em última instância a ação) e o espaço pouco claro; no resto do episódio, os planos se abrem, o marrom e o azul dominam a imagem, as falas tornam-se lentas e a música desaparece.

Referências

BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz*: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.

_____. Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, Los Angeles, v. 55, n. 3, p. 16-28, 2002.

BUTLER, J. G. *Television Style*. New York: Routledge, 2010.

GOMES, W. S. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação*, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004.

GORBMAN, C. *Unheard Melodies*: Narrative Film Music. Indiana: Indiana University Press, 1987.

O AUTOR COMO COLECIONADOR: um retorno aos arquivos das fotografias[1]

THE AUTHOR AS COLLECTOR: a return to the archives of photographs

Leandro Pimentel[2] (Doutor – UFRJ)

Resumo:

No ambiente da arte contemporânea, com a valorização do processo em detrimento do objeto artístico, os vestígios da fatura e da apresentação passam a ganhar mais espaço nos arquivos. Composto por imagens e textos, esses arquivos abrem a possibilidade de novas composições a cada montagem. A partir da prática fotográfica do artista Marcos Bonisson, que retorna a seus próprios estudos para expô-los, busca-se investigar as possibilidades que se manifestam no uso desse material arquivado.

Palavras-chave:

Arquivo, colecionador, arte contemporânea, montagem, estudos.

Abstract:

In the contemporary art environment, with the valuation of the process rather than the art object, the traces of the production and the presentation are gaining more space in private and institutional files. Composed of images and text, these arquives open the possibility of new compositions each assembly. From the artist's photographic practice Marcos Bonisson , who returns to his own studies to expose them, we seek to investigate the possibilities that arise in the use of archived material.

Keywords

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 2 do Seminário Temático CINEMA COMO ARTE E VICE VERSA, em 08/10.

[2] Leandro Pimentel é pós doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro com o apoio da Capes. Publicou em 2014 o livro O inventário como tática, a fotografia e a poética das coleções, com base na sua pesquisa de doutorado.

Archive, collector, contemporary art, montage, studies.

O termo estudo se refere àquilo que o artista elabora como um meio para chegar a um resultado. Espécie de exercício, ensaio ou trabalho preparatório para um fim. São como rascunhos, que constituem rastros de uma deriva ou de um programa bem definido. Entre a maioria dos artistas, esse material tem uma finalidade e depois de cumprir sua função mantém-se, na maior parte das vezes, guardado em um local privado ou, simplesmente, torna-se dejeto e é eliminado. Quando preservado, forma um arquivo separado das obras oficiais. A ele podem se agregar de modo orgânico escritos, anotações, mapas, desenhos, esboços, diagramas, objetos, reproduções, fotografias, registros sonoros, filmes, gravações, enfim, tudo aquilo que serviu, em algum momento, direta ou indiretamente, como material para a elaboração de um trabalho. Depois de usado, esse material entra em repouso até alguém ativá-lo novamente ou descartá-lo.

Seja por interesse em valorizar e proteger o legado, seja com o intuito de investigar o procedimento de produção usado ou, ainda, somente por curiosidade, o investigador - que pode ser o próprio artista que retorna mais tarde com outra percepção dessa sub-produção -, em geral revisita esse acervo com uma abordagem distinta dos usos anteriores. Os próprios elementos que o compõem se flexibilizam dentro do conjunto. Nesse caso, o arquivo se torna mais maleável, permitindo outras entradas para que seja inventariado a partir de novos interesses e não mais como um meio para a realização do trabalho final que motivou a sua origem.

Inventariar o arquivo significa adentrá-lo orientado por um sentido que desorganiza o anterior. Olha-se com atenção esse microuniverso como uma concentração de vestígios. Retomá-lo é uma forma de perceber outras aberturas em um campo que parecia já bem demarcado. Trajeto feito pelo artista Marcos Bonisson ao debruçar-se sobre os seus próprios estudos. Artista-arquivista, habituado a recolher pedaços do mundo pela fotografia e em cadernetas de notas, resolve investigar os seus próprios arquivos. Percebe-se nessa busca duas instâncias: uma extensiva às imagens e textos diversos recolhidas e condensados nos estudos; outra, no processo de construção de cada imagem pelo ato de fotografar, que resiste como rastro na própria imagem e na sequência a qual pertence.

Há, de um lado, um modo de se pensar e planejar o trabalho, que aparece explicitado nos estudos, e do outro, os vestígios deixados pela manufatura do trabalho. Nesse último caso, na fotografia analógica com película negativa, o trajeto da sequência de escolhas que serviram para

imprimir um rolo de filme aparecem na sequência da folha de contato - objeto intermediário entre o negativo, sede da imagem original, e a impressão, local onde a imagem irá se manifestar destacada da sequência em que estava inserida. O contato serve como meio de arquivamento e a ele poderão ser incorporadas informações visuais e textuais, além de ser, ele próprio, evidência de todas as pausas, hesitações, insistências e desistências do fotógrafo. Mostrar a folha de contato significa expor o próprio método de trabalho, seu modo de operar, suas escolhas, os procedimentos, e o tipo de edição que irá levar a um resultado, seja uma obra autônoma ou o registro de algo efêmero, que encontra na fotografia um tipo de memória. Os contatos, assim como os estudos, são objetos-vestígios, formas precárias, que, em princípio, não foram produzidos para serem exibidos, mas somente para orientar. Eles são as marcas de um caminho percorrido que não se esgota no enquadramento da fotografia.

Independente da apresentação explícita do processo, a fotografia, como nenhum outro tipo de imagem até então, evidencia o seu modo de produção. Ao se olhar uma fotografia nos remetemos ao ato que a originou. Philippe Dubois arriscou afirmar que “com a fotografia não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser” (DUBOIS, 1994, p. 15). Sua hipótese era que haveria uma forte interferência da fotografia na produção artística moderna e contemporânea. Nessa relação, pode-se supor que a explicitação do processo de produção do trabalho na apresentação teria sido uma de suas influências. Nos trabalhos contemporâneos ela tanto pode ser o objeto final da apresentação, e, nesse caso, ela por si própria já tem incorporada a presença do referente que a originou, como pode ser um registro do processo de produção ou de apresentação de um trabalho. O que nos irá intressar é esse conjunto de elementos que constituem vestígios do processo de produção de um trabalho de arte, seja ele uma fotografia, um texto ou um objeto. Produzidos com uma finalidade, ao se conformarem no arquivo pessoal do artista, eles se acomodam na sua utilidade perdida e na sua obsolescência.

A hipótese aqui desenvolvida é que o retorno a esses restos do processo e a produção de um inventário desse material torna possível uma montagem que irá ativar algo latente que não havia sido explicitado no trabalho pelo qual eles haviam sido gerados. Esse “algo” não é da ordem de um conhecimento sobre a poética do artista ou uma memória direta das etapas de produção e apresentação do trabalho, como uma documentação do processo. Trata-se da possibilidade de deslocamento desses elementos de seu papel utilitário, que ainda persiste no arquivo, para a

ativação das analogias que podem ser estabelecidas entre eles. O procedimento do artista se assemelha a de um colecionador que adota um paradigma para orientar a busca pelos elementos que irão compor sua coleção, deslocando os objetos de interesse para um outro território onde podem ser observadas outras relações entre eles.

Em 2007, Bonisson expôs seus estudos, revelando uma etapa do seu processo criativo, que, naquele momento, se tornava o próprio trabalho. No seu gesto se manifestava uma passagem que a exposição só podia dar conta de forma fragmentária. Mostrar esses estudos leva ao que se ausenta da fotografia – aquilo que é também a sua origem e que aparece e simultaneamente se oculta na indecência explícita do ato fotográfico. Os estudos são restos de vivências. Fazem parte de um movimento que desloca a produção fotográfica das metas de artisticidade ou de documentação para uma outra ordem que explicita a fragilidade da fotografia, que se mostra como algo ainda a ser construído e que, mais do que representar, age sobre o mundo. Uma modalidade de pensamento e de ação. A tendência em erigir uma ontologia da fotografia tornou-se frágil e, se é possível falar sobre o passado, isso se dá, conforme Walter Benjamin percebera, a partir do momento em que ele já não mais existe. Com o advento da fotografia digital dissolve-se o vigor da “utopia semiótica” em que a fotografia se sustentou como prova de um acontecimento. No fechamento de um ciclo percebe-se quais as forças fundamentais se retiraram da cena.

Bonisson produz fotografias usando uma Rolleiflex com filme preto e branco ou uma câmera digital compacta. Ao expor os seus estudos, desloca-se para um ponto de questionamento da sua própria posição nesse lugar intermediário diante daquilo que, cheios de dúvidas, ainda chamamos de fotografia. Bonisson parece se equilibrar precariamente em um lugar intermediário entre o artista e o fotógrafo, o pesquisador e o artesão, o professor e o aluno, o analógico e o digital, o registro e a obra, o moderno e o contemporâneo. Um lugar nenhum, que é simultaneamente todos os lugares e constitui uma instabilidade produtiva. Uma instabilidade no meio da ordem do arquivo. Fotógrafo do aparente lugar nenhum, como disse Artur Barrio sobre ele.

Essa atopia, que se transforma em uma anacronia, talvez seja a grande contemporaneidade do artista, que enfrenta a memória de seu próprio trabalho. O contemporâneo, como destacou Giorgio Agamben, é aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo nem adere às suas pretensões e, nesse sentido, se definiria como inatual (AGAMBEN, 2008, p. 10). Mais do que obras, pode-se dizer que há uma rede de relações que aparecem dispersas entre a sala de aula, as leituras, a paisagem

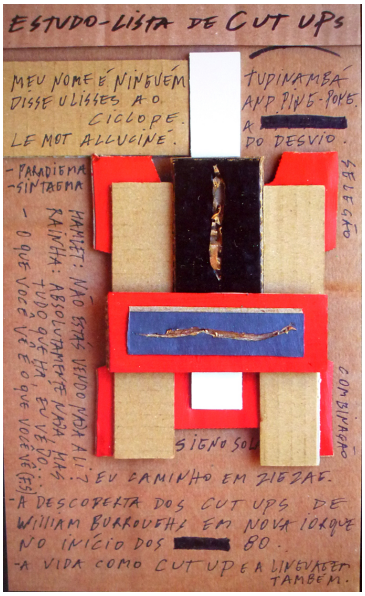
natural, o território urbano, a história, a ciência, enfim, tudo aquilo que se condensa nos estudos. Estes configuram um local de recolhimento dessa dispersão e a sua unificação em um mesmo território, formando uma constelação de objetos, palavras e imagens recolhidas de arquivos e do fluxo da vida. Recolhendo fragmentos e promovendo o desarquivamento, o artista trabalha como um colecionador.

Ao construir um outro invisível possível o artista-colecionador tenta explicitar outras passagens entre o invisível e o visível. Ao operar como um colecionador, recolhendo, classificando e expondo objetos-imagens, ele interfere nos modos com que se concebem essas passagens. O crescimento da indústria produtora de bens de consumo parece coroar um esgotamento do invisível. Tudo ganha visibilidade e utilidade e os objetos perdem a sua potência de significação. Depois de decifrados são descartados na ânsia de que um outro venha suprir uma falta inesgotável. No caso da produção artística, os estudos, registros e outros elementos que serviram para a construção do trabalho acabam, muitas vezes, esquecidos nos arquivos pessoais ou são simplesmente descartados.

Nos estudos, a imagem não existe de modo concreto, mas como possibilidade. O que se estabelece é uma dialética entre o distante e o tangível, entre a imagem ausente e a série de referências que a faz existir virtualmente na montagem presente. O estudo é como a mesa de trabalho do artista. A partir dos atritos, atrações e repulsas, os objetos são fixados e a mesa é posta na vertical. Enquanto na horizontal estavam vulneráveis em relação à gravidade e às ações do arquivista, quando fixados eles ganham uma posição. Antes habitavam esse campo operatório onde eram manipulados. Nas paredes, vitrines, estantes, catálogos ou nos livros, passam a interagir com o mundo a partir de um ponto de vista ao qual se acomodaram. Apresentar o processo dessa verticalização é deixar os objetos, em sua autonomia e em sua complexidade, se manifestarem, apresentando sua história e os caminhos que o levaram para aquele estado. Seu contrário, apresentar o objeto pronto, é, em uma certa medida, conduzir para um estilo, erigir um autor e um guardião do arquivo.

O Estudo-lista Cut Ups deixa aparecer a leitura que Bonisson fez de William Burroughs nos anos 80. Ali transparece a condução para a desconstrução que vai alinhavando o seu uso da fotografia para retalhar a ordem das coisas e remontá-las em um novo sistema de organização que não obedece mais a uma lógica classificatória, mas a um imperativo estético. O método do cut-up

consiste em pegar um texto original e recortar em pedaços para depois rearranjá-lo de outra forma, produzindo novas relações entre as palavras. Burroughs se aproxima dos dadaistas para dizer, junto com Tristan Tzara, que a poesia é para todos. Cada um pode pegar um texto já pronto, desarrumá-lo e arrumá-lo. Para o escritor americano, de fato, toda escrita é cut-up. Tudo se forma por colagem de palavras lidas e escutadas. Enfatiza-se uma dimensão visual, sonora e cinemática na escrita. O método cut-up leva aos escritores o método da colagem.



Estudo-Lista de Cut Ups (papelão e texto)
(BONISSON, 2011)

Usar e expor o material de trabalho, que apresenta os percalços de um pensamento embrionário, não implica em pôr um termo no arquivo, mas somente colocá-lo em pausa. Produzir uma brecha no movimento dos elementos que o compõem. O arquivo está sempre sujeito a um novo gesto, a um olhar redentor de alguém que irá retirar os elementos de suas casas para inventariá-los,

colocando-os em um outro arquivo ou coleção, reinventando um lugar onde o presente e o passado irão novamente se cruzar. Nesse novo encontro, o desejo que levou a recolher o objeto, a conservá-lo, e a vontade de endereçar algo a alguém, ânsia de partilhar, ímpeto de criar algo comum, é revigorado em sua atualização. Um desejo não de comunicar, mas de suprir uma ausência. Ausência do outro que surge como destinatário e de um sentido por vir. Não há a certeza de que a carta irá chegar, ou que o destinatário irá lê-la, mas, apesar de tudo, há a fé, faz-se a obra e, ao voltar-se para o seu arquivo, o artista colecionador encontra, de modo inédito, em cada nova montagem, os desejos de futuro que jazia nessas imagens do passado.

Cada combinação retoma a leitura. O arquivo se torna vivo ao se apresentar em uma forma, ao ganhar um corpo. A fixação dessa forma não significa a definição de um estilo orientado pelo artista. Pelo contrário, é a possibilidade de percepção do movimento de todas as coisas. Uma pausa, uma parada no movimento infinito do arquivo, onde sempre se pode colocar ou tirar mais um elemento, quando há a abertura para diversos possíveis que se manifestam quando uma forma se estabiliza.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Qu'est-ce que le contemporain? Paris: Rivages, 2008.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura / Obras Escolhidas – vol. I, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONISSON, Marcos. Arpoador: fotografias e estudos. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1994.

A censura na Boca do Lixo: das pornochanchadas ao sexo explícito[1]

The Boca do Lixo's censorchip: from pornochanchadas to explicit sex

Lívia Maria Pinto da Rocha Amaral Cruz[2] (Mestranda – Unicamp)

Resumo:

Considerando a ascensão e a queda do gênero pornochanchada, podemos situar o seu período de agonia ao longo do governo Figueiredo (1978-1985), que coincide com o início da produção de filmes pornográficos no Brasil, período final da ditadura militar em que o país se encontrava caminhando para sua reabertura política. O objeto deste trabalho é apontar os motivos que levaram a uma transição nos gêneros fílmicos e sua relação com a, até então, censura existente no país.

Palavras-chave:

Cinema, Censura, Ditadura, Erotismo, Política.

Abstract:

Considering the rise and fall of the cinema genre *pornochanchada*, we can situate it period of agony in the course of President Figueredo's mandate (1978-1985), that coincides with the beginning of the production of porn movies in Brazil and with the final period of the brazilian's military dictatorship that the country was living, 'til then. The object of this paper is point the reasons that took to a transition of filmic and its relation with the, so far, censorship that existed in the country.

Keywords:

Cinema, Censorchip,Dictatorship, Erotism, Politics.

---

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: **ST CINEMA no Brasil: História e Historiografia – Sessão 6 – CULTURA, CENSURA E SEXUALIDADE**.

[2] Lívia Maria Cruz é formada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e , atualmente, aluna de mestrado no Programa de Pós- Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas.

Este trabalho tem como proposta o estudo das relações entre o cinema feito na indústria cinematográfica chamada de *Boca do Lixo*, no final da década de 70 e início da de 80, e o cenário político e social em que o Brasil estava vivendo. O período foi marcado pelo início do processo de redemocratização do país, contando com a caducação do Ato Institucional de número 5 (AI-5).[2] Este ato, como se sabe, foi o símbolo e o motor de um endurecimento da censura, instituída com o início do governo militar, em 1964, acarretando numa diminuição significativa da produção cultural brasileira no período em que vigorou.[3] O fim do AI-5 pode ser, portanto, visto como um indício de um "abrandamento" desde órgão, fiscal de toda a produção cultural brasileira.

Ao encararmos a utilização de filmes como fontes históricas, podemos ter uma ideia mais aprofundada sobre a relação entre a *pornochanchada* e o período em que existiu. Avellar (1980) afirma que a mesma seria uma "irmã gêmea" da censura. Irmãs com comportamento opostos, mas ainda irmãs.[4] Marc Ferro (2010) declara que os filmes foram conquistando seu espaço como fontes históricas, com o passar do tempo. Apesar de Ferro entender como fontes históricas da sétima arte filmes com certo "apelo histórico", ou filmes documentários, o cinema desta torna-se, para nós, pesquisadores, uma fonte, pois, por ser um agente ativo em seu tempo de duração, nos mostra um diálogo mais do que claro com o período político e histórico de sua existência.

Ody Fraga, no livro *Boca do Lixo: cinema e classes populares* (2006) ressalta a relação próxima entre a realidade brasileira e o gênero fílmico *pornochanchada* e alega:

Mas a fim de compreendermos o papel histórico deste gênero fílmico, precisamos primeiramente entender o que era a *pornochanchada*. Para Nuno, a definição de *pornochanchada*

---

2 "O período de intervenções violentas parecia terminado. (...) Anunciava-se que a censura iria (de forma lenta e gradual) deixar de cortar e de proibir os filmes para se limitar a classificar os filmes de acordo com a idade do espectador" (AVELLAR, 1979: p. 63).

3 "É aí que nasce, no campo do entretenimento coletivo, a necessidade de um órgão estatal, com a atribuição de exercer a censura. O artista não pode, a título de deleite intelectual ou de empreendimento financeiro, levar ao público mensagens que não coadunem com os interesses, de ordem intelectual, moral e cívica da coletividade. O censor tem a obrigação funcional e social de vetar, total ou parcialmente, todo o espetáculo que, pelo conteúdo de obscenidade, de violência de doutrinação política exótica, de desrespeito tanto às instituições como a seus agentes, resulte em mensagem contrária à cultura e às aspirações nacionais" (FAGUNDES, 1975: p. 23).

4 "(...) a Censura e a *pornochanchada* nasceram nos primeiros meses de 1969. O grande pai, o poder absoluto, que já controlava a informação e a circulação de ideias, cortando e proibindo o que julgava impróprio, decide interferir mais fortemente, e passa a produzir suas próprias imagens e sons. A Censura (...) ganha forma – uma forma de aparência fina e bem educada. Ao mesmo tempo, como o controle da informação já começava a desorganizar o quadro cultural, a ação do poder cria condições propícias para o aparecimento desta linha de produtos mal acabados e grosseiros, a chanchada meio pornô" (AVELLAR, 1979: p. 71).

seria a de um rótulo o qual abriga os filmes produzidos na década de 1970 que exploravam o erotismo. Combinavam a influência dos filmes italianos em episódios (que juntavam humor, malícia e ironia em histórias curtas), com as comédias de costumes cariocas, a *chanchada* – por isso, o uso do termo chanchada, fazendo com que os filmes sejam remetidos a uma ideia de má produção, sem valor artístico e vulgares. No entanto, o prefixo "*porno*" foi dado, não pelos profissionais deste novo ramo fílmico nacional, mas sim pela imprensa, a fim de "desmoralizar" o novo gênero. Em relação aos filmes, apesar do apelo erótico não havia nada de explícito em seu início. Apenas a intenção ingênua da chanchada de uma maneira explícita, porém ainda não deixando de ser uma crônica de costumes.

Ao pensarmos na afirmação de Avellar (1980), Inimá (1999) explica que o ciclo erótico não surgiu por "geração espontânea", mas sim acompanhada de uma onda cinematográfica internacional e beneficiada pelo fechamento do regime político, este que acaba por desestimular o tratamento de temas "sérios". Todavia, o Instituto Nacional do Cinema teve sua importância nisso, ao ser criado para introduzir, no mercado cinematográfico brasileiro relações capitalistas modernas. O INC acaba sendo um dos instrumentos possibilitadores na transição da prática cinemanovista, definida na frase "uma ideia na cabeça, uma câmera na mão", para outro estágio em que o *slogan* será "cinema é indústria", ou "filme é cultura", em sua versão mais *soft*. Esses *slogans,* junto com medidas efetivas, garantem os interesses de produção, tais como a ampliação da reserva de mercado.

Inimá Simões (1999) indaga que a Censura Federal "é o instrumento sempre acionado durante o regime militar para impedir o acesso dos brasileiros a toda e qualquer informação que não interesse ao Poder" (1999, p. 217). Apesar de sua aparência legal, o órgão censor não passa de uma repartição pública executora das orientações de órgãos superiores. Usando como desculpa a defesa da moral e dos bons costumes, a Censura diz estar em sintonia com a sociedade, quando, realmente, opera muito mais na preservação do *status quo*.

Para Inimá, a atuação da Censura se daria como principal benfeitora de todo um esquema, que ia desde policiais e delegados até a faixa mais conservadora da população; pessoas que acreditavam piamente em um plano maquiavélico tramado pelos comunistas com apoio de agentes nativos para destruir a família, os valores cristãos, a sociedade etc.

No entanto, a *pornochanchada* atendia exatamente aos ideais mais conservadores da sociedade. Ela mantinha a diferença de classes, os preconceitos raciais – colocando o negro sempre

em posições “mais baixas” da esfera social –, a misoginia, em que sempre a mocinha tinha de se manter pura para conquistar o amor de seu admirador, entre outros preconceitos.

Na passagem do governo Geisel para o do general Figueiredo, ocorre um questionamento sobre o rumo que a Censura iria tomar. Com a caducação do AI-5 e outros instrumentos de exceção, haveria uma espécie de limpeza para remover todo o ranço do entulho autoritário? Sem esse instrumental, a Censura se enfraqueceria automaticamente e entraria em um processo de ultrapassagem programada. De filha dileta, passa a filha enjeitada. Assim, passa-se a discutir se a Censura deve ou não ir para o Ministério da Educação.

A consequência deste abrandamento foi o início da exibição de filmes estrangeiros antes proibidos pela censura, como *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1972), que estreia nas salas de cinema nacionais em 1978, após quase sete anos de proibição (AVELLAR, 1979: 63). Dentre os filmes liberados para exibição nas salas de cinema brasileiras estariam os que continham cenas de sexo explícito. Nuno César Abreu (1996, p. 82) declara que os filmes que precederam essa entrada foram o italiano *Calígula* (Tinto Brass, 1979) e a produção franco-japonesa *O império dos sentidos* (Nagisa Oshima, 1976).[5] Esses filmes conseguiram chegar “às telas amparados por mandatos judiciais, justificando-se por suas qualidades artísticas” (ABREU, 1996: p. 83).

Inimá (1999) descreve que *O império dos sentidos* só chega à censura em 1980 e ganha manifestação unânime dos examinadores contrária a sua exibição no circuito comercial. Apesar de filmes comprovadamente artísticos, culturais e/ou educativos terem sua exibição liberada, mesmo tendo conteúdo visto como “impróprio”, o filme não foi encarado desta forma, sendo interpretado como pornográfico antes de tudo. A Censura temia que, ao liberar o filme, acabasse ocorrendo um precendente para a entrada da produção *hardcore* – o que não foi, de fato, um medo sem motivos.

A este afrouxamento da censura, podemos acrescentar mais dois motivos que levaram à crise na Boca do Lixo. José Mário Ortiz Ramos (1987) aponta a crise econômica como responsável pela intensa retração do mercado cinematográfico brasileiro, entre 1979-1985 (RAMOS, 1987: p. 448), e Abreu indica a própria crise interna do gênero, onde ou a Boca “caminharia com risco

[5] É interessante expor que o diretor do primeiro filme de sexo explícito brasileiro, Rafaelle Rossi, teve a ideia de rodar o dito filme, chamado de “Coisas Eróticas”, após ler em uma revista uma matéria sobre a primeira exibição de “Império dos Sentidos” nas salas de cinema paulistanas. (GODINHO, MOURA, 2012, p. 14.)

para produtos eróticos mais bem acabados[6] ou para a fácil exposição do sexo com mais objetividade" (ABREU, 1996: p. 81). No fim, ocorreu a segunda alternativa. Como consequência, os filmes eróticos da Boca vão ficando cada vez mais ousados na tentativa da manutenção de seu público, porém ainda nos padrões do implícito (RAMOS, 1996: p. 82).

Entretanto, como Abreu mesmo aponta, "os filmes eróticos vão se apresentando cada vez mais ousados e, na tentativa de manter o público, roçam os limites do permissivo ainda nos padrões do implícito" (ABREU, 1996: p. 82). E é nesse momento que *Coisas Eróticas* (1981) é lançado nos cinemas. Fazendo um incrível sucesso, o filme, logo em seguida, tem suas cópias recolhidas mas após um mandato judicial,[7] *Coisas Eróticas* consegue voltar às telonas e, devido ao sucesso obtido – que até hoje representa uma das maiores bilheterias do cinema nacional, graças a mais de quatro milhões de espectadores[8] –, mais de 500 títulos vieram nos anos seguintes. Com custos ainda mais baixos que dos filmes da *pornochanchada,* o cinema de sexo explícito ocupará uma fatia significante do mercado nacional (ABREU, 1996: p: 84).

Ao notar que este gênero cinematográfico gerava lucros altíssimos e tinha custos baixíssimos, adota-se uma nova estrutura ao redor da produção para garantir sua exibição no circuito. É o que podemos chamar de "a indústria das liminares", onde esta seria uma bem organizada operação envolvendo produtores, advogados e até juízes dispostos a conceder os tais mandatos, já que, oficialmente, a Censura não libera filmes pornográficos.

Após o sucesso de *Coisas eróticas*, viu-se que a produção de filmes de sexo explícito – ou, na expressão inglesa, *hardcore* –, poderia ser um ótimo negócio para os produtores ainda desconfiados.

Nuno César ainda afirma que o produto fílmico brasileiro, a partir da reabertura e da entrada dos filmes mais explícitos o mercado nacional, passa a competir diretamente com o produto estrangeiro, mais precisamente o americano, que, é, era e continua sendo o maior produtor de filmes pornográficos do mundo.

---

6 Realizados em coprodução com a Embrafilme, esses filmes foram produzidos no Rio de Janeiro com atores de primeira linha e sofisticação em suas propostas. (ABREU, 1996, p. 80)

7 Na chamada "*indústrias das liminares"*, que será abordada no parágrafo seguinte.

8 Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_filmes_brasileiros_com_mais_de_um_milh%C3%A3o_de_espectadores> (Acesso: 10/07/2014)

Para Nuno, a *pornochanchada*, por não ter concorrente estrangeiro no gênero, reinava soberana, e os filmes de sexo explícito, ao contrário, sofriam forte concorrência, não tendo muito fôlego para enfrentá-los. Porém, ainda assim conseguia sua fatia no mercado por ter uma espécie de vínculo o público, o qual se identificava mais com as tramas, os personagens e a língua falada.

Portanto, pode-se concluir que a Censura e o gênero fílmico *pornochanchada* realmente foram coadjuvantes do mesmo recorte histórico. Por mais que convivessem em "atrito", ambas se beneficiaram mutuamente. Nos dias de hoje, apesar de não termos nenhum órgão censor, a Censura está presente em nosso cotidiano apenas como meio de coibição e conteúdo inapropriado para certas faixas etárias, ou seja, estipulando o conteúdo para as faixas etárias apropriadas.

Referências bibliográficas:

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo:* cinema e classes populares. Campinas: Unicamp, 2006.

_____, Nuno Cesar. *O olhar pornô*: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

AVELLAR, José Carlos. "A teoria da relatividade". In: BERNARDET, Jean-Claude; AVELAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70:* cinema. Rio de Janeiro: Europa, 1979. p.73-96.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e terra, 2010.

GODINHO, Denise, MOURA, Hugo. *Coisas Eróticas:* A história jamais contada da primeira vez do cinema nacional. São Paulo: Panda Books, 2012.

MENEZES, Paulo. *À Meia Luz:* Cinema e Sexualidade nos anos 70. São Paulo: USP, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP/ Editora 34, 2013.

RAMOS, José Mário Ortiz. "O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)". In: RAMOS, Fernão (orgs.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 401-453.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância:* a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1999.

Teatro popular e cinema hollywoodiano em *Augusto Annibal quer casar!* (1923)[1]

Popular theatre and Hollywood cinema in *Augusto Annibal quer casar!* (1923)

Luciana Corrêa de Araújo [2] (Doutora – UFSCar)

Resumo:

Este artigo aborda a comédia *Augusto Annibal quer casar!* (1923), investigando de que maneira o filme articula a relação entre teatro popular, em especial o teatro de revista, e a produção hollywoodiana. A convergência dessas duas vertentes, fundamental no cinema brasileiro, irá se fortalecer a partir do cinema sonoro mas já está presente, e de forma marcante, no período silencioso.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro; cinema silencioso; teatro de revista.

Abstract:

This article discusses the comedy *Augusto Annibal quer casar!* (1923), analyzing how the film articulates the relation between popular theater, in particular the *teatro de revista*, and Hollywood production. The convergence of these two aspects, which will be instrumental in Brazilian sound cinema, is already present, and in a remarkable way, in the silent period.

Keywords:

Brazilian cinema; silent cinema; *teatro de revista*.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 1 –Cinema Silencioso, do Seminário Temático "Cinema no Brasil: história e historiografia".

[2] Pesquisadora de cinema, professora da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Autora do livro *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (São Paulo: Alameda Editorial, 2013).

Este trabalho procura estudar as relações entre o teatro popular e o cinema hollywoodiano no cinema silencioso brasileiro. A convergência dessas duas vertentes irá se fortalecer a partir do cinema sonoro e se popularizar nos filmes musicais e nas chanchadas realizadas por produtoras como Cinédia, Atlântida e Herbert Richers, mas já está presente, e de forma marcante, no período silencioso.

Iremos nos deter em um título em especial: *Augusto Annibal quer casar!*. Este já é o décimo filme de enredo dirigido por Luiz "Lulu" de Barros, cuja longa e produtiva trajetória se estende por décadas, desde os anos 1910 até 1977, quando lança seu último filme, *Ele, ela quem?*. A partir de meados dos anos 1920, suas experiências cinematográficas e teatrais (como autor, diretor e cenógrafo) se entrelaçam de maneira sistemática e vigorosa. Antes disso, porém, os vínculos com o teatro popular já estão presentes em seus filmes, como acontece em *Augusto Annibal quer casar!*. Nesta comédia produzida e lançada em 1923, pode-se observar uma série de articulações entre cinema, teatro e outras práticas culturais. Não existem cópias ou outros materiais fílmicos preservados, mas é possível começar a puxar esse novelo de articulações por meio da pesquisa em jornais e revistas da época, além da consulta ao livro *Minhas memórias de cineasta* – embora esta autobiografia de Luiz de Barros, lançada em 1978, nos ofereça uma narrativa tão envolvente quanto imprecisa e lacunar.

Para reconstituir o enredo, tomamos por base o cine-romance publicado na revista *A Scena Muda* (ano 3, n.129, 13 set 1923, p.6, 7, 31). Um belo dia, Augusto Annibal (interpretado pelo cômico Augusto Annibal) sai à procura de uma noiva, decidido a se casar. Vendo uma bonita moça na rua (Yara Jordão), passa a segui-la no seu Ford. Ela consegue escapar dos galanteios e junta-se a um grupo de lindas moças, que partem em um automóvel. Augusto Annibal as persegue até a praia, onde seu Ford derrapa, atirando-o, às cambalhotas, na areia. Ele perde os sentidos e, enquanto as moças tentam socorrê-lo, seus devaneios levam-no a imaginar o grupo ora como banhistas ora como ninfas que dançam ao seu redor. Ele é perseguido por assustadores homens de grandes bigodes e, na fuga, acaba deixando as próprias calças com um deles, se refugiando dentro de uma barrica sem fundos. Para lhe dar uma lição e curar sua mania matrimonial, as moças procuram o artista Darwin, conhecido por imitar "o belo sexo" nos palcos cariocas. Elas arranjam para o mesmo dia um casamento de araque entre Darwin e Augusto Annibal. Logo depois da cerimônia, porém, Darwin passa a se comportar como homem. Augusto Annibal, assustado, sai em "corrida louca, em camisa e

ceroulas pelas ruas da cidade, pelo cais e até pelo mar" (idem), terminando por se agarrar a um pequeno hidroavião que levantava voo (BARROS, 1978, p. 71).

Em *Augusto Annibal quer casar!*, o vínculo com o teatro popular é explícito desde o título, que leva o nome de um artista de grande popularidade nos palcos cariocas naquele momento: o cômico Augusto Annibal. Ele já havia trabalhado no cinema, também sob a direção de Luiz de Barros, em *O cavaleiro negro* (1922). Mas foi no teatro que se notabilizou, também em 1922, como o protagonista de *Aguenta, Felipe!*, revista de Carlos Bittencourt e Cardozo de Menezes, montada pela Companhia Nacional de Revistas e Burletas do Teatro Carlos Gomes. A peça permaneceu em cartaz por mais de sete meses, tornando-se o maior sucesso da década (GOMES, 2003, p.78). Quando no final do ano o ator se transfere para a companhia do Teatro Trianon, o jornal *O Paiz* ressalta que Augusto Annibal "é atualmente o ator de máscara mais cômica que existe entre nós. Nos papéis ridículos ninguém consegue efeitos mais hilariantes, justamente pela cara extravagante que Deus lhe deu" (29 dez 1922, p.2). No ano seguinte, o mesmo jornal se refere a ele como "o artista atualmente mais em evidência no gênero burlesco" (12 jul 1923, p.2).

Nos palcos cariocas também são recrutadas outras duas grandes atrações de *Augusto Annibal quer casar!*: as *girls* da companhia francesa Ba-ta-clan e o imitador Darwin. Entre agosto e setembro de 1923, a Ba-ta-clan fica em cartaz no Teatro Lyrico, apresentando sucessivas revistas. Desde o ano anterior, quando havia alcançado imensa repercussão em sua primeira visita ao país, a Ba-ta-clan firmara-se como fenômeno artístico e também cultural, pela ousadia na exposição do corpo feminino.

Nos palcos brasileiros, mudanças no tratamento do corpo feminino respondiam também aos estímulos do cinema. Ao comentar a revista "Coco de respeito", que estreia no Teatro Recreio em 1921, antes mesmo das primeiras apresentações da Ba-ta-clan, o crítico teatral Mário Nunes considera "notável a marcação do quadro de banho de mar, influência de Mack Sennett, que substituiu a beleza das estátuas por corpos bem modelados pelo maiô, com vida e movimento" (Apud. PAIVA, 1991, p.212). As *bathing beauties* dos filmes cômicos de Mack Sennett também são referências devidamente incorporadas ao enredo e ao visual de *Augusto Annibal quer casar!*, como podemos observar nas fotos de divulgação publicadas na imprensa.

O filme explora outro aspecto da representação do feminino: a presença em cena de Darwin, "o rei dos imitadores do belo sexo" (*Gazeta de Notícias*, 08 ago 1922, p.8), atração frequente em

cineteatros cariocas apresentando-se em espetáculos de palco intercalados com sessões de filmes. Também os concursos de beleza, prática cultural de imensa popularidade na época, ganham espaço no filme, cuja protagonista é Yara Jordão, participante do concurso de beleza realizado em 1922, promovido pela *Revista da Semana* e pelo jornal *A Noite*. Yara surge nos anúncios como "a beleza de Copacabana" ou "a rainha de Copacabana". Poucos meses antes da estreia do filme, ela aparecia no natural *As belezas do Brasil* (sem indicação de produtora, 1923), banhando-se nas águas de Copacabana (*Correio de Manhã*, 12 jun 1923, p.6). Já com o filme em cartaz, uma nota do *Correio da Manhã* a chama de "Annette Kellerman brasileira", em referência à nadadora australiana e atriz de Hollywood, de quem o cinema Odeon havia exibido há pouco o filme *Do que elas gostam* (What women love, Nate Watt, 1920).

As referências e comparações com o cinema norte-americano são recorrentes na publicidade do filme. Nos anúncios, *Augusto Annibal quer casar!* é apresentado como "o primeiro filme cômico brasileiro" (*Correio da Manhã*, 11 set 1923, p.11) e, também, "Uma supercomédia nacional gênero Sunshine" (*O Paiz*, 11 set 1923, p.10). Não deixa de ser curiosa a indicação de tal pioneirismo. Não só já haviam sido produzidas comédias no Brasil como entre elas estava um filme do próprio Luiz de Barros, que lançava como credenciais as mesmas referências. Quando exibido em São Paulo em 1920, o filme *Aventuras de Gregório* (Luiz de Barros, 1920) é anunciado como uma "comédia gênero Mack Sennett, com bathing girls" e um filme "gênero Sunshine da Fox" (FILMOGRAFIA BRASILEIRA).

Sunshine Comedy era uma unidade de produção da Fox, direcionada a comédias curtas de dois rolos. Entre 1917 e 1925, foram produzidos 163 títulos, dos quais cerca de 25 ainda estão preservados (MASSA, 2010). Apesar de serem filmes curtos, contavam com um substancial investimento de produção, seja nos cenários, seja nos elaborados efeitos especiais e nas *gags* envolvendo perigos físicos. No Brasil, os anúncios das Sunshine Comedies destacam, além do humor burlesco, os truques e acrobacias, a presença de animais em cenas e "as formosíssimas *girls*, que tanta simpatia despertam aos nossos espectadores" (*Gazeta de Notícias*, 20 nov 1920, p.6).

Augusto Annibal quer casar! se inseria, portanto, na linhagem da *slapstick comedy* norte-americana (a comédia pastelão, como viria a ser chamada no Brasil), explorando o humor físico e uma sucessão de situações cômicas envolvendo perseguições, brigas, trapaças.

Em *Augusto Annibal quer casar!*, Luiz de Barros vale-se do repertório e dos códigos já bem reconhecidos da comédia hollywoodiana (Sennett, Sunshine Comedy) ao incorporar as atrações do teatro popular para o cinema silencioso: no lugar dos diálogos cômicos das peças, se tem a comédia física, capitaneada por Augusto Annibal, cuja figura caricatural e gestos exagerados eram características já de sua atuação nos palcos; no lugar dos números musicais, veem-se os bailados e a presença em cena de moças bonitas, que remetiam tanto às *girls* do teatro de revista quanto às *bathing beauties* das comédias produzidas por Mack Sennett, por sua vez inspiração direta para as Sunshine Girls das comédias da Fox.

Pesquisando sobre a articulação entre teatro ligeiro e cinema hollywoodiano em *Augusto Annibal quer casar!*, acabamos por encontrar outras articulações determinantes na realização do filme, que confirmam o intenso circuito entre práticas e setores que costumam ser estudados separadamente, mas que se encontram estreitamente interligados na dinâmica de uma incipiente indústria do entretenimento. É assim que, a partir do exemplo de *Augusto Annibal quer casar!*, não só percebemos o entrosamento da produção cinematográfica com outras práticas culturais como o teatro ligeiro, os espetáculos de palco e os concursos de beleza como também observamos articulações estratégicas entre os setores da produção e da exibição cinematográfica; entre os formatos de longas e curtas-metragens, entre filmes de enredo e naturais (não ficção).

O ano de 1923 é de grande atividade para a Guanabara-Film, produtora de Luiz de Barros. Logo em janeiro, acontece a estreia de *O cavaleiro negro*, no cinema Central; em setembro é a vez de *Augusto Annibal quer casar!* ser lançado no Parisiense; e em novembro estreia *A Capital Federal*, no Rialto. Além disso, ao longo do ano a Guanabara exibe vários curtas naturais. Entre os temas filmados, estão uma luta de boxe promovida no Coliseu Centenário; uma partida de futebol entre Vasco e São Christovão; a chegada dos aviadores Walter Hinton e Pinto Martins no hidroavião Sampaio Correia, completando o raid Nova York-Rio; e a viagem da trupe do Ba-ta-clan de Santos ao Rio de Janeiro. Este último, que chega a ser anunciado com o título *A chegada do Ba-ta-clan* (*Correio da Manhã*, 12 ago 1923, p.18), é exibido com exclusividade no Parisiense e bastante divulgado como "Um furo formidável da Guanabara Film", com o Ba-ta-clan e as "pernas espirituais de Mistinguett" (*Correio da Manhã*, 07ago1923, p.14). A empresa acompanhou a trupe na viagem de navio entre Santos e Rio de Janeiro, surpreendendo a atriz e cantora Mistinguett, estrela da companhia, "em

momentos curiosos", e "filmando também o belo conjunto do Ba-ta-clan com suas lindas mulheres e formosos dançarinos" (idem).

Este filme do Ba-ta-clan é exibido em agosto de 1923, no mesmo mês em que se anuncia a associação do exibidor Generoso Ponce Filho, dono do cinema Parisiense, com a Guanabara Film (*Correio da Manhã*, 07 ago 1923, p.6). No mês seguinte, setembro, acontece a estreia de *Augusto Annibal quer casar!*. Tudo leva a crer que *Augusto Annibal quer casar!* tenha sido um filme de ocasião, filmado em poucos dias entre agosto e setembro de 1923, com lançamento no dia 10 de setembro. É, portanto, muito provável que o filme tenha contado com o financiamento do exibidor Generoso Ponce Filho, já como sócio da Guanabara Film. Juntos, produtora e exibidor, viabilizam em pouco tempo a realização de um longa-metragem que, na cola do curta-metragem realizado com o Ba-ta-clan e provavelmente a partir dos contatos feitos na viagem de navio, tira proveito do grande interesse em torno das belas *girls* da companhia, que desde o ano anterior havia se transformado em grande sensação dos palcos brasileiros.

Comédia de longa-metragem, *Augusto Annibal quer casar!* dialoga com filmes naturais produzidos no mesmo ano, todos tratando de assuntos do momento, que mobilizavam espectadores e leitores. A começar, claro, pelo cinejornal *A chegada do Ba-ta-clan*, mas podemos lembrar do cinejornal, também da Guanabara Film, sobre os aviadores e o hidroavião Sampaio Correia. O grande apelo que despertavam as façanhas de aviadores e os *raids* aéreos faz parte do repertório acionado na cena final do longa-metragem, quando Augusto Annibal foge agarrando-se a um pequeno hidroavião. Quanto aos concursos de beleza, dos quais a protagonista Yara Jordão é representante, pode-se pensar também na relação de *Augusto Annibal quer casar!* com os naturais sobre o concurso realizado no ano anterior, trazendo imagens das candidatas e da vencedora Zezé Leone.

Comédia de ocasião, provavelmente realizada em poucos dias, *Augusto Annibal quer casar!* revela-se um complexo e fascinante objeto de estudo, na medida em que articula todo um circuito de práticas, acontecimentos e fenômenos reconhecidos e prestigiados pelo público, incluindo *raids* aéreos, concurso de beleza, novas representações do corpo feminino, cinema hollywoodiano, teatro ligeiro e espetáculos de palco, produção e exibição cinematográfica.

Referências bibliográficas

BARROS, L. *MINHAS MEMÓRIAS DE CINEASTA.* RIO DE JANEIRO: ARTENOVA, 1978.

FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Disponível em www.cinemateca.gov.br Acesso em 20 abril 2013.

GOMES, T.M.. *Um espelho no palco*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

MASSA, S. *Cruel and unusual comedy*. 04 outubro 2010. Disponível em http://www.cruelandunusualcomedy.com/2010/10/surreal-life-dalliance-with-absurd-film.html. Acesso em 26 set 2014.

PAIVA, S. C. *Viva o rebolado* – Vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Godard e o eterno retorno da música da morte[1]

Godard and the eternal return of the music of death

Luíza Alvim[2] (Doutora em Comunicação e Cultura – UFRJ)

Resumo:

Analisamos o uso repetido de peças preexistentes de Mozart e Beethoven e seus significados associados à ideia da morte em filmes distintos de Jean-Luc Godard: o *Concerto para clarineta K622* de Mozart em *Acossado* (1960) e *Masculino-Feminino* (1966), e a *Sonata para piano op.14 n.1* de Beethoven em *O demônio das onze horas* (1965) e *Made in USA* (1966). Como no eterno retorno de Nietzsche e segundo o conceito de repetição de Deleuze, são retornos que trazem o Mesmo sempre Outro.

Palavras-chave:

Cinema, música, Godard, Mozart, Beethoven.

Abstract:

We analyze the recurrent use of preexistent pieces by Mozart and Beethoven and their meanings associated to the idea of death in different films of Jean-Luc Godard: the *Concerto for clarinet K622* by Mozart in *Breathless* (1960) and *Masculine Feminine* (1966), and the *Piano Sonata op.14 n.1* by Beethoven in *Pierrot le fou* (1965) and Made in USA (1966). As in the eternal return by Nietzsche and following the concept of repetition by Deleuze, those are returns that bring the Same always Other.

Keywords:

Cinema, music, Godard, Mozart, Beethoven.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 1 do Seminário Temático *Teorias e Estéticas do Som no Audiovisual*.

[2] Professora substituta da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O trabalho vem da pesquisa de Pós-Doutorado em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2013-2014.

Em vários de seus filmes, o cineasta Jean-Luc Godard fez uso de música do repertório clássico pré-existente na trilha musical. Para Claudia Gorbman (2007), essa característica seria um modo autoral de uso da música, pois a escolha de uma peça já conhecida e já pronta proporcionava ao diretor um maior controle sobre o elemento musical. Havia também um fator de ordem prática, pois o uso de gravações existentes levava ao barateamento do filme e, muitas vezes, Godard nem indicava a gravação utilizada para não pagar os direitos autorais.

Outro fator, segundo Porcile (GAREL; PORCILE, 1992), seria uma mostra de erudição por parte do diretor. Com efeito, nos filmes de Godard, há um intrincado sistema de citações literárias, pictóricas e musicais, num procedimento de colagem. Portanto, tais trechos musicais pré-existentes funcionam como uma referência a algo presente no mundo e, portanto, citável. Numa entrevista, Godard afirmou: "A música, para mim, é um elemento vivo, da mesma maneira que uma rua ou automóveis. É algo que descrevo, algo pré-existente ao filme" (em entrevista de 1965; BERGALA, 1985, p.280).

Mais ainda, o retorno do mesmo trecho de um filme a outro evoca uma rede intertextual de significados, como a associação à morte que assumem o *Concerto para clarineta K622* de Mozart e a *Sonata para piano op. 14 n.1* de Beethoven nos filmes de Godard.

Godard, música e repetição

O procedimento da colagem, foi característico das vanguardas do Modernismo, como, por exemplo, na pintura cubista. Nos filmes de Godard, Mozart e Beethoven são "incorporados" pelo filme, tal como o pedaço de jornal numa pintura de Picasso.

Além disso, mais do que um amontoado de citações num determinado longa-metragem, os filmes de Godard se citam uns aos outros, com o retorno de frases e nomes de personagens. Serrut (2011) observa que Godard lança mão da técnica de *échantillonage* sonora (série e preparação de amostras) quando ele retoma, num determinado filme, a réplica de um personagem de outro. Tal procedimento ocorre também pelo constante retorno das mesmas incursões musicais em diferentes filmes.

Observamos que Godard parece ter uma verdadeira obsessão por determinadas obras de Mozart e Beethoven. A própria imagem de Beethoven é uma figura recorrente, seja como imagem literalmente – no armário do quarto de hotel de *Made in USA* (1966), há uma blusa com o retrato

estampado de Beethoven, filme em que há também um certo doutor Ludwig. É também uma referência na fala de um personagem: quando o protagonista Ferdinand se refere aos "três golpes" da *Quinta Sinfonia* de Beethoven (e os ouvimos logo a seguir), em *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965). Ou seja, nesses longas-metragens, em que peças pré-existentes de Beethoven são utilizadas, a imagem do compositor também ronda o filme.

Miriam Sheer (2001) relata que, em 1959, Éric Rohmer descrevia Godard (na época, colega nos *Cahiers du Cinéma*) como alguém que ouvia intensamente e repetidamente os mesmos compassos de um quarteto de Beethoven (e ele foi assim retratado por Rohmer na festa do início de seu filme *O signo do leão*, de 1959). Conforme bem observou Sheer (2001), tal descrição também revela o modo recorrente como Godard cita os trechos de música em seus filmes.

Assim, os primeiros compassos do *Concerto para clarineta K622* de Mozart foram utilizados em *Acossado* (*A bout de souffle*, 1960) e retornaram, alguns anos depois, em *Masculino-Feminino* (*Masculin Féminin*, 1966). A coda do primeiro movimento da *Sonata para piano op.14, n.1* de Beethoven, que pontua diversos momentos do filme *Made in USA* (1966), já estava no final de *O demônio das onze horas* (1965).

Tais trechos que voltam continuamente, seja dentro de um mesmo filme (como em *Made in USA*), seja reutilizados em filmes posteriores, fazem-nos pensar nos conceitos de "diferença e repetição" e "ritornelo", de Gilles Deleuze, assim como o "eterno retorno", de Friedrich Nietzsche.

Para Deleuze (1968), repetir não é simplesmente adicionar uma segunda vez, mas sim, elevar a primeira à enésima potência: o princípio da repetição não é o do Mesmo, mas o do Outro, que compreende a diferença. Também a noção de "ritornelo" de Deleuze e Guattari (1997) está associada a essa repetição sempre outra. Do mesmo modo, o "eterno retorno" de Nietzsche é definido por Deleuze (1968) como um movimento vertiginoso, dotado de força tanto para destruir como para produzir, e não de fazer simplesmente voltar ao Mesmo em geral.

.

O concerto de Mozart e a morte em *Acossado* e *Masculino feminino*

Acossado é a história do ladrão Michel (Jean-Paul Belmondo), que vai a Paris encontrar a namorada americana, Patricia (Jean Seberg). Diferentemente do modo um tanto grosseiro de Michel, Patricia é o protótipo de estudantes estrangeiras cultas em Paris. Em seu quarto de hotel,

encontramos uma série de citações da alta cultura do próprio Godard: reproduções de Picasso e de Renoir, um disco de Bach e outro de Chopin, que ela coloca para tocar.

É também ela que, no final do filme, coloca, na vitrola, o concerto para clarineta de Mozart. Já acostumada com os gostos musicais de Michel por canções, ela lhe pergunta se a música o incomoda. Ele lhe responde que não, pois o pai havia sido clarinetista (embora, neste momento do filme, ouçamos apenas a introdução orquestral do *Allegro,* com a clarineta solo tocando em meio à orquestra*,* dobrando a melodia dos primeiros violinos). É, portanto, uma razão bastante pessoal que move a simpatia de Michel pela peça.

No entanto, mais do que marcar as oposições entre Patricia e Michel correspondentes à alta e à baixa cultura, este concerto de Mozart está no filme como uma referência à morte. Godard disse que o incluiu nesta sequência próxima ao fim do filme e à morte de Michel, pois acreditava, erroneamente, ser esta a última obra de Mozart (em entrevista a Baby, 1960[3]).

Mais ainda, em texto de 1965, Godard mencionava o "som mortal da clarineta em Mozart" (GODARD, 1965). Com efeito, na manhã seguinte, enquanto Patricia o denuncia à polícia e, pouco antes de sua morte, Michel, adormecido sobre a mesa, ouve o solo de clarineta do terceiro movimento, o *Rondó*.

Em *Masculino feminino* (1966), este concerto para clarineta de Mozart é retomado, apesar de estar em circunstâncias menos trágicas do que em *Acossado*. De qualquer modo, é um filme em que ocorre a morte do protagonista Paul (Jean-Pierre Léaud) no final (embora ela não seja mostrada, mas sim relatada à polícia pelas personagens Catherine e Madeleine).

A primeira incursão musical do concerto acontece no meio do filme, logo depois que Paul diz ao amigo Robert estar triste por causa da dificuldade em se relacionar com Madeleine. Numa jogo de palavras de cunho sexual, reparam que, na palavra *masculin*, há "*cul*" e, em *féminin*, não há nada. Aí, ouvimos os oito primeiros compassos do *Allegro* (a apresentação do tema principal, já ouvido em *Acossado*), de forma extradiegética, sobre o plano do rosto decepcionado e paralisado de Paul. A amargura também está no sentido dos intertítulos que aparecem a seguir, uma citação da peça *Pour Lucrèce*, de Jean Giraudoux: "*La pureté n´est pas de ce monde. 7 mais 8. Tous les dix ans, il y a sa lueur, son éclair*" ("A pureza não pertence a este mundo. 7 mas 8. A cada dez anos, há sua luz, seu brilho").

[3] A última peça de Mozart é, na verdade, o *Requiem.*

O diálogo que antecede a música é uma referência ao sexo, o que pode, por si só, combinar com o "som mortal" deste concerto de Mozart, no entendimento de Godard (lembremos que orgasmo, em francês, é *la petite mort*). Porém, Paul e Robert estão errados: no final do filme, Godard nos mostra que, em *féminin*, retirando-se a parte do meio da palavra, ficamos com o termo "*fin*", numa referência à mulher como o fim (e, no último plano do filme, vemos Madeleine na polícia depondo sobre a morte de Paul).

Por outro lado, a peça *Pour Lucrèce* foi a última escrita por Giraudoux (tal como pensava Godard em relação ao concerto de Mozart), tendo sido montada somente em 1953, quase 10 anos após a morte do autor. A Lucrécia do título é uma referência à lendária personagem da Antiguidade Clássica, mulher romana citada como exemplo de pureza e que se mata após ter sido violada por um general etrusco.

O concerto de Mozart é ouvido também de forma diegética, mas aí é o seu *Adagio* (o segundo movimento) que Paul coloca na vitrola. Como verdadeiro melômano, Paul descreve a música (*ça va venir*, "vai chegar", referindo-se ao solo da clarineta) para a amiga de Madeleine, Catherine, e qualifica a orquestra (*fantastique*). Mas o sentimento geral de Paul é de abandono por Madeleine e ciúmes dela.

Apesar de não deixar de fazer referência ao Michel de *Acossado* por conta da presença do solo da clarineta, diferentemente dele, se aqui há alguma oposição entre alta e baixa cultura, Paul está mais próximo à primeira. Com efeito, Madeleine, é, tal qual sua intérprete Chantal Goya, uma jovem cantora *yé-yé*[4] e suas canções estão bem presentes no filme.

Madeleine reclama, antes de Paul colocar o disco, que eles vão ouvir de novo *une musique barbare* – "bárbara", no sentido de estrangeira ao seu gênero musical - , embora, ao final do filme, diga, numa entrevista, gostar de Jean-Sebastian Bach e que ele não é incompatível com sua própria música.

Morte e Beethoven em *O demônio das onze horas* e em *Made in USA*

A referência à morte em momentos de música também está presente em *O demônio das onze horas* (1965). Durante a fuga dos dois protagonistas para o sul da França, Ferdinand (Jean-Paul

[4] O *yé-yé* foi um gênero de canção surgido na França nos anos 60, semelhante ao *iê-iê-iê* da Joven Guarda brasileira, muitas vezes, com cantoras adolescentes. As canções eram veiculadas no rádio e numa revista editada por Daniel Filipacchi, que era também editor dos *Cahiers du Cinéma*.

Belmondo) diz que começa “a sentir o cheiro de morte”. A seguir, liga o rádio e ouvimos o concerto *La tempesta di mare*, de Vivaldi, enquanto, ironicamente, o carro cai no mar.

Mas a morte dos dois protagonistas só se dá no final, quando, após a troca de tiros que mata Marianne (Anna Karina), Ferdinand se suicida e, nos créditos finais, ouvimos pela primeira e única vez no filme, a coda do primeiro movimento da *Sonata para piano op.14 n.1* de Beethoven, marcada pela ambiguidade dos modos maior e menor (o que é reputado, na análise de música de filme e da música em geral, produzir efeitos de alegria e tristeza, respectivamente), num filme em que o cheiro de morte e a tortura se dão numa França ensolarada.

Este mesmo trecho é retomado diversas vezes em *Made in USA* (1966), filme que já começa com uma agressão – sem nenhum peso dramático, como se fosse algo corriqueiro - e que tem, como protagonista, a mesma Anna Karina.

Sua trilha musical é construída principalmente a partir de trechos de música pré-existente extradiegéticos, repetidos ao longo do filme. Além da coda da *Sonata para piano op.14 n.1* de Beethoven, ouvimos: o início da sonata; dois acordes do primeiro movimento da *Quinta sinfonia*, do mesmo compositor; o início do *Scherzo* da *Sinfonia Renana* de Schumann e um único e grande trecho do *Larguetto* da *Primeira Sinfonia* de Schumann.

Retomando os conceitos de diferença e repetição de Deleuze, todas as vezes que ouvimos a coda da sonata de Beethoven em *Made in USA*, ela, embora a mesma, é sempre Outra, até porque é ouvida em momentos diferentes do filme, sobre outras imagens. De modo semelhante, a associação Mozart – morte, presente em *Acossado*, volta numa forma diferente em *Masculino feminino*.

Por outro lado, num filme tão anti-narrativo como Made in USA, a escuta de trechos repetidos ao longo do filme nos situa, nos lembra de onde estamos, cumprindo a função territorializante do ritornelo, pois, para Deleuze e Guattari, o ritornelo funciona como um marco do território, da casa (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Ao mesmo tempo, o próprio ritornelo possui forças de desterritorialização: há sempre “uma abertura feita de modulação, repetição, transposição, justaposição” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.245).

Tais repetições sempre outras são, na verdade, máscaras que só cobrem outras máscaras, tal como define Deleuze (1968). Nietzsche (1992) observou que Dionísio, num eterno retorno, voltava sempre como herói da tragédia grega, travestido em diferentes personagens. É como as frases de Mozart e Beethoven, máscaras da morte em diferentes filmes de Godard.

Referências

BABY, Y. “Mon film est un documentaire sur Jean Seberg et J.P. Belmondo”. *Le Monde*, 18 mars 1960.

BERGALA, A. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions de l´Étoile, 1985.

DELEUZE, G. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

_____ . *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997. v.4.

GAREL, A., PORCILE, F (org). La musique à l´écran. *CinémAction,* n.62, janv. 1992.

GODARD, J.L. Pierrot mon ami. *Cahiers du Cinéma*, n.171, oct. 1965.

GORBMAN, C. *Auteur* music*.* In: GOLDMARK, D., KRAMER, L., LEPPERT, R (Org.). *Beyond the soundtrack:* representing music in cinema. Los Angeles: University of California Press, 2007.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SERRUT, L.A. *Jean-Luc Godard, cinéaste acousticien.* Paris: L´Harmattan, 2011.

SHEER, M. Connection: on the use of Beethoven´s quartets in Godard´s Films. *The Journal of Musicology*, vol.18, n.1, winter, 2001.

Cinema como lugar de memória: criação afetiva com filmes de família [1]

Cinema as place of memory: affective creation with family footage

Maíra Bosi[2] (Mestranda – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo:

Este artigo reflete sobre o cinema como lugar privilegiado de coabitação e criação afetiva de memória, a partir de questões que emergem do processo criativo do curta-metragem *Supermemórias* (Danilo Carvalho, 2010). Realizado com imagens de família, em formato super 8, feitas em Fortaleza, o filme se apresenta como um lugar de memória para essa cidade e suscita discussões sobre a relação entre memória particular e coletiva.

Palavras-chave:

Memória, cidade, filme de família, *Supermemórias*.

Abstract:

This paper discusses cinema as a privileged place of cohabitation and affective creation of memory, from issues that emerge from the creative process of the short film *Supermemórias* (Danilo Carvalho, 2010). Made with family images in super 8 format shot in Fortaleza, this film presents itself as a place of memory for this city and raises discussions about the relationship between private and collective memory.

Keywords:

Memory, city, family footage, *Supermemórias*.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Sessão: Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação. O presente trabalho é um resultado parcial de uma pesquisa de mestrado realizada com bolsa do CNPq, junto ao PPG-Com da ECO/UFRJ, sob orientação de Anita Leandro.

[2] Mestranda em Comunicação na ECO/UFRJ, bolsista do CNPq. Pesquisa relações entre imagem e memória a partir de filmes de família.

Em meados dos anos 90, numa visita à casa de sua avó, o cineasta cearense Danilo Carvalho encontrou um objeto desconhecido: um rolo de filme super 8 em uma caixinha plástica redonda e amarela. Na falta de um projetor adequado, ficou examinando, no contra-luz, os quadros impressos na estreita película e, mesmo sem a ilusão de movimento, suas imagens começaram a deixar-se serem descobertas. Meses depois, conseguiu um projetor emprestado e pôde, enfim, promover para sua família uma sessão deste filme.

Formato de uso preferencial do cineasta amador de família entre as décadas de 60 e 80, o super 8 tornou-se obsoleto com o advento do vídeo. Assim, apesar dos filmes revelados terem sido mantidos guardados, tornou-se cada vez mais difícil encontrar um projetor específico deste formato e as imagens contidas nos seus pequenos rolos foram adormecendo e sendo entregues a que nos convém chamar de exílio técnico.

Logo no primeiro contato, Carvalho se encantou pela textura das imagens em super 8. Havia algo em sua superfície que traduzia um sentimento nostálgico, talvez a combinação da velocidade de projeção mais lenta[3] com as cores lavadas e as manchas adquiridas em anos de má conservação da película. Além disso, aquela primeira projeção também o levou a perceber algo ainda mais forte e potente nas camadas mais profundas daquelas imagens, algo que as relacionava com a memória e que estava para além do que pareciam dar a ver em um primeiro olhar.

Para a surpresa de Carvalho e seus familiares, o pequeno filme mostrava, nos três minutos de duração[4], dentre outras pessoas, uma tia sua que já havia falecido. Aparentemente banais, as cenas de jovens tomando banho de mangueira ganharam novas nuances e significados para o pequeno público presente que, emocionado, entrou no jogo de rememoração a partir daquelas imagens. Entres risos e lágrimas, lembranças afetivas dos familiares foram convocadas e compartilhadas naquela sessão.

Questões de memória no filme de família

Conforme nos lembra Odin (1995), o filme de família é feito para ser assistido em família e sua estrutura narrativa não precisa ser construída, diegeticamente, uma vez que preexiste na memória de seus participantes. No momento da projeção, os membros da família, juntos, podem

[3] A velocidade padrão no super 8 era de 18 quadros por segundo.
[4] Duração média de cada bobina de filme super 8.

engendrar um passado comum e reformular sua memória, já que esse tipo de filme traz as imagens como estímulos e "a construção da coerência constitui a própria finalidade da sessão" (ODIN, 1995, p.32, tradução nossa).

Assim, a inusitada sessão promovida por Carvalho resgatou aquele pequeno filme do esquecimento e lhe devolveu a chance de alimentar a memória da sua família. Após essa primeira experiência, o cineasta adquiriu o hábito a coletar rolos de super 8 entre seus amigos e promover sessões para outras famílias. Em contato com novos filmes, Carvalho notou uma recorrência nos assuntos filmados e começou se perguntar como filmes de diferentes famílias poderiam conversar entre si.

Dessas primeiras projeções e da paixão que Carvalho desenvolveu pelo super 8, surge o projeto do seu curta-metragem ensaístico *Supermemórias*[5], lançado em 2010 e composto, exclusivamente, por imagens de família neste formato, realizadas em Fortaleza, entre as décadas de 60 e 80. Como resultado de uma chamada pública nesta cidade, através de um site[6] e matérias na imprensa local, Carvalho conseguiu reunir em torno de 300 rolos super 8, emprestados por diferentes famílias.

Estabelecido o critério de utilizar apenas imagens realizadas em Fortaleza, Carvalho deixa claro o desejo de construir o que já chamava de uma "memória coletiva"[7] para essa cidade. Além disso, o tom provocador do subtítulo, "Mais uma memória para uma cidade sem lembranças"[8], evidencia a motivação desse recorte nada arbitrário. Afinal, à semelhança de outras cidades contemporâneas, Fortaleza cresce desordenadamente e, inserida em um processo de constantes transformações visuais sem compromisso com a manutenção de sua memória, segue se transformando em uma ruína de si mesma ao mesmo tempo que em parece buscar o futuro a qualquer custo.

Naturalmente, essa instabilidade visual gera incômodo e insegurança, já que "quanto mais rápido somos empurrados para o futuro [...] mais nos voltamos para a memória em busca de conforto" (HUYSSEN, 2000, p.32). Assim, um movimento de transformações visuais intenso como o observado em Fortaleza, destrói referências visuais na mesma medida em que as torna urgentes para assegurar

[5] Lançado em 2010, o filme está disponível *online* em https://vimeo.com/35252608
[6] www.filmesupermemorias.com.br
[7] Expressão utilizada por Carvalho no site do projeto.
[8] Ainda presente no site do projeto, esse subtítulo foi retirado do filme no processo de montagem.

e alimentar a memória de seus habitantes. Carvalho busca nas imagens dos filmes de família vestígios do passado de uma cidade que já não é mais, intuindo que nos registros de seus habitantes residiriam lembranças que a cidade não manteve em sua paisagem.

Compreendemos os filmes de família como "artefatos históricos que possuem, eles mesmos, um valor real" (AASMAN, 1995, p.109, tradução nossa). Assim, apesar desse tipo de filme se referir ao ambiente íntimo e familiar, ele também assume o valor de documento histórico e, como tal, "transforma-se na memória coletiva arquivada" (BARBOSA, 2007, p.51). Nesse sentido, enxergamos os filmes de família como lugares de memória, ou seja, "âncoras memoráveis [...] com características funcional, material e simbólica" (BARBOSA, 2007, p.39). Suas imagens ancoram lembranças e resistem ao tempo – na materialidade de seu suporte físico – para servirem de base à elaboração de uma memória familiar.

Por sua vez, os filmes do material bruto de *Supermemórias* se tornam lugares de memória também para a cidade ao fundo, que suas imagens mostram quase sem querer, nas entrelinhas do seu foco central (a família). Por terem sido, todos, realizados em Fortaleza, esses filmes se apresentam ao tempo presente como "restos do passado que são objetos de uma memória coletiva [...] hoje" (BARBOSA, 2007, p.49).

Gestos de criação em *Supermemórias*

Com *Supermemórias*, Carvalho busca preencher uma "ausência do presente que produz passado" (BARBOSA, 2007, p.47), construindo um novo suporte para ancoragem e sobrevivência de memória. A partir da seleção e montagem dessas imagens amadoras, o curta surge como um novo lugar de memória possível para Fortaleza – evidenciando que a memória de uma cidade reside também na de seus habitantes.

A fim de refletir sobre questões centrais que emergem do processo criativo de *Supermemórias*, destacamos três gestos que se sucedem de forma cronológica, como etapas na elaboração dessa obra. O primeiro deles é, exatamente, o de apreensão do instante pelo cineasta amador ao realizar, no passado, cada um desses filmes em super 8. Desconfiamos que por trás desse ato de filmar estivesse não o desejo de produzir imagens mas, antes, o de reter um momento vivido.

Assim, o gesto do cineasta amador traduziria o desejo humano de permanência, uma "necessidade primitiva de vencer o tempo pela perenidade da forma" (BAZIN, 1991, p.20) e salvar o instante, fugaz por natureza, de uma segunda morte. Nesse contexto, o cinema se apresenta como lugar privilegiado de apreensão do instante, considerando que "o eu futuro irrompe no eu passado; o presente é somente essa muda instantânea e incessante [...] O cinema é a única arte que pode representar esse presente como ele é" (EPSTEIN apud CHARNEY, 2010, p.326).

Odin (1995) destaca que os assuntos nos filmes de família priorizam momentos tipicamente felizes, em detrimento daquilo que seria, verdadeiramente, íntimo e privado (como brigas e tomar banho, por exemplo). Mais do que querer construir elementos para a fabulação de memórias agradáveis, essa observação nos aponta para um desejo do cineasta amador, talvez inconsciente, de criar imagens que possam ser exibidas também fora do contexto familiar. A universalidade dos assuntos filmados, de uma privacidade parcial e plenamente partilhável, nos faz desconfiar que, talvez, os filmes de família já tenham, desde a sua realização, um desejo oculto de sair do âmbito privado.

Além disso, em termos benjaminianos, a imagem desse tipo de filme visa o futuro ao mesmo tempo em que precisa ser visada por ele e depende dessa dupla relação de interesse, sob ameaça de "desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela" (BENJAMIN, 2012, p.243). Esse apelo ao futuro se traduz, inclusive, pela *mise-en-scène* dos personagens que, frequentemente, olham para a câmera (para o operador), como cúmplices de uma memória que está sendo construída na velocidade da captação da imagem. Ao olharem para a lente, olham também para o futuro.

Enxergamos, portanto, o segundo gesto, o de desarquivar imagens, como uma resposta possível aos apelos dessas imagens ao futuro. O interesse de Carvalho por elas promove uma aproximação entre passado e presente, resgatando-as do risco de desaparecimento e promovendo sua valorização para além da esfera privada. Por causa do projeto *Supermemórias*, essas imagens reaparecem, encontrando uma nova função: a de participarem de uma memória coletiva.

A partir de Didi-Huberman (2008), enxergamos as imagens desarquivadas para o projeto *Supermemórias* como sobreviventes – às más condições de armazenamento e à obsolescência da técnica. E elas não chegam ilesas ao presente. A maior parte dessas películas sofreu desgaste pela ação do tempo, ganhando manchas ou mesmo se deteriorando completamente. Inclusive, na montagem de *Supermemórias*, há uma sequência composta, justamente, por imagens desgastadas

de vários filmes do material bruto, onde tudo o que se vê são manchas abstratas. Ao nosso ver, Carvalho traz para seu filme um sintoma material da sobrevivência dessas imagens numa analogia possível à memória que permanece inacessível, a despeito de qualquer esforço em se acessá-la.

O último gesto que destacamos é, justamente, o de elaboração de um novo lugar de memória, pela montagem de *Supermemórias*. Ao convocar lembranças de diferentes pessoas e colocá-las para morarem juntas, virtualmente, a nova obra faz ver que "sem distinguir entre os grandes e os pequenos, [...] nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" (BENJAMIN, 2012, p.242). Carvalho assume, assim, um gesto de arrumar memórias individuais para construir um novo lugar de memória para Fortaleza, de coabitação de lembranças e personagens do passado, que funciona como novo cenário afetivo dessa cidade

Outra dimensão na elaboração desse novo lugar de memória fica a cargo do próprio espectador. Tanto assim que, na cartela final de agradecimentos, Carvalho define *Supermemórias* como um "caleidoscópio afetivo", metáfora que muito nos agrada. Afinal, as cenas selecionadas figuram como miçangas que, posicionadas da maneira como foram, compõem uma combinação possível para a criação dessa memória coletiva que é, ela própria, "sempre plural, multiforme, existe na multiplicidade dos tempos sociais e em espaços diferenciados nos quais os grupos se apóiam e se inscrevem" (BARBOSA, 2007, p.50). Assim, essa metáfora visual nos serve, ainda, para ver como esse novo lugar de memória pode afetar cada espectador de diferentes formas. A subjetividade do olhar individual se relaciona com esse curta produzindo uma nova imagem, caleidoscópica, a cada nova experiência.

Não por acaso, seu título lança mão da forma plural, em referência às inúmeras memórias possíveis. O que Carvalho constrói, finalmente, é um estímulo inicial a entrar em contato com as "super memórias" de cada um. O espectador se vê, então, em um jogo de rememoração que parte do seu contato com essa obra mas se completa em sua própria memória individual, como parte constituinte de uma coletiva.

Referências

AASMAN, Susan. "Le film de famille comme document historique". In: ODIN, Roger (org.). *Le film de famille:* usage privé, usage public. Paris: Méridiens Klincksieck e Cie, 1995. p. 97-111.

BARBOSA, Marialva Carlos. “Memória: um passeio teórico”. In: _____. *Percursos do olhar:* comunicação, narrativa e memória. Niterói: EdUFF, 2007. p.39-52.

BAZIN, André. “A ontologia da imagem fotográfica”. In: _____. *O Cinema:* ensaios. Tradução: Hugo Sérgio Franco. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 241-252.

CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: _____; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna.* Trad. Regina Thompson. 2 ed, 2. reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 317-334.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória:* arquitetura, monumentos, mídia. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

ODIN, Roger. “Le film de famille dans l’institution familiale”. In: _____ (org.). *Le film de famille:* usage privé, usage public. Paris: Méridiens Klincksieck e Cie, 1995. p. 27-41.

Em meio eletrônico

PROJETO SUPERMEMÓRIAS. *Site do projeto.* Disponível em: < www.filmesupermemórias.com.br > Acesso em: 25 nov. 2014.

Supermemórias. CARVALHO, Danilo. Brasil:2010. 20min. Disponível em: < https://vimeo.com/35252608 > Acesso em: 25 nov. 2014.

eventualidades: um abordagem do tempo real[1]

eventualities: approaching real time

Marcus Bastos[2] (Doutor – PUC/SP)

Resumo:

A sociedade contemporânea é definida por acontecimentos que transmitem a sensação de tempo real. Sistemas de auto-publicação que permitem comentário e compartilhamento automático estimulam processos de comunicação em que a atualização coletiva, a customização contextual e as reações imediatas geram ambientes que mudam o tempo todo. Como na famosa frase de Heráclito, cabe sugerir que não é possível navegar na mesma rede duas vezes.

Palavras-chave:

audiovisual, eventualidades, linguagem, tempo real, rede

Abstract:

Contemporary society is defined by occurencies that transmit a sensation of real time. Auto-publishing system that allow automatic comenting and sharing stimulate communication processes in which collective updating, contextual customization and immediate reaction generate envorinments that change all the time. As the in famous Heraclitus quote, it can be said that it is not possible to navigate the same network twice.

Keywords:

audiovisual, eventualities, language, network, real time

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: **CINEMA COMO ARTE, E VICE-VERSA**.

[2] Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), é autor de **Limiares das Redes** (Intermeios, 2014) e um dos editores de **Mediações, Tecnologia, Espaço Público** (Conrad, 2010).

Não há como pensar sobre tempo sem considerar espaço. Buckminster Fuller mudou a compreensão do espaço com proposições simples, mas contudentes. Seu mapa **Dynamaxion** permite enxergar as relações entre os continentes de um jeito diferente da forma predominante por séculos. Ao solucionar um problema técnico de representação, Fuller inventa uma maneira nova de observar o posicionamento dos continentes e países. A extensão ideológica de sua proposta (que não contempla olhar o Globo em termos de centro e periferia) é de longe mais importante que a precisão obtida.

Seu mapa, uma dodecaedro desfeito, que gera um mosaico de formas triangulares, elimina as distorções necessárias para obter a representação do planeta na forma de Globo. Os mapas modelados a partir de círculos, por assim dizer, desenrolados, geram imprecisões de tamanho e distância. A terra é uma esfera irregular. Torná-la circular implica distorcer seu desenho, para acomodar suas protuberências, como se fosse possível fazer uma cirurgia plástica para deixar o planeta mais curvilíneo. Se tivesse vaidades, talvez este fosse o desejo da Terra. Numa especulação quase delirante, não seria impossível imaginar que os séculos que representaram um planeta de curvas perfeitas só poderiam mesmo levar a uma época em que o número de cirurgias plástica tornou-se enorme.

A despeito dos avanços que a cartografia digital permite (como criar mapas em que o usuário começa a experiência a partir do lugar em que se encontra, mudando a percepção de centralidade forma ainda mais radical que a proposta por Fuller), a negociação entre as rugosidades do mundo e a precisão dos dispositivos de mapeamento persiste[3]. A inserção automática de cada imagem em uma localização específica gera desencontros, desencaixes, fraturas, supressões. Toda forma, enfim, de evidência de que juntar pedaços de planeta recortados através da janela euclidiana da perspectiva fotográfica produz imagens diferentes do mundo que elas representam. Não cabe estender o tema, no recorte proposto neste artigo, mas vale apontar as conseqüências desta desconexão para as teorias da imagem, especialmente aquelas que ainda se apegam aos modelos que supõe ser o paradigma fotográfico de ordem indexical — apesar das desconstruções deste pressuposto feita por pensadores como Serguei Eisentein, Philippe Dubois ou Arlindo Machado, entre outros.

[3] Um bom artigo sobre o tema esta disponível na versão *online* do jornal **Daily Mail**, no endereço http://dailym.ai/1q3x04E (acessado em 30 de novembro de 2014).

Este olhar outro aparece de forma ainda mais radical no título do livro mais importante de Fuller. O texto foi publicado numa época de fascínio com os tripulantes dos primeiros vôos espaciais, que fizeram com que finalmente fosse possível pousar na Lua. Neste contexto, o arquiteto parece encontrar uma forma de abrigar democraticamente todo e qualquer ser vivo na aventura sideral que os anos 1960 fizeram acontecer através da disputa acirrada entre os departamentos militares das duas potências rivais engajadas na Guerra Fria, EUA e URSS. Para ele, a terra é uma enorme espaçonave flutando no Universo. Uma estrutura geodésica como as que ele ajudou a forjar no campo da arquitetura, mas milhares de vezes maior. Esfera feita de terra unida por uma pressão impossível de conceber, e acomodada em eixos de rotação e translação cuja órbita estabelece o ritmo dos acontecimento e, neste sentido, dita o andamento do tempo. Deste ponto de vista, a terra é o *espaço* que faz girar o *tempo* humano.

Fuller sugere outro modo de ver fenômenos que os astrônomos interpretaram a partir da prática de, como diria Olavo Bilac, ouvir estrelas. Já com instrumentos ancestrais, e sem dúvida com os inúmeros aperfeiçoamentos técnicos que surgem como resultado do desejo de tocar de alguma forma os cantos mais remotos do Universo, a astronomia encontra métodos de prever com precisão estupenda o funcionamento deste enorme campo em que os corpos celestes traçam suas órbitas. O pulso das estrelas e planetas produz ritmos de regularidade jamais sonhada pelo mais reiterativo dos compositores minimalistas. Tempo preciso, como se estivesse evidente que sua métrica é responsável por evitar colisões e outros acidentes siderais.

Esta regularidade fica evidente com um exercício simples: basta imaginar um vídeo que mostra as estrelas no céu, de um ponto-de-vista fixo. Seja na ordem normal, ou reversa, a órbita exibida fará sentido. Só um especialista treinado seria capaz de dizer qual das seqüências foi invertida. Norbert Wiener relaciona, em seu livro *Cibernética*, este percurso linear das estrelas em suas órbitas com o tempo newtoniano — que é previsível, simétrico, regular e reversível. Wiener explica que a ciência, há muito tempo, é capaz de converter em números as trajetórias, distâncias, colisões e desaparecimentos celestes. Ele também afirma que o conjunto de dados resultante é coerente e pode ser lido sem muita dificuldade através de modelos astronômicos formulados durante durante a gênese deste campo de conhecimento[4].

[4] Wiener, Norbert. “Tempo newtoniano e bergsoniano”, in: **Cibernética**. São Paulo: Polígono / Edusp, 1970.

Aplicar o mesmo princípio ao registro de um *tsunami* leva a um resultado completamente diferente. As cenas de ventos e águas agressivos descolando árvores, ruas e casas, em um balneário vítima de catástrofe natural, quando vistas em ordem reversa, assumem as feições de um exercício impossível em que um mundo devastado aos poucos recupera sua configuração original. Rebobinar o mundo a um estado anterior, como quem busca uma cena anterior de um filme sendo assistido, é outro sonho delirante que certamente muitas mentes humanas tiveram. E qualquer uma destas inúmeras mentes poderia perceber facilmente qual das seqüências deste *tsunami* hipotécico corresponde ao modo como se desenrolaram os fatos e qual apresenta a ordem invertida. Wiener também tratou (ainda no livro *Cibernética*) deste outro tipo de tempo, bergsoniano — que é imprevisível, assimétrico, irregular e irreversível[5].

A distância entre astronomia e metereologia revela-se, portanto, importante para o entendimento do tempo. Se é possível modelar com precisão suficiente o tempo longíquo mas regular que separa estrelas e organiza o movimento de planetas, é bem mais complicado prever o tempo próximo mas instável que faz precipitar chuvas ou movimentar correntes de ar. É muito mais fácil determinar em que ano o cometa Halley retornará à órbita da terra que o horário em que começará a chover sobre determinada plantação que espera água para ser fertilizada. Isto sugere uma concretude pouco óbvia do tempo. Fenômenos como a órbita dos astros ou a freqüência das chuvas permite supor tempos diferentes para além das experiências subjetivas. Se o *tempo* acontece de maneiras diferentes num mesmo *espaço* (nos exemplos apresentados por Wiener, o céu que reflete o brilho das estrelas e o movimento das nuvens) é porque *existe* mais de um tipo de tempo. Existe mais de um tipo de tempo, nas diferentes maneiras com que o conhecimento organiza ou representa seus ritmos e durações: o tempo pode ser regular, preciso, contínuo, mesmo que sujeito a desvios ocasionais (da mesma forma que uma estrela pulsa com regularidade, precisão, continuidade e ocasialmente desvia em rota de colisão); o tempo pode ser irregular, impreciso, descontínuo (da mesma forma que um *tsunami* se precipita disforme, vago, turbulento.

O tempo acontece de maneiras diferentes, no mesmo espaço. No imaginário astral que alimenta o pensamento de Fuller (e de muitos outros pensadores que discutiram as formas como o mundo mudava nos idos dos anos 1960, como Gene Youngblood e Stewart Brand) seria inclusive possível dizer que trata-se “do” espaço propriamente dito, algo presente tanto na frase cotidiana de

[5] *Idem, ibidem*.

quem afirma que o astronauta foi para “o” espaço quanto na suposição abstrata de que há um campo visível cuja geometria pode ser descrita e decomposta — como Martin Grossman descreve em *Do ponto de vista à dimensionalidade*, artigo que discute a transformação do *espaço visual* nos período pré-modernista, modernista e pós-modernista.

Um exemplo contundente é apresentado por George Woodcock, quando mostra que o relógio mecânico fez o corpo humano pulsar de forma completamente diferente. Vale a pena recuperar um trecho de *A ditadura do relógio*:

> Não há nada que diferencie tanto a sociedade ocidental de nossos dias das sociedades mais antigas da Europa e do Oriente do que o conceito de tempo. Tanto para os antigos gregos e chineses quanto para os nômades árabes ou para o peão mexicano de hoje, o tempo é representado pelos processos cíclicos da natureza, pela sucessão dos dias e das noites, pela passagem das estações. Os nômades e os fazendeiros costumavam medir — e ainda hoje o fazem — seu dia do amanhecer até o crepúsculo e os anos em termos de tempo de plantar e de colher, das folhas que caem e do gelo derretendo nos lagos e rios. O homem do campo trabalhava em harmonia com os elementos, como um artesão, durante tanto tempo quanto julgasse necessário.
>
> O tempo era visto como um processo natural de mudança e os homens não se preocupavam em medi-lo com exatidão. Por essa razão, civilizações que eram altamente desenvolvidas sob outros aspectos dispunham de meios bastante primitivos para medir o tempo: a ampulheta cheia que escorria, o relógio de sol inútil num dia sombrio, a vela ou lâmpada onde o resto de óleo ou cera que permanecia sem queimar indicava as horas.
>
> O homem ocidental civilizado, entretanto, vive num mundo que gira de acordo com os símbolos mecânicos e matemáticos das horas marcadas pelo relógio. É ele que vai determinar seus movimentos e dificultar suas ações. O relógio transformou o tempo, transformando-o de um processo natural em uma mercadoria que pode ser comprada, vendida e medida como um sabonete ou um punhado de passas de uvas. E, pelo simples fato de que, se não houvesse um meio para marcar as horas com exatidão, o capitalismo industrial nunca poderia ter se desenvolvido, nem teria continuado a explorar os trabalhadores, o relógio representa um elemento de ditadura mecânica na vida do homem moderno, mais poderoso do que qualquer outro explorador isolado ou do que qualquer outra máquina[6].

Este processo de introjeção do tempo parece ser evidente na importância que os relógios tem, no espaço público. Em *The Waste Land*, T. S. Eliot revela o protagonismo dos relógios na Inglaterra do século XIX, num trecho em que descreve uma multidão cruzando a London Bridge:

> Unreal City, Under the brown fog of a winter dawn, A crowd flowed over London Bridge, so many,
> I had not thought death had undone so many.
> Sighs, short and infrequent, were exhaled,
> And each man fixed his eyes before his feet.

[6] Cf. Woodcock, George. **A ditadura do relógio**, in: http://www.laparola.com.br/a-ditadura-do-relogio (acessado em 30 de novembro de 2014).

Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine."
(T. S. Eliot, em **The Waste Land**)

O relógio vitoriano que emitia o som surdo da última badalada de nove horas parece ter uma importância muito maior que os relógios mais tímidos (tanto que numerosos) como os que ficam espetados em quase toda esquina das grandes avenidades nas megalópoles do século XXI. A descentralização das cidades parece ser também visível no espalhamento dos relógios. Ao invés de uma torre central que dita um tempo audível por todos os moradores, agora há tempos locais repetidos em cada canto de uma cidade em que, para lembrar a descrição de Philippe Sollers para Nova Iorque, "outro lugar também é o centro"[7]. Esta pulverização do tempo é ainda mais radical quando se considera a sobreposição de fusos horários produzida pela aceleração das tecnologias em rede e seus efeitos de instantaneidade e aproximação.

Não cabe na extensão deste artigo cobrir o período de transição que leva ao momento atual definido por acontecimentos que transmitem a sensação de tempo real. O objetivo, por ora, é apresentar alguns dos seus efeitos e esboçar um discurso crítico capaz de ler as obras produzidas a partir dos efeitos de tempo real comuns na sociedade em rede. Acontecimentos em tempo real podem ser associadas com a noção de imediaticidade. A palavra sugere tanto a ideia de instantâneo quanto o conceito de não-mediação, o que parece óbvio mas precisa se apontado, em favor do argumento que será desenvolvido a seguir. As dificuldades de definir *tempo real* não serão discutidas neste artigo, tendo em vista a extensão do tema[8]. A existência razoavelmente consensual de um presente compartilhado, mútuo, em rede, que se desdobra conforme as pessoas interagem, será tomada como justificativa suficiente para discutir as possibilidades de *design* dos dispositivos e interfaces que colhem e manipulam dados em tempo real. Conforme Douglas Rushkoff, em *Present Shock*, nossa "sociedade se reorientou para o momento presente. Tudo é ao vivo, em tempo real, e sempre ativo. Não é uma mera aceleração, ainda que muito de nossos estilos de vida e tecnologias tenham acelerado a medida com que procuramos fazer as coisas. É mais uma diminuição [da

[7] Sollers, Philippe. **Mulheres**. São Paulo: Siciliano, 1995.

[8] Cf. "Mundo em Tempo Real" (BASTOS, 2011) e "Sincronias entre Acontecimento e Narrativa" (BASTOS, 2014), artigos em que o autor revisa ideias de teóricos como Bachelard, Bazin, Deleuze, e outros, para discutir conceitos de tempo. Nossa relação com o contexto que nos cerca é resultado de um entrelaçamento de *inputs* e impulsos já bastante sofisticado, sem a existência das tecnologias mais recentes de mediação, em que o intervalo entre ação e resposta é mais próximo de como acontecem as interações corpóreas. A pesquisa em que este artigo se insere, pretende discutir de que forma tecnologias recentes vem tornando este emaranhado ainda mais complexo.

importância] de qualquer coisa que não estiver acontecendo agora mesmo — e o sequestro do cotidiano por tudo que supostamente esta"[9].

Esta sensação é resultado de um ambiente super-mediatizado, apesar da existência de formas menos e mais recentes de transmissão que também mediam linguagens em tempo real. Nada acontece fora da bolha do presente, portanto há um paradoxo a ser considerado quando enfatizamos a sensação de tempo real nos processos recentes de mediação. Os instrumentos acústicos são um exemplo, não necessariamente óbvio, de transmissão em tempo real. Eles amplificam o som e o transmitem na forma de vibrações no ar. O satélite é outro exemplo, já mais explícito. Ele codifica sinais audiovisuais e os transmite (de novo, na forma de ondas aéreas) para um aparelho de TV. Em ambas as situações, o momento em que o elemento mediado é gerado quase coincide com o momento em que ele é percebido pelo receptor. Então, quais são as diferenças nos processos de mediação, que permitem endossar esta valorização da instantaneidade e dos fenômenos em *tempo real*?

As tecnologias contemporâneas são percebidas mais explicitamente como mediações em tempo real porque elas dependem do agenciamento de seus usuários. A simultaneidade parece ser mais facilmente identificada em processos que acontecem por meio de ações compartilhadas, onde a posição passiva não existe. Isto acontece porque a ideia de presença é culturalmente associada com a participação do corpo: alguém esta presente quando seu corpo certifica um acontecimento ou interfere nele. Conforme Gumbrecht, "uma coisa *presente* deve ser tangível por mãos humanas — o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpor humanos"[10].

As ações corpóreas são, geralmente, tidas como distintas de ações operadas por dispositivos: o corpo é percebido como imediato; dispositivos, como mediadores. Este entendimento da presença como um posicionamento do corpo perdura, apesar de experiências como a do telefonema. As pessoas interagem à distância, pelo menos desde o século XIX. Mas, as diferentes formas de telepresença conhecidas através da história não mudaram radicalmente o pressuposto da presença como um atributo da presença corpórea, até muito recentemente[11].

---

[9] Rushkoff, Douglas. **Present Shock. When Everything Happens Right Now**. New York: Penguin, 2013 (trecho traduzido pelo autor, para o presente artigo).

[10] Gumbrecht, Hans Ulrich. **Produção de Presença — O que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto / Editora PUC-Rio, 2010. p. 13.

[11] Não há espaço para desenvolver o tema neste texto, mas também há estudos que indicam experiências de presença remota feitas com espelhos desde o século XVI. Um texto que permite conhecer

O efeito de *proximidade aumentada* produzido pela sobreposição de corpo, arquitetura e tecnologia é aprimorado pela experiência de usar interfaces que mudam, conforme o contexto e o perfil do usuário. Ambientes que comportam-se conforme parâmetros contextuais se parecem com organismos, em sua capacidade de se ajustar às situações. Tecnologias como VOIP e redes sociais ampliam o efeito de um corpo que está, ao mesmo tempo, remoto e presente. Este modos de presença mediados reconfiguram formatos das culturas baseadas na comunicação oral, espelhando recursivamente efeitos tecnológicos de compartilhamento de experiência que remetem, por exemplo, a práticas que persistem aos efeitos do longo predomínio da cultura impressa no ocidente. Quando tocar uma tela torna-se tão pessoal quanto falar com alguém, pessoas do outro lado do Globo podem compartilhar a mesma intimidade que um vizinho. Com ajuda de telas que transportam fragmentos (visuais e sonoros) de uma sala de estar distante, lá longe pode ser tornar mais perto que logo ali.

Referências

BASTOS, Marcus. “Mundo em Tempo Real”, in: MORAN, Patrícia e PATROCINIO, Janaina. **Machinima**. São Paulo: Cinusp, 2001.

_____. “Sincronias entre acontecimento e narrativa”, in: **Limiares das Redes: escritos sobre arte e cultura contemporânea**. São Paulo: Intermeios, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença — O que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto / Editora PUC-Rio, 2010.

GROSSMANN, Martin. “Do ponto de vista à dimensionalidade”. In: **ITEM**, Revista de Arte, n.3, Rio de Janeiro, fevereiro 1996, p. 29–37.

RUSHKOFF, Douglas. **Present Shock. When Everything Happens Right Now**. New York: Penguin, 2013.

SOLLERS, Philippe. **Mulheres**. São Paulo: Siciliano, 1995.

WIENER, Norbert. “Tempo newtoniano e bergsoniano”, in: **Cibernética**. São Paulo: Polígono / Edusp, 1970.

melhor o assunto é **O Telescópio na Magia Natural de Giambattista Della Porta**, de Fumikazu Saito (São Paulo: Livraria da Física Editora, 2011)

WOODCOCK, George. **A ditadura do relógio**, in: http://www.laparola.com.br/a-ditadura-do-relogio (acessado em 30 de novembro de 2014).

Representações da Loucura Feminina no Cinema- um enfoque de gênero[1]

Representations of Female Madness at the movies – a gender approach

Maria Inês Detsi de Andrade Santos[2] (Doutora em Sociologia – Universidade de Fortaleza)

Resumo:

Neste artigo, analisamos representações sobre a loucura feminina em duas produções cinematográficas: *Augustine* e *Ninfomaníaca*, tendo como referência os discursos que orientam a construção das representações sobre a loucura e o tratamento dado às mulheres a quem se atribui essa condição. Com esse estudo, reafirmamos o caráter histórico e social da loucura e identificamos nas formas de ser "louca" uma diferença em razão da classificação social de gênero.

Palavras-chave:

representações, loucura feminina, gênero, cinema.

Abstract:

In this article, we analyze representations about female madness in two film productions: *Augustine* and *Nymphomaniac*, with reference to the speeches that guide the construction of representations about the madness and the treatment given to women to whom it is assigned this condition. With this study, we reaffirm the historical and social character of madness and identify in the ways of being "crazy", a difference on grounds of Gender classification.

Keywords:

representations, female madness, gender, cinema.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: "Cinema e Ciências Sociais: diálogos e aportes metodológicos".

[2] Professora titular e pesquisadora da UNIFOR , estuda atualmente temas relativos a gênero e loucura, no campo das produções simbólicas (cinema, literatura, ciências).

A produção cultural do cinema tem sido objeto de interesse das ciências sociais, em razão de seu poder de construção da realidade. O material simbólico das narrativas fílmicas – imagens, valores, representações – fornece conteúdos que podem orientar as condutas, e contribuir para a formação das identidades. Além disso, o cinema tem se constituído num meio tecnológico privilegiado de produção de representações sobre as mulheres. "A representação da mulher como espetáculo – corpo para ser olhado, lugar da sexualidade e objeto de desejo – onipresente em nossa cultura, encontra no cine narrativo sua expressão mais completa e sua circulação mais ampla." (LAURETIS, 1992, p.13).

Motivados por essas questões, realizamos uma análise de dois filmes que atraíram os espectadores nos últimos anos. O primeiro – *Augustine* – foi produzido em 2012 e aborda a questão da histeria, focalizando a relação da paciente com o seu médico, o famoso Dr. Charcot. O segundo – Ninfomaníaca – apresentado no Brasil, em 2014, traz em sua narrativa a questão da perversão, através do auto relato de uma mulher.

Em nosso estudo, tomamos a loucura como categoria social e como representação. Em ambos os casos ela é afetada pelo sistema de gênero, que produz modelos femininos e masculinos de identidade para os sujeitos, influenciando as formas de ser louco-louca.

As explicações sobre a loucura feminina estiveram, desde o século XIX, fortemente sustentadas por um discurso médico marcado pela biologia e que afirmava a centralidade da atividade reprodutiva na vida das mulheres. Na "medicina ovariana", os órgãos reprodutivos eram tidos como responsáveis pela subjetividade e pela psique feminina, que funcionava como mera extensão da capacidade de reprodução. Quaisquer manifestações de anormalidade (da irritabilidade à insanidade) eram tidas como fruto de doença ovariana. (SPINK, 1994, p. 99)

A histeria, afecção invalidante que podia ser simulada ou cultivada, era "doença do sexo frágil" e inerente à "natureza" da mulher.

Para Foucault, o corpo feminino foi objeto de um processo de "histerização, que se deu de três formas: pela qualificação (e desqualificação) desse corpo "integralmente saturado de sexualidade"; por sua inserção no campo das práticas médicas, pelo efeito de uma patologia que lhe era intrínseca; e por sua comunicação com o corpo social – representado pela família: "a Mãe, constitui a forma mais visível desta histerização." (FOUCAULT, 1985, p. 99)

Quanto à ninfomania, o termo tem suas origens no século XVII e significou, primeiramente, "loucura provinda do útero". Nos séculos XVIII e XIX, foi definida como "uma exaltação do sentido genital e uma tendência imoderada, quase irresistível para a frequentação de homens." (BERRIOS, 209, p 411)[3]

A ninfomania (da mesma forma que outras práticas tidas como desviantes) obteve grande interesse por parte da medicina e, a partir do século XIX, foi associada à loucura e considerada distúrbio manifestado por quem era incapaz de se adaptar às normas sexuais da sociedade burguesa. (FOUCAULT, 1985)[4]

O processo de "psiquiatrização do prazer perverso", resultou numa concepção naturalizada do sexo, o que significa dizer que nesse campo, o sujeito estaria à mercê do corpo e de seus instintos. O procedimento da análise clínica de todas as formas definidas como "anomalias" levou a uma normalização e a uma patologização, do que foi considerado desvio, perversão, bem como ao desenvolvimento de uma tecnologia corretiva. (FOUCAULT, 1985, p. 100)

A associação dessas patologias sexuais à loucura ganha contornos específicos em razão do gênero, sendo a histeria geralmente associada ao feminino e as perversões, predominantemente ao masculino. Veremos, a seguir, como essas representações foram apropriadas pelo cinema.

Augustine, narrativa ficcional construída com fragmentos da história, apresenta como tema central a relação entre a histérica e seu médico. A personagem – jovem de 19 anos, que presta serviços domésticos a uma família burguesa, é internada, após uma crise, no hospital Salpêtriere, ficando sob os cuidados do famoso médico Dr. Charcot.[5]

Augustine mostra-se a doente ideal, não tanto por servir de cobaia para o estudo do mestre – já que naquele hospital ele dispunha de "um batalhão de mulheres" – mas pela sua performance e

[3] Assim como a ninfomania, sua contrapartida masculina a "satiríase" também foi estudada na mesma época. No entanto, considerava-se que os casos de satiríase eram menos frequentes porque o homem estaria longe de ser posto, como a mulher, "sob a dependência de seus atributos sexuais". *(in* BERRIOS, 2009, p.411)

[4] O processo de normatização da vida sexual, na sociedade ocidental do século XIX, é discutido por Foucault, que aponta um conjunto de "procedimentos discursivos" e de "técnicas de saber", articulados por relações de poder que formariam o "dispositivo de sexualidade". Ao incidir sobre as sexualidades, esse dispositivo produz não só uma verdade sobre o sexo, mas a própria sexualidade. Para Foucault, a família seria "o cristal no dispositivo de sexualidade". "Por sua penetrabilidade e sua repercussão voltada para o exterior, ela é um dos elementos táticos mais preciosos para esse dispositivo." (FOUCAULT, 1985, p. 105)

[5] Em finais do século XIX, ficaram conhecidas as sessões científicas de Jean-Martin Charcot, no Hospital parisiense Pitié-Salpêtriere. As sessões contavam com a presença de médicos, intelectuais e cientistas e ganharam grande repercussão nos meios médicos.

capacidade de teatralização, diante dos médicos espectadores, e por se colocar na condição de objeto de desejo sexual, daquele em que depositou o poder de curá-la.

Seu corpo, "saturado de sexualidade", por uma patologia de origem ovariana, será desqualificado e isolado do convívio social, (família, trabalho), para se integrar ao campo das práticas médicas, colocando-se na posição de objeto manipulável, do qual se poderá extrair uma verdade e garantir o exercício de um poder médico e masculino.

Mas a narrativa fílmica está menos interessada em documentar a questão da histeria, e mais em focalizar o desenrolar de um envolvimento sexual entre a paciente e seu médico. Nesse sentido, a histeria é tomada como uma metáfora para significar a demanda por um reconhecimento da sexualidade e do desejo feminino. A relação amorosa é, contudo, marcada por uma forte hierarquia, não só pela condição desqualificada e estigmatizada com que a loucura está revestida, mas também pela grande distância (intelectual e de classe) entre paciente e médico. Augustine é uma copeira, analfabeta. Além disso, Charcot é casado e o casamento, naquele contexto, é considerado uma instituição inabalável.

Diferentemente de Augustine, que é um "filme de época", Ninfomaníaca, relata o drama de uma mulher – Joe – que vive no mundo contemporâneo e que passa por um processo de degradação física e emocional, por ser considerada "viciada em sexo".[6]

Caída na rua, Joe é encontrada por Seligman, que a acolhe – momento a partir do qual se inicia um diálogo entre eles. Através desse diálogo, o drama existencial vivido por Joe será descortinado.

Podemos dizer que a narrativa fílmica está constituída em duas perspectivas. Uma mais sociológica, que apresenta uma crítica à sociedade contemporânea e suas instituições, sendo Joe uma espécie de porta-voz dos estigmatizados, e outra, mais subjetiva, que retrata a relação de Joe com Seligman.

Joe, ao contrário de Augustine, faz parte do mundo contemporâneo, em um contexto afetado pelo "dispositivo de sexualidade", responsável pela normalização da vida sexual e pela patologização daquilo que foi considerado desvio, perversão.

[6] Atualmente, o perfil sintomático que mais se assemelha ao da ninfomania, e que está presente na classificação do CID 10, é aquele que recebe o nome de "adição sexual." (Goodman, 1998 *apud* BERRIOS, 2009, p. 355). O CID10: "Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde", é a última versão do manual internacional, que fornece códigos relativos à classificação de doenças e sintomas.

Para a *scientia sexualis* , o sexo é comandado por um instinto autônomo, deixando o sujeito à sua mercê. No filme, Joe aparece como alguém que não tem controle sobre as demandas do próprio corpo. A origem desse comportamento aparece, ora como relacionada à história de Joe, ora como algo nato: "deve ser angustiante *nascer* com uma sexualidade proibida". Essa proibição ganha contornos de gênero, na medida em que certos atos praticados por Joe são vistos como transgressores, em razão de ser mulher. Um exemplo que nos remete a essa diferenciação é fornecido pelo filme, quando Joe relata uma prática comum que tinha, juntamente com uma amiga, que consistia em entrar em vagões de um trem em movimento, "à caça". Geralmente faziam apostas para ver quem conseguia transar com mais homens. Colocando à prova seu poder de conquista, usavam os homens, fazendo deles simples objetos a serem colecionados e depois descartados. Ao ouvi-la, Seligman coloca: "Você acha que se dois homens entrassem em um trem a procura de mulheres, alguém levantaria uma sobrancelha? Ou se um homem tivesse a vida que você teve?" Seligman relativiza o comportamento de Joe, considerando que uma forma de agir, bastante questionável do ponto de vista moral, é atenuada, quando não, despercebida e naturalizada, no caso em que se é homem.

Ainda com respeito ao gênero, podemos também identificar na narrativa, situações que nos remetem à normalização dos papéis femininos e masculinos na família, com a destituição de Joe, das atribuições relacionadas à maternidade. Após uma cena em que se constata a negligência de Joe, com o filho, o marido lhe diz: "Vamos admitir, Joe, você não é uma mãe!" Joe sai de casa, reconhecendo que não se adequa à vida familiar. Mas o marido, que deveria assumir os cuidados do filho, o coloca num orfanato, alegando que não poderia priorizar o filho, em razão do seu trabalho.

Joe não só é destituída de seu lugar na família, instância em que a norma deve ser reafirmada, mas também do trabalho, onde não haverá tolerância para com ela. A notícia de que é "viciada em sexo" se espalha, sendo-lhe dado um ultimato. Somente poderá permanecer no emprego se fizer um tratamento.. Ela vai, então, frequentar um grupo de mulheres que se nomeiam "viciadas em sexo". Apesar de se sentir "peixe fora d'água", Joe tenta seguir as normas do grupo, as orientações, o tratamento. Em uma das reuniões, em que relata já estar sem praticar sexo há "três semanas e cinco dias", Joe percebe que essa mudança não é genuína, nem legítima. Reafirmando sua identidade de "ninfomaníaca", professa diante do grupo e de uma psicóloga, de olhos arregalados : "Essa empatia que você clama é uma mentira porque tudo o que você é, é a vigília da

moralidade da sociedade, cujo dever é apagar a minha obscenidade da superfície da terra, para que a burguesia não se sinta doente."

Algumas comparações a título da conclusão

Observando os procedimentos médicos dados à loucura feminina nos filmes, podemos dizer que seguem um curso esperado, na medida em que apontam para uma prática médica condizente com o contexto histórico apontado. No caso de Augustine ocorrerá o confinamento e o isolamento social, com o uso de instrumentos e da manipulação do corpo. No caso de Joe, a "tecnologia corretiva" se dará nos moldes das ciências *psi*, dada a atualidade do contexto em que vive, sendo enfatizado um saber em que a norma passa a ser o principal instrumento de correção.

Outro ponto comum aos dois filmes, sobre o qual podemos inferir, diz respeito à relação que as personagens estabelecem com seus parceiros: a "histérica com seu médico" e a "ninfomaníaca", com seu "acolhedor". Ambas as relações apresentam-se hierarquizadas, não só pela condição desqualificada e estigmatizada com que a loucura está revestida, mas também pela diferenciação de gênero. No caso de Augustine, essa hierarquia aparece mais definida, já que há grande distância (intelectual e de classe) entre paciente e médico. No caso de Joe e Seligman, as diferenças estão mais atenuadas, mas ainda assim, os interlocutores ocupam lugares sociais opostos. Ela como um rebotalho, que não encontra lugar na sociedade. Ele, como alguém que, apesar de solitário, está bem instalado, do ponto de vista moral. (Até que caia a máscara, na última cena do filme)

Os homens, tanto no caso de Augustine, como no de Joe, diferentemente delas, estão investidos de um poder-saber, que os autoriza a falar em nome daquelas cuja voz parece não ser ouvida.

Referências

BERRIOS, German E. e BERLINCK, M.Tosta (org.) *Erotomania*. São Paulo: Escuta, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História de sexualidade* – a vontade de saber*,* Vol. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. *In* HOLANDA, Heloisa B. de (org) Feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242

SPINK, Mary Jane P. *A medicina e o poder de legitimação das construções sociais de igualdade e diferença: uma reflexão sobre cidadania e gênero*. *In:* Spink, Mary J. P. (org.) – A cidadania em construção. São Paulo: Cortez, 1994. p. 93-103

ITALO CALVINO, ESPECTADOR CINEMATOGRÁFICO[1]

ITALO CALVINO, CINEMATOGRAPHIC SPECTATOR

Mariarosaria Fabris (doutora – Universidade de São Paulo)[2]

Resumo:

Algumas considerações do escritor Italo Calvino sobre seu papel de espectador cinematográfico.

Palavras-chave:

cinema, Italo Calvino, espectador.

Abstract:

Some considerations of the writer Italo Calvino about his role of cinematographic spectator.

Keyword:

cinema, Italo Calvino, spectator.

Em nosso meio cultural, Italo Calvino é lembrado antes como ensaísta do que como ficcionista. O escritor destacou-se ainda como jornalista e, no exercício dessa atividade, especialmente no segundo pós-guerra, o cinema serviu também para ilustrar alguns dos temas tratados (religião, psicologia do Fascismo, sexo e sentimento amoroso) nas crônicas para a edição piemontesa de *L'Unità*. De 1953 em diante, colaborou com vários jornais e periódicos, dentre os quais *Il Contemporaneo*, *Il Ponte*, *Il Giorno*, *Cahiers du Cinéma*, *Corriere della Sera*, *La Repubblica* e, principalmente, *Cinema Nuovo*, do qual foi também correspondente no Festival de Veneza, cujo júri presidiu em 1981.

No que pesem essas colaborações, Calvino, no entanto, não teve com o cinema uma relação tão intensa como a estabelecida com a literatura, mas, nem por isso, ela deixou de ser marcante, pois

[1]Trabalho apresentado no XVIII Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual, no seminário temático Recepção cinematográfica e audiovisual: abordagem empírica e teórica.
[2]Doutora em Artes (Cinema) pela USP, ex-presidente da SOCINE e autora de inúmeros textos.

o escritor se apaixonou pela sétima arte na adolescência, indo ao cinema quase diariamente, quando não duas vezes por dia, e começando a resenhar filmes para o *Giornale di Genova*.

Embora tenha dedicado vários escritos à arte cinematográfica – dentre eles a "carta aberta" a Michelangelo Antonioni, com algumas ressalvas sobre as personagens femininas de *Le amiche* (*As amigas*, 1955), o prefácio de *Quattro film* (1974), de Federico Fellini, "Autobiografia de um espectador", o qual, posteriormente, passou a integrar *O caminho de San Giovanni* (1990), e a polêmica com Alberto Moravia sobre *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Saló*, 1975), de Pier Paolo Pasolini, que não estimava como cineasta –, Calvino se reputava um "espectador médio". Um espectador que, na adolescência, ficava sempre à espreita de novas atrações e apreciava tanto as comédias quanto os filmes de aventura, que, anos mais tarde, considerará o gênero popular por excelência:

> Filmes de aventura e filmes cômicos correspondem ambos, acredito, a uma mesma necessidade elementar interior: a de ser surpreendido por uma emoção, que pode ser a que provoca o riso como a que liberta de uma tensão de perigo (TORNABUONI, 1990, p. 127, 131).
>
> Gostaria de propugnar a criação de uma boa narrativa de aventura e de um bom cinema de aventura. A Itália nunca teve nem uma nem o outro. E a narrativa de aventura é a única narrativa popular possível; e o cinema de aventura é o único cinema popular possível (CANOSA, 1990, p. 56).

Cinema, portanto, como surpresa e também como evasão, não em sentido negativo, mas enquanto o meio que, de forma mais rápida e fácil, o transportava para longe, o que permitia

> satisfazer uma necessidade de estranhamento, de projetar minha atenção num espaço diferente, uma necessidade que acredito corresponder a uma função primária de nossa inserção no mundo, uma etapa indispensável a toda formação. [...]
> Ele respondia a uma necessidade de distância, de dilatação dos limites do real, de ver se abrindo ao meu redor dimensões incomensuráveis, abstratas como entidades geométricas, mas também concretas, absolutamente repletas de caras e situações e ambientes que, com o mundo da experiência direta, estabeleciam uma rede própria (e abstrata) de relações (CALVINO, 2000, p. 41, 56).

Sua paixão pela sétima arte, contudo, não se traduziu numa contribuição constante com o cinema enquanto indústria, assim como foram poucas as obras ficcionais de sua autoria levadas para a tela. Apesar dessa colaboração, o foco deste trabalho é o Calvino espectador, um espectador privilegiado, cuja postura em relação ao cinema foi mudando ao longo da vida:

> Finda a guerra, muitas coisas haviam mudado: eu estava mudado, e o cinema tinha se tornado outra coisa, uma outra coisa em si e uma outra coisa em relação a mim. Minha biografia de espectador retoma seu curso, mas é a de outro espectador, que já não é apenas espectador (CALVINO, 2000, p. 55).

Um espectador mais desencantado, porém ainda em busca do "encontro excepcional" entre ele e um filme, casualmente ou graças à arte:

> No cinema italiano pode-se esperar muito do gênio pessoal dos diretores, mas pouquíssimo do acaso. Essa deve ser uma das razões pelas quais às vezes admirei, frequentemente apreciei, mas nunca amei o cinema italiano. Sinto que de meu prazer de ir ao cinema, ele mais tirou do que deu. Porque esse prazer deve ser avaliado não só a partir dos "filmes de autor", com os quais estabeleço uma relação crítica de tipo "literário", mas também a partir do que pode aparecer de novo na produção média e menor, com a qual procuro restabelecer uma relação de mero espectador. [...] para recriar o prazer pelo cinema, tenho de sair do contexto italiano e me reencontrar como mero espectador (CALVINO, 2000, p. 57-58).

O repertório cinematográfico da adolescência – que ele enriquecia no verão, ao recuperar filmes de anos anteriores – havia se ampliado em cineclubes, na Cinemateca Francesa e nos poeiras do Quartier Latin (onde resgatava fitas das décadas de 1920 e 1930, ou assistia às novidades polonesas e brasileiras) e em Londres, embora não com leituras de obras teóricas ou de história do cinema.

O novo espectador que surgia na fase adulta, se, de um lado, continuava ligado a um cinema "bem feito", que ia além do meramente artesanal, como o norte-americano ou os bangue-bangues à italiana, de outro, havia passado a interessar-se por filmes mais cerebrais, mas sem deixar-se enredar pelo psicologismo e nem por uma "espetaculosidade exclusivamente tecnológica" ou pelas "sofisticações intelectuais", o que o levou a recusar *À bout de souffle* (*Acossado*, 1960), de Jean-Luc Godard, *L'année dernière à Marienbad* (*O ano passado em Marienbad*, 1961), de Alain Resnais, *Tystnaden* (*O silêncio*, 1963), de Ingmar Bergman, *Deserto rosso* (*O deserto vermelho*, 1964), de Antonioni, bem como *Il vangelo secondo Matteo* (*O evangelho segundo São Mateus*, 1964), de Pasolini, e a apreciar *The servant* (*O criado*, 1963), de Joseph Losey, *Dr. Strangelove* (*Dr. Fantástico*, 1964) e *2001: a space odyssey* (*2001: uma odisséia no espaço*, 1968), de Stanley Kubrick, além de *Apocalypse now* (1979), de Francis Ford Coppola (TORNABUONI, 1990, p. 134).

Para Calvino (2000, p. 52, 54-55, 41), o cinema havia sido “outra dimensão do mundo” ou “uma dimensão, um mundo, um espaço de mente”. A uma realidade informe opunha a organicidade do universo cinematográfico, cujo chamado o fascinava e o transportava para outras dimensões:

> Outro mundo que não o que me cercava, mas para mim apenas o que eu via na tela possuía as propriedades de um mundo, a plenitude, a necessidade, a coerência, ao passo que fora da tela se amontoavam elementos heterogêneos, como que juntados ao acaso, os materiais de minha vida, que me pareciam desprovidos de toda e qualquer forma.

O “cinema da distância” de sua juventude, no entanto, desapareceu para dar lugar ao “cinema da proximidade” (CALVINO, 2000, p. 64, 56):

> Do pós-guerra em diante o cinema foi visto, discutido, feito, de maneira totalmente distinta. Não sei quanto o cinema italiano do pós-guerra mudou nosso modo de ver o mundo, mas certamente mudou nosso modo de ver o cinema (qualquer cinema, mesmo o americano). Não há um mundo dentro da tela iluminada na sala escura e lá fora outro mundo heterogêneo e separado por uma nítida descontinuidade, oceano ou abismo. A sala escura desaparece, a tela é uma lente de aumento pousada sobre o exterior cotidiano, e nos obriga a fitar aquilo pelo qual o olho nu tende a deslizar sem se deter. Essa função tem – pode ter – sua utilidade, pequena, ou média, ou em alguns casos enorme. Mas aquela necessidade antropológica, social, de distância não é satisfeita.

A esses filmes do pós-guerra, Calvino lançava um desafio, o de conquistar o grande público:

> O filme de arte é algo muito bonito, mas será sempre uma obra de exceção, é um filme que fazemos para nós mesmos e depois vamos ver piscando o olho e estalando a língua. Mas o problema interessante do novo cinema era ver se a linguagem dos Visconti, dos De Sica, Rossellini, Castellani, conseguia proliferar, se, de estilo poético, conseguia tornar-se língua corrente, e dar vida a uma boa série de dramas populares e de farsas populares de produção média. Então teríamos tido a prova de que não era apenas um movimento cultural, mas dialeticamente ligado a um movimento de exigências e de gostos do público (FINK, 1990, p. 76).

Consequentemente, enquanto a crítica exaltava realizadores considerados neorrealistas, ele se interessava mais por diretores como Luigi Zampa, Pietro Germi, e a dupla Steno-Mario Monicelli, cujos nomes trazem à lembrança a comédia à italiana, com a qual Calvino manteve uma relação de atração/recusa no que diz respeito à representação do modo de viver de seus compatriotas:

> Deveria então falar da comédia satírica de costumes que durante toda a década de 60 constituiu a produção média típica da Itália. Na maioria dos casos a considero detestável, porque, quanto mais a caricatura de nossos comportamentos sociais se quer impiedosa, tanto mais se revela complacente e indulgente; em outros casos a considero simpática e bonachona, com um otimismo que permanece milagrosamente genuíno, mas então sinto que não me impele a dar um só passo adiante no

> conhecimento de nós mesmos. Enfim, olharmo-nos diretamente nos olhos é difícil. É justo que a vitalidade italiana encante os estrangeiros, mas que me deixe indiferente (CALVINO, 2000, p. 57-58).

Em todo caso, o escritor pagou seu tributo a esse gênero cinematográfico, em "Renzo e Luciana", de Monicelli, episódio de *Boccaccio '70* (*Boccaccio '70*, 1961), do qual participou como um dos roteiristas, e em "L'avventura di un soldato", de Nino Manfredi, que integrou *L'amore difficile* (1962), ambos baseados em contos de sua autoria.

O repertório calviniano de imagens em movimento foi alimentado pelo cinema americano, em primeiro lugar, e, com o passar dos anos, pelo francês, pelo italiano e pelo japonês. Este, de quem admirava as obras de Koji Shima e Akira Kurosawa, foi o que mais o levou a revoltar-se contra o hábito de seu país, de não projetar filmes no idioma original: "é uma mutilação cultural ver dublados em italiano até os filmes japoneses, nos quais é essencial a ocorrência fônica, os tons, o arquejo, o ritmo do diálogo" (TORNABUONI, 1990, p. 127). Com o cinema francês, conheceu outro tipo de estranhamento: os cheiros dos quais vinha carregado; a presença carnal das atrizes, que se instalavam "na memória como mulheres vivas e, ao mesmo tempo, como fantasmas eróticos", e não enquanto seres idealizados; o realismo, que lhe permitiu conectar o que via na tela com sua experiência; as "coisas mais inquietantes e vagamente proibidas" que propunha, como em *Quai des brumes* (*Cais das sombras*, 1938), de Marcel Carné, em que Jean Gabin "não era um ex-combatente querendo se dedicar ao cultivo de uma plantação nas colônias, como a dublagem italiana procurava fazer crer, mas um desertor fugindo do front, tema que a censura fascista jamais teria permitido" (CALVINO, 2000, p. 49).

O que o fascinava no cinema hollywoodiano era a gama de rostos masculinos e femininos que este oferecia. Dentre os atores, Calvino elencava William Powell, Leslie Howard, Fred Astaire, Spencer Tracy, Clark Gable, Gary Cooper, Franchot Tone, James Stewart, os quais, ao lado dos coadjuvantes, constituíam uma constelação de tipos, em geral previsíveis, como os da *commedia dell'arte*. A eles, opunha a cara de Jean Gabin, "feita de outro material, fisiológico e psicológico", a se erguer do prato, suja de sopa e carregada de humilhação, na sequência inicial de *La bandera* (*La bandera*,1935), de Julien Duvivier. Dentre as atrizes, destacava as que representavam a autonomia das mulheres americanas, de Jean Arthur a Carole Lombard, passando por Claudette Colbert, Joan Crawford, Katharine Hepburn, Barbara Stanwyck, além de Marlene Dietrich e, mais tarde, Marilyn

Monroe, as quais introduziam novos comportamentos numa sociedade provinciana como a italiana daquele período (CALVINO, 2000, p. 48, 51):

> de Myrna Loy eu tinha feito meu protótipo do feminino ideal, o de esposa, ou talvez de irmã, ou, seja lá como for, da identificação de gosto, de estilo, um protótipo que coexistia com os fantasmas da agressividade carnal (Jean Harlow, Viviane Romance) e da paixão extenuante e lânguida (Greta Garbo, Michèle Morgan), pelos quais a atração que sentia era matizada por um senso de temor; ou com aquela imagem de felicidade física e alegria vital que era Ginger Rogers, por quem eu nutria um amor desventurado desde o início até em minhas *rêveries* – porque eu não sabia dançar.

Esta foi apenas uma pequena amostra dos textos que Calvino escreveu sobre cinema. Outros assuntos que ele abordou ficaram de fora, assim como ficou de fora um filão apontado por alguns críticos, o da relação da sétima arte com a obra ensaística e ficcional do escritor, na qual seria interessante destacar como o cinema e outros meios audiovisuais foram importantes na constituição de seu imaginário visual e de sua visão de mundo. Como afirmou Pasolini, em Calvino havia sempre uma tensão entre o mundo como ele é e o mundo como ele gostaria que fosse. Desse modo, Calvino seria uma espécie de ser híbrido: um garoto ainda movido pela curiosidade e um velho agarrado ao próprio passado, o qual, ao conceber a cultura como um conjunto de fósseis, não consegue projetar-se no futuro (FOFI, 1990, p. 17). Em outras palavras, havia no escritor um lado racional e um lado pessimista, pessimismo este agravado pelo fim de uma cultura (e de uma ideologia) dentro da qual ele havia se formado e na qual o cinema teve um papel preponderante.

Referências bibliográficas:

CALVINO, I. “Autobiografia de um espectador”. In: _____. *O caminho de San Giovanni*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 39-64.

CANOSA, M. “La ‘distanza’”. In: PELLIZZARI, L. (org.). *L’avventura di uno spettatore*: Italo Calvino e il cinema. Bergamo: Lubrina, 1990, p. 49-67.

FINK, G. “Quel fascio di raggi luminosi in movimento”. In: PELLIZZARI, L. (org.). *L’avventura di uno spettatore*: Italo Calvino e il cinema. Bergamo: Lubrina, 1990, p. 69-83.

FOFI, G. “Presentazione”. In: PELLIZZARI, L. (org.). *L’avventura di uno spettatore*: Italo Calvino e il cinema. Bergamo: Lubrina, 1990, p. 13-19.

TORNABUONI, L. Calvino: il cinema inesistente. In: PELLIZZARI, L. (org.). *L'avventura di uno spettatore*: Italo Calvino e il cinema. Bergamo: Lubrina, 1990, p. 127-134.

O Grivo e sua "Culinária Sonora" no Cinema de Cozinha de Cao Guimarães[1]

The "Sound Cuisine" of O Grivo in Kitchen Cinema of Cao Guimarães.

Marina Mapurunga de Miranda Ferreira[2] (Mestra – UFF/UFRB)

Resumo:

O presente texto é um dos resultados da pesquisa de mestrado "Culinária Sonora: Uma análise da construção sonora d'O Grivo em cinco micro-dramas da forma de Cao Guimarães", a qual foi desenvolvida no PPGCOM-UFF entre 2012 e 2014. Esse trabalho é uma rápida abordagem sobre a construção sonora do duo de arte sonora O Grivo na obra de Cao Guimarães. Temos como objetivo apresentar como o duo O Grivo tem contribuído à sonoridade destas obras e à ampliação de teorias do som no audiovisual.

Palavras-chave:

O Grivo, Cao Guimarães, Culinária Sonora, Cinema de Cozinha.

Abstract:

This text is the result of the master's research developed at PPGCOM-UFF, between 2012 and 2014, entitled: "Cuisine Sound: An analysis of the sound construction of O Grivo in five micro-dramas of form of Cao Guimarães." This paper is an approach about the sound construction of sound art duo O Grivo in contemplatives films of Cao Guimarães. We aim to presents how the duo O Grivo has contributed to the sound of these films and the enlargement of sound theories in the audiovisual.

Keywords:

---

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: 5 do ST Teoria e Estética do Som no Audiovisual.

[2] Docente das disciplinas de Som do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia(UFRB). Mestra em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

O Grivo, Cao Guimarães, Sound Cuisine, Kitchen Cinema.

O presente texto é um dos resultados da pesquisa de mestrado "Culinária Sonora: Uma análise da construção sonora d'O Grivo em cinco micro-dramas da forma de Cao Guimarães", a qual foi desenvolvida, realizada e apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, no período de 2012 a 2014. Esse trabalho é uma rápida abordagem sobre a construção sonora do duo de arte sonora O Grivo nos filmes contemplativos do diretor mineiro Cao Guimarães.

Cao Guimarães (2014) fala de um cinema que experimenta, esse é seu cinema, o Cinema de Cozinha, no qual O Grivo está presente sonoramente. Dentro deste Cinema, encontramos filmes que contemplam a realidade, são os “micro-dramas da forma”, chamado assim pelo próprio realizador, em que as imagens são captadas por estímulo, perplexidade ou espanto, pelo desejo que move o artista a filmar algo.

Os Cozinheiros e o Lago

Cao Guimarães, ao explanar sua obra, a divide em três modos. Agora, com suas ficções, em quatro. Estes estão relacionados à postura do observador diante de um fenômeno. Ou seja, a atuação de Cao Guimarães com sua matéria-prima: a realidade. Cao utiliza a metáfora do lago para explicar essa relação. A realidade é a superfície do lago.

A primeira metáfora está relacionada à contemplação do lago, em que o observador senta no barranco e contempla esta superfície, a realidade, que é filtrada pelos sentidos e transformada em “micro-dramas da forma”. Estes micro-dramas dão vida às coisas que não tem vida, destacam o que há de expressivo nas formas, na geometria, nas cores, nas texturas, nos sons e criam um novo universo por meio de uma “visão” *macro*.

Estes micro-dramas são essas vidas, esse universo efêmero, onírico, que nos atravessa em milésimos de segundo e às vezes não os percebemos. Cao Guimarães e O Grivo nos permite *audiovisualizar* em alguns minutos esse mundo filtrado por seus sentidos e configurados em imagens visuais e sonoras por meio da montagem audiovisual. Em *Hypnosis* (2001), Cao contempla as formas geométricas que se constroem pelas luzes de um parque de diversões, enquanto que O Grivo reconstrói sonoramente sons *sampleados* em *loops* que remetem ao movimento luminoso dos

brinquedos. Em *Nanofania* (2003), bolhas de sabão que explodem e moscas que saltam são contempladas ao som de uma peça musical d'O Grivo, criada a partir de notas musicais emitidas por caixinhas de música e acompanhadas percussivamente pelo pêndulo de um relógio. Em *Da janela do meu quarto* (2004), Cao observa duas crianças que brigam/brincam/se amam em meio a chuva amazônica, enquanto que O Grivo ressignifica o som da chuva a partir da dinâmica dos movimentos dos personagens e da micro-narrativa que se desenrola pelo acaso. Em *Quarta-feira de cinzas* (2006), enquanto Cao, juntamente a Rivane Neuenschwander, contempla e intervém com confetes multi-coloridos nas formigas que caminham em direção ao formigueiro, O Grivo recria um samba orgânico dentro de um universo *formicário,* reproduzindo sons macros de formigas. E em *Sin Peso* (2007), Cao admira os toldos coloridos de uma feira na cidade do México, enquanto O Grivo contempla a sonoridade e musicalidade dos feirantes.

O segundo modo de lhe dar com essa metáfora (do observador com o lago) é mexer com a superfície do lago. Lançar uma pedra à realidade. A pedra é uma ideia, um conceito anterior ao filme, um dispositivo. A ideia da "pedra" é de embaralhar as realidades. Neste modo, predominam os longas-metragens e instalações de Cao Guimarães como, por exemplo, *Rua de Mão Dupla* (2002). No terceiro modo, o observador se lança inteiro no lago. Afunda, imerge em águas misteriosas. Há uma vontade de imersão dentro de uma realidade, onde o observador a compartilha com o outro. Encontramos nesse modo filmes como *Andarilho* (2006) e *A Alma do Osso* (2004) em que Cao e O Grivo acompanham por alguns dias os andarilhos e o ermitão. Podemos apontar ainda que há um quarto modo que é caminhar sobre a superfície do lago. Ver uma realidade bem de perto, mas sem se molhar, sem imergir nas águas. Ser omnisciente e omnipresente desta realidade, mas não estar de corpo inteiro nela. Estão contidos nesse modo os filmes de ficção, *Ex-isto* (2010) e *O Homem das Multidões* (2013). Estes quatro modos não são estáticos, ambos se atravessam, são líquidos. Podemos localizar a contemplação ao mergulhar, ao caminhar e, mesmo, ao jogar uma pedra sobre o lago. Os filmes tem suas formas que predominam, mas umas perpassam as outras.

Também foi a partir de outra metáfora de Cao Guimarães, a do Cinema de Cozinha, que surgiu parte do título de nossa pesquisa: "Culinária Sonora"**.** A *culinária* representa uma cozinha mais artesanal, local, é uma expressão artística e cultural de um povo e uma percepção do mundo por meio dos alimentos. A construção sonora d'O Grivo atravessa esse Cinema de Cozinha. O duo trabalha também em uma cozinha, uma cozinha sonora, desenvolvendo sua própria culinária,

experimentando sons, testando ruídos, (re)descobrindo sonoridades, desenvolvendo sua *culinária sonora.*

Minimalismo Amplificado

O Grivo é formado por Marcos Moreira Marcos (o Canário/Canarinho) e Nelson Soares. O duo trabalha com música experimental, instalações e esculturas sonoras, *lutheria* criativa, *sound design*, trilha sonora/musical e captação de som. Também realizam pesquisas no campo da Nova Música (as tendências musicais do século XX) para a criação de suas obras sonoras, seja no audiovisual quanto em suas instalações sonoras, que acabam também sendo plásticas, como, por exemplo, suas esculturas sonoras para serem vistas e ouvidas.

Assim como Cao Guimarães tem seu trabalho com gambiarras e leva isso como um conceito, O Grivo trabalha com uma *Música precária* (título de um de seus álbuns musicais) produzida por meio de suas engenhocas e engrenagens, traquitanas, maquininhas, geringonças e mecanismos sonoros, variando velocidade, intensidade, timbre, tipo de movimento e de gesto. O Grivo vai criando sua *culinária sonora* em meio a fios, folhas, arames, pedaços de madeiras, crinas, cordas, gotas d'água, recipientes, instrumentos musicais e sonoros, mesclando isso a sensores, controladores, *samplers*, computadores, *softwares,* alto-falantes de todos os tipos, espacializando e amplificando esses sons. Estes e outros são os ingredientes e temperos sonoros d'O Grivo, destes músicos-cozinheiros.

Algumas características do trabalho d'O Grivo que podemos perceber bem nas galerias e nos concertos é o minimalismo, a amplificação e a espacialização sonora, a criação/construção de suas máquinas e o uso da técnica estendida na execução musical com instrumentos tradicionais. Aqui tratamos o termo minimalismo não como a tendência musical surgida na década de 1960 nos Estados Unidos. Chamamos aqui de minimalismo o uso de sons mínimos, vindos de simples objetos, de materiais reaproveitados (ex.: copo descartável) e/ou de matérias orgânicas (ex.: folhas secas), sons que para serem ouvidos necessitam quase sempre de amplificação, por isso caracterizamos o som d'O Grivo como *minimalismo amplificado***.** A amplificação dessas máquinas e mecanismos sonoros se dão por meio de microfones e captadores conectados a diversos tipos de alto-falantes/caixas de som. Além disso, o duo tem como referência o trabalho do músico e compositor John Cage, pensando em uma escuta mais atenta, na economia dos sons e na variação de timbres.

Nas obras audiovisuais de Cao Guimarães podemos perceber a presença das artes plásticas e da fotografia. As imagens visuais captadas por ele são plásticas, onde nosso olhar se perde (e se encontra) entre linhas, curvas, traços, formas geométricas, cores. Cao também desloca seus filmes das galerias para a "forma cinema" e vice-versa, assim como fazem os videastas brasileiros da primeira geração do vídeo no Brasil. Esse movimento de deslocamento ocorre também com O Grivo que desloca a música das salas de concerto para os cinemas e galerias. Cao Guimarães e O Grivo têm um pensamento plástico, enquanto Cao trabalha plasticamente a imagem visual, O Grivo trabalha plasticamente a imagem sonora.

O Grivo marca sua presença também nas galerias em parceria com outros artistas, como Rivane Neuenschwander, com a instalação *Quem vem de lá sou eu* (2005) e *Alarm Floor,* uma espécie de chão sonoro. Outra artista das artes plásticas com quem O Grivo colabora é Valeska Soares, com sua instalação *Shussssh* (2009). Além dessas colaborações nas artes plásticas, O Grivo também marca presença na dança, em parceria com as bailarinas Margô Assis, Renata Ferreira e Thembi Rosa. Thembi Rosa trabalha com dança junto a tecnologia, em que um matemático, programador e artista digital, Manuel Guerra, elabora um mapeamento de seus movimentos por meio de uma câmera que associa estes movimentos a sons e gráficos projetados em uma tela durante a apresentação. Em algumas dessas apresentações, O Grivo toca ao vivo junto a performance da(s) bailarina(s). O Grivo, Rivane Neuenschwander e Thembi Rosa também se uniram em um projeto que juntou a instalação sonora *Alarm Floor* com a coreografia e performance de Thembi Rosa, mesclando assim a dança, as artes plásticas, a arte sonora e a música.

Sobre a Culinária Sonora d'O Grivo e métodos de análise sonora

A *culinária sonora* d'O Grivo se faz com estes elementos "precários" (como folhas, arames, pedaços de madeira, caixinhas de fósforo, gotas d'água) servidos em vários ambientes, em uma sala escura de cinema, em uma galeria, em um palco de teatro, em uma sala de dança; se faz em ruídos, sejam delicados, estranhos e/ou incômodos, se faz desta mistura de experimentações. É uma ampla *culinária sonora* e por isso decidimos aplicar nossos métodos de análise sonora de filmes, os quais não são apresentados neste trabalho, à construção sonora deste duo, pois a cada filme, há uma forma de experimentar, um meio de ouvir, uma diversidade de preparos e sons.

Há um respeito mútuo entre sonoro e visual no trabalho de Cao e O Grivo, podemos perceber isso na montagem entre estas duas instâncias (sonora e visual), uma contribuindo com a outra, respeitando o tempo de respiração, descanso, entrada, saída, *fade*, corte e enquadramento.

Durante a escrita de nossa dissertação "Culinária Sonora: Uma análise da construção sonora d'O Grivo em cinco micro-dramas da forma de Cao Guimarães", tentamos criar uma forma, um método, um paradigma de análise sonora para nosso *corpus*. Porém, no processo de re-analisar os filmes, percebemos que não havia uma forma de análise que se encaixasse a todas estas obras. A partir disso, debruçamo-nos nos apontamentos de Aumont e Marie (1990) em que confirmamos que não há um método de análise universal. O que há são conceitos que podem nos nortear durante a análise. Cabe a nós, analistas, percebermos que tipo de análise o filme pede, que conceitos podem ser aplicados. Da mesma forma que nos perguntamos em um processo de criação: "o que essa obra pede?", podemos fazer o mesmo no processo de análise. Em alguns momentos, a teoria a ser aplicada pode não estar relacionada diretamente ao que se vai analisar, mas indiretamente ela pode contribuir como um guia ou dar base a outras teorias que possam ser aplicadas diretamente. Percebemos que uma única forma de análise poderia tolher os próprios filmes, tornando o estudo pobre e/ou monótono. Por isso, adaptamos nossa análise ao que os filmes pediam.

Aproximar a realização ao processo analítico enriqueceu nossa análise. Conhecer mais do trabalho d'O Grivo e de Cao Guimarães e entender seus processos criativos, ajudou-nos a pensar nossa análise de forma mais aberta. A construção sonora d'O Grivo é líquida, movente. Assim, ela acaba por infringir teorias acabadas, enriquecendo-as. Como Claudia Gorbman (1987, p. 88) aponta em seu sétimo princípio das funções da música no cinema clássico: a *quebra dos princípios* da música no cinema criam novos princípios, enriquece esse leque de funções da música.

Por outro lado, pensar em como os sons poderiam estar dispostos em uma *Digital Audio Workstation* (DAW- estação de trabalho para áudio digital), em alguns momentos tolhia nossa análise quando queríamos classificar em um lugar esses sons. A construção sonora d'O Grivo muitas vezes desarmou nossa análise, pois queríamos classificar tudo em "gavetas". Deixamos então nossa análise ser levada com o filme. Fomos a favor do filme e compreendemos que esses sons eram maleáveis a própria disposição das regiões na DAW. Isso nos fez (re)pensar, como editores de som, *sound designers*, mixadores, o nosso próprio processo de criação sonora. Se fecharmos sempre nossa criação a um método criativo, podemos acabar limitando nosso desenho sonoro. Se testarmos

várias formas, poderemos descobrir novas montagens e encadeamentos sonoros? Podemos descobrir novos sons? Analisar estes filmes e conversar com O Grivo nos mostrou que sim. A busca, a experimentação, essa cozinha sonora pode fortalecer a criação e o desenvolvimento de sons no audiovisual.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film.* Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1990.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies:* narrative film music. London: BFI, 1987.

GUIMARÃES, Cao. *Cinema de Cozinha.* Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp- content/uploads/2012/12/cinema-de-cozinha.pdf>. Acesso em: 1 mar 2014.

Em busca das origens de um cinema queer no Brasil[1]

Searching for an early queer cinema in Brazil

Mateus Nagime[2] (Mestrando – Universidade Federal de São Carlos)

Resumo:

O objetivo deste trabalho, ainda em fase inicial de pesquisa, é alinhar a história do cinema brasileiro aos estudos *queer*. Buscamos imagens origens de tal movimento, mapeando o nascimento de uma cultura *queer* audiovisual no Brasil e suas relações com a arte, a sociedade da época e a espectatorialidade. Este artigo se dedica a apresentar os processos metodológicos e as bases teóricas da pesquisa, assim como os principais desafios a serem confrontados e as primeiras descobertas.

Palavras-chave:

Cinema queer, cinema brasileiro, cinema silencioso, estudos de gênero, espectatorialidade.

Abstract:

This paper intends to present the methodological processes and the theoretical bases of a research, still in an early phase, as well as its main challenges to be faced and the first discoveries made so far. The research wishes to align the history of Brazilian cinema and queer studies. We seek for images that can be considered origins of this movement, tracing the birth of a queer culture in Brazilian audiovisual and its relations with the art and society of its time, and spectatorship issues.

Keywords:

Queer cinema, Brazilian cinema, silent cinema, gender studies, spectatorship.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST CINEMA no Brasil: História e Historiografia – Sessão 6 – Cultura, censura e sexualidade.

[2] Graduado em Cinema e Vídeo pela Universidade Federal Fluminense. Atual Secretário-geral da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e membro do comitê editorial da revista Imagofagia.

Nos últimos anos cada vez mais existe uma aproximação entre os estudos *queer* e o campo audiovisual. Mesmo que geralmente limitados a um panorama da produção contemporânea, começa a existir uma nova perspectiva histórica que localiza alguns dos filmes mais antigos com questões consideradas *queer* pelos estudos culturais.

Em países como Estados Unidos, França e Alemanha, já existe uma considerável bibliografia tanto acadêmica quanto histórica que aponta a produção de filmes com personagens homossexuais ou que se voltam para filmes com temática *gay* através de toda sua filmografia, mesmo que seja em apenas uma cena ou ainda que dominem todo o filme.

Um típico exemplo de filme que pode entrar em tal seleção é “The Gay Brothers” de William K. L. Dickson (1895, EUA) que mostra dois homens dançando. Esta linha de raciocínio geralmente tenta também separar entre as representações positivas e negativas de personagens *gays* ou bissexuais, buscando clichês, paralelos entre estas formas de sexualidade com características criminosas ou heroicas, etc. Os poucos trabalhos históricos brasileiros nesta área se dedicam a esta linha.

Já os estudos *queer* tentam fugir deste juízo de valor e entender melhor a relação entre os filmes estudados, a recepção do público e a sociedade na qual as obras foram produzidas e exibidas. A própria palavra *queer* foi na língua inglesa por muitos anos – e ainda é para alguns – uma palavra ofensiva para se designar homossexuais, originalmente significando algo estranho, esquisito, macabro, fora do comum, e está nas últimas décadas sendo retrabalhada internamente pela própria comunidade LGBT.

Aos poucos, os estudos audiovisuais foram incorporando o termo para designar um cinema que poderia ser considerado *queer* não somente por personagens claramente *gays*, mas justamente por complexar a questão: apresentar personagens sexualmente ambíguos. Os estudos *queer* tentam ampliar a questão para além de um *gay ou* hétero ou se o filme é bom ou ruim para os *gays* na sociedade.

Como uma teoria nova e que se preza muito por não se ater a termos tão definidores, existem muitas possibilidades para se definir o que seria um filme *queer*, ou ainda um cinema *queer*. A introdução de Queer Images (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 7) lembra que o uso do termo queer "expõe a inadequação quanto à dicotomia gay-hétero e hierarquias de poder que estão envolvidas

nela". Segundo a teoria *queer*, discursos sociais desempenham um fator fundamental em nosso entendimento da sexualidade.

O mesmo livro aponta ao menos cinco possibilidades para a pergunta: "O que é um filme *queer*?". São elas: uma ou mais personagens de um título serem *queer*; os realizadores (diretores, produtores, atores, etc.) serem *queers*; um filme ser lido por uma plateia *queer* como um filme que dialoga com eles, por razões subjetivas (ou nem tanto) da espectatorialidade; adequar o *queer* (ou seja, algo fora do comum) a alguns gêneros que dialogam com tal estranheza, como musicais, horror ou fantasia; e finalmente a própria ideia de experimentar o cinema, através do processo psicológico e físico de ver um filme podem ser considerados *queer*, já que acontece uma identificação com o outro.

Essa leitura pode ser combatida de alguns modos (como o próprio livro apresenta), tais como: e se um filme apresenta personagens *gays* ou lésbicas mas as utiliza para impor uma visão heteronormativa, ainda assim seria *queer*? Talvez, porque se isso acontecia na década de 1920, por exemplo, poderia ser a única figura *queer* que um espectador teria contato e isso já é demasiadamente importante. Clare Whatling (1997) lembra que "como espectadores de cinema orientados a uma visão *queer*, nós não limitamos nossos desejos para objetos apropriadamente identificados. Ao contrário, nossos desejos seguem um fluxo relativamente livre dentro do espaço onírico do cinema" (apud BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 11).

Percebemos, portanto, a falta de estudos históricos em relação ao cinema brasileiro com essa vasta possibilidade de buscar elementos *queers*. Consideramos importante esta análise histórica que por vezes irá confrontar muitas análises já canônicas de filmes brasileiros porque mesmo se talvez tal recorte não tenha sido nem imaginado pelos realizadores e por um grande público à época de seu lançamento são ainda assim fundamentais obras do cinema nacional – talvez pelo simples fato de elas ainda existirem – e que merecem ser repensadas e atualizadas para continuar sua importância na atualidade.

O próprio termo “cinema brasileiro” é algo que pode causar muita confusão e também ser passível de várias interpretações. Além de possíveis co-produções, mesmo que não fossem muito realizadas nestas primeiras décadas, devemos lembrar que especificamente nos primeiros anos do cinema “é raro o anúncio jornalístico informar sobre a nacionalidade do filme ou o produtor, assim os filmes produzidos no Brasil não se diferenciam dos importados” (BERNADET, 1995, p. 78).

Em sua Historiografia clássica do cinema brasileiro, Jean-Claude Bernadet, defende que o público não via os filmes por questões nacionais e sim estas questões, quando existiam, somente serviam para aproximar o filme do público, algo que poderia ainda acontecer com películas vindas de outras nações. A questão nacional era importante, porém, para os intelectuais da época, especialmente a partir da década de 1920.

Definimos filme brasileiro aqui como filmes realizados dentro do território nacional, com uma produção local, mesmo que realizado por diretores, técnicos ou atores estrangeiros.

Como lembra o próprio Bernadet em Cinema brasileiro, propostas para uma história, "não é possível entender qualquer coisa que seja do cinema brasileiro se não se tiver em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro" (2009, p. 21). Assim, é impossível analisar o cinema brasileiro como uma bolha, sem compreendermos as relações que ele mesmo portava com os outros filmes estrangeiros em cartaz e o próprio contexto político social da época, em níveis regionais, nacional e mundial.

Desafios e descobertas iniciais da pesquisa

O resultado final desta pesquisa será uma dissertação de mestrado a ser defendida em 2016 na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e vários desafios já foram encontrados e as maneiras de lidar com eles será crucial para o sucesso do texto final e dos artigos a serem escritos durante o processo. Afinal, são questões polêmicas e conceitos que ainda carecem de definição mais profunda.

O próprio termo *queer* não é unanimidade entre os principais teóricos e acadêmicos que se debruçam sobre a questão. Seu uso no audiovisual está ligado a B. Ruby Rich, que publicou na edição de setembro de 1992 da Sight & Sound “The New Queer Cinema”. É interessante que apesar do título em letras garrafais e do termo constar na apresentação editorial do texto dizendo que a autora apresentará argumentos para um “new queer cinema”, esta expressão se encontra ausente do texto.

De qualquer modo, um *new queer cinema* nasceu incluindo trabalhos de diretores anglo-saxões, especialmente norte-americanos que rodavam os festivais de cinema no início da década de 1990. Políticos, os filmes serviam como uma resposta a AIDS e a ausência de resposta da sociedade,

das companhias e do governo, apresentando personagens multidimensionais, tanto carinhosos como raivosos, que amam e que matam, além de uma apropriação *queer* do passado.

Se existisse algo como um velho *queer cinema*, foi deixado em aberto. A produção do resto do mundo também, por mais que fosse contemporânea e considerada *queer* nunca fez muito parte deste grupo. A produção de diretores tão diversos como Rainer Werner Fassbinder, Andy Warhol, Paul Morrissey, Jean-Daniel Cadinot, Pier Paolo Pasolini, Kenneth Anger, Rosa von Praunheim, Luchino Visconti, etc. foi portanto reexaminada por alguns como parte de um movimento mais amplo. Existiria um cinema *queer*? Um dos principais teóricos relacionados aos estudos *queer*, Richard Dyer, afirma em The Culture of Queers que o título do seu livro se refere em especial às produções culturais anteriores a 1969, quando acontece o levante de Stonewall marcando o início das manifestações *gays* mais politizadas. Ele, portanto, credita uma cultura *queer* a algo escondido, uma cultura de certa forma secreta, criada através de símbolos, seja por seus produtores e artistas ou pelos seus espectadores, enquanto produções seguintes formariam uma cultura *gay*. Esta visão se opõe a maioria dos estudos culturais atuais que identificam uma forte presença do *queer* nas produções contemporâneas. Expomos aqui esta visão para demonstrar o quanto estes termos são constantemente discutidos.

É importante também não perder de vista o fato de *queer* e *gay* serem palavras anglófonas. Já existiria algum termo ou palavra portuguesa com o mesmo poder de síntese que *queer* traz? É fundamental lembrar que na década de 1970 vários escritores brasileiros homossexuais usavam "guei" para abrasileirar o termo e hoje parece mais uma anedota do que uma tentativa de nacionalização.

O chileno Juan Pablo Sutherland em Nación Marica aborda este tema especificamente em um capítulo, tentando buscar opções do espanhol. Ele aponta problemas em encontrar uma palavra com a mesma carga do *queer*, apesar de querer obviamente emplacar "marica". No Brasil teríamos vários termos com cargas históricas importantes – bicha, cujo gênero era masculino na década de 1930, viado, etc – mas é possível ou mesmo desejável usá-los? Muitos pesquisadores brasileiros ainda usam termos como "cinema, filme, arte, personagem homossexual", "homoarte", "gay" ou mesmo *queer* e *gay* na mesma frase. Eles querem dizer a mesma coisa? Se não, qual é a diferença?

Outra questão importante é que apesar de *queer* ser justamente um grande guarda-chuva para várias questões de sexualidade alguns dos principais trabalhos sobre isso no Brasil e no mundo geralmente acabam focando em um dos gêneros, geralmente o da pessoa que está escrevendo.

Tais problemáticas soam muito complicadas e é uma tentativa dos trabalhos futuros contornar estes possíveis deslizes. Assim, a inclusão de "Poeira de Estrelas" (1948) de Moacyr Fenelon no *corpus*, anteriormente limitado até 1945, foi de fundamental importância por, assim, conter um filme cuja questão *queer* é centrada através de mulheres. Ainda assim, a questão de espectatorialidade feminina naturalmente pode parecer mais complicada de decifrar para mim – um pesquisador masculino – mas nada que muita pesquisa e tentativa de entender o assunto não pode contornar.

A questão da travestilidade é outro ponto polêmico. Enquanto alguns autores norte-americanos e europeus lembram que geralmente um homem vestido de mulher funciona com fins cômicos, em alguns exemplos pode sim ser usado para desafiar um pensamento vigente na época. O importante é partir dos filmes e dos demais documentos encontrados durante a pesquisa para daí entender como a teoria pode ser aplicada e não forçar uma teoria importada em uma filmografia nacional.

A pesquisa ainda está em seu começo, mas o ano de 1950 foi inicialmente delimitado por uma série de razões. Em primeiro lugar, uma série de títulos já foi encontrada com aspectos *queers*, de diferentes estilos e em diferentes proporções, que justamente expõem a diversidade de modos com os quais podem ser tratados o assunto. Entre eles, "Thesouro Perdido" (1927) e "Braza Dormida" (1929), ambos de Humberto Mauro; "Limite" (1931) de Mário Peixoto; "Alô, Alô, Carnaval" (1936) de Adhemar Gonzaga; "Terêrê Não Resolve" (1938) de Luiz de Barros; "Poeira de Estrelas" (1948); "Carnaval no Fogo" (1949) de Watson Macedo.

Para chegar a um *corpus* final e analisá-los mais a fundo - já que o interesse não é certamente fazer uma mera listagem - será também necessário compreender os contextos sociais, sexuais e comportamentais brasileiros no período delimitado. Como vimos na definição de cinema *queer* acima, também poderão ser considerados filmes fundamentais para uma estética ou experiência *queer* brasileira títulos e personalidades estrangeiros que encontrem uma ressonância na espectatorialidade nacional, seja com figuras ícones de um cinema estrangeiro, como a fase Hollywoodiana de Carmen Miranda ou ainda o uso da sala de cinema por homens que desejavam

outros homens, e que buscavam tocar as pernas dos outros homens ao seu lado, uma prática tão comum nos anos 1940 que era conhecida como “fazer crochê” (GREEN, 2000).

Referências

BENSHOFF, H. M. ; GRIFFIN, S.. *Queer images*: a history of gay and lesbian film in America. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006.

BERNARDET, J-C. *Cinema brasileiro*: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

DYER, R.. *The culture of queers*. London and New York: Routledge, 2002.

GREEN, J. N. *Além do Carnaval*: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

RICH, B. R. “*The New Queer Cinema”*. Sight & Sound:, London, v. 2, n. 5, set 1992.

SUTHERLAND, J. P. *Nación marica:* Prácticas culturales y crítica activista. Chile: Ripio ediciones, 2009.

WHATLING, C. *Screen Dreams*: fantasising lesbians in Film. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Através de Potências Estéticas: os Multiálogos Audiovisuais na Nuvem[1]

Towards The Audio-Visual Clouding Aesthetics

Milena Szafir[2] (Doutoranda/ABD – ECAUSP)

Resumo:

As narrativas audiovisuais contemporâneas no online possuem em comum uma gestualidade da apropriação midiática para construção de multiálogos desde efeitos do "ao vivo". Em comum, convidam-nos a ser participador: apropriar-nos daquilo que normalmente de nós se apropria ao moldar nossas memórias. Quais as especificidades desta(s) estética(s) emergente(s)?

Palavras-chave:

filme-ensaio, artesanato digital, montagem, [re]apropriação, guerrilha midiática

Abstract:

This paper will be pointing the array of aesthetic possibilities that can be placed under the concept "clouding audiovisual aesthetics" in challenge through the images movement montage practices. Rhetorical stance resorting to the enormous [un]found database material which can be appropriated on the Internet. What does actually happen with this emergent aesthetics!? What's about this chaotic-fuzzy cinema's grandchild as enunciative subjectivity through the intensive data flow?

Keywords:

found footage, database, essay film, big data, mash up.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual (Fortaleza, 2014).

[2] Educadora universitária em Linguagens e Projetos Artísticos, Montagem Audiovisual, Design Gráfico, Fundamentos da Mídia Digital e Cinema. Formada pela FAU-USP, é mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP.

> "O meu cordel estradeiro, vem lhe pedir permissão pra se tornar verdadeiro, pra se tornar mensageiro da força do teu truvão. E as asas da tanajura fazer voar o sertão. (…) eu também sou cangaceiro e meu cordel estradeiro é cascavel poderosa, é chuva que cai maneira... É seca desesperada, rasgando o bucho do chão, é inverno e é verão... Vocês que estão no palácio, venham ouvir meu pobre pinho, não tem o cheiro do vinho, mas... um cantador de primeira, que nunca foi numa escola" (Cordel do Fogo Encantando, 2001)3

O "resumo expandido" enviado a esta Socine (17/04/2014) correspondia a uma reciclagem e tradução ao português de textos que à época se encontravam em órbita: "¿The Next TV? The Aesthetic Possibilities To The Online Remix Audio-Visual Rhetorics", "Audiovisual Rhetorics 2.1 […]" e "Towards an Aesthetic of The Clouding Video"[4].

> "[*Kriegspiel*] pertence às tele-conexões, aos sistemas de tempo e rotas logísticas (…) um jogo de espaço auto-descentralizado (…) A chave-projetual do jogo é a rede de conexões (…) A alegoria debordiana sobre o algoritmo – ou alegoritmo, se não for um trocadilho infame – da nova sociedade da informação que crescia ao redor dele nos anos 1970. Em suma, o jogo de Debord é algo como um 'xadrez conectado'..." (GALLOWAY, 2009; livre tradução)

> "Um diálogo audiovisual e em rede digital é, portanto, um embate." (SZAFIR, 20105)

O título, então ao português, tentou traduzir aqueles originais em retorno ao termo "Multiálogos"[6] [ou "multi-diálogos"], criado por Esther Hamburger durante um dos atendimentos (ainda no mestrado) enquanto tratávamos de todo aquele enorme diálogo em rede, sua heterogeneidade, uma polifonia de vozes, assim como os diálogos audiovisuais travados comumente entre realizações cinematográficas.

Como pode[ría]mos analisar este caótico neto da arte de vanguarda – o audiovisual midiático em rede-nuvem – em termos de subjetividade(s) enunciativa(s) que [co-]existem através do intenso fluxo de dados? Interessa-me um exame sobre as [diferentes] estéticas audiovisuais trazidas pelas habituais práticas na internet 'atual' [em nuvem]. Tal produção [in]específica nos induz a visitar

---

3 Iniciei esta minha apresentação referenciando "O Meu nome é Severino..." de João Cabral de Melo Neto a partir do filme de Zito Viana com músicas de Chico Buarque de Hollanda. Não apenas porque era "Dia do Nordestino" (08 de outrubro, de acordo ao calendário de datas brasileiras), mas também para adentrarmos ali ao termo "memórias afetivas", como o vislumbro em minha tese *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). A seguir, aqui neste texto, a explicarei novamente.

4 Todos enviados em Janeiro/2014 e publicados entre março e julho do mesmo ano.

5 Projeto original de ingresso no doutorado (ECA-USP). Copy&paste também na publicação online (ABCIBER, 2011)

6 Em inglês tentei desenhar o mesmo jogo de palavras – *Multitud'ialogues* [*multitude* + *dialogues*] – mas retirei por não aparentar claro sentido como no neologismo em português.

algumas noções, muitas vezes relacionadas às artes visuais e às linguagens-dispositivos do cinema expandido ao *live images* e vídeos-interativos em rede.

Tenho apresentado [compartilhado[7]] um leque de possibilidades estéticas desta 'novíssima' arte "cinematográfica", desde trabalhos artísticos dentro e fora do Brasil[8] até plataformas complexas em seus domínios de empoderamento a não-especialistas aos processos também de montagem, estas últimas necessariamente transformam o público em participador[9] (SZAFIR, 2013d; 2014), hipótese-mote de meu doutorado.

> "A principal proposta da Mostra de Arte Digital é transformar o visitante em peça fundamental na criação da obra, tornando-o um co-criador do trabalho. Esse é o princípio de '*YouToRemix teste#02: Bike C-Mapping @ YouTube[Mix]*' ... O vídeo interativo propõe ao internauta reordenar (…) uma sequência de imagens sugerida (…) A obra discute o conceito de liberdade na era de tecnologias como a telefonia móvel e o GPS." (ATTAB, 2011)

***

Do analógico, eletrônico ao digital, são os gestos que dão feição às linguagens audiovisuais. O campo ao qual a estética se volta não é a arte, mas uma realidade corporal como forma de cognição através de todos os sentidos possíveis [percepção através dos sentimentos]. Atualizam-se comportamentos habituais, em que um [ex-]espectador é afetado [despertado]. Nascem formas estéticas como um hábito emergente, característico de épocas históricas em transformação, que guiam a recepção além óptica, extra-contemplação (BUCK-MORSS, 1991), em narrativas audiovisuais oriundas do/no espaço "público" de mentes [memórias] coletivas (KERCKHOVE, 1997).

Na tentativa de descrever um viés analítico sobre as ocorrências do audiovisual contemporâneo em órbita, sugeri o termo "*clouding audiovisual aesthetics*"; nesta encontramos aquilo que denominei como "estéticas do *remarkable*": desde as séries de manifestações ao redor do mundo [caracterizadas por estratégias de compartilhamento via *mobile live streaming*, dentre outras] aos meus experimentos de ensino-aprendizagem que se utilizam do material "disponível" nos repositórios

---

[7] Os quatro anos de pesquisa, escrita e docência foram feitos através de extenso compartilhamento aberto do projeto originalmente entregue (2010) para ingresso no doutorado e suas seguidas complementações-reflexões [*work in progress*]. Agradeço, portanto, os enriquecedores *feedbacks* dos observadores de nosso sistema metodológico.

[8] Os brasileiros, mapeados, se configuram (em sua maioria) às tecnologias de indexação como gestos culturais. A validade destes trabalhos encontra-se na experimentação colaborativa da rede que os sustenta e os conceitualiza. Obras como YouTAG (2008), Socket Screen (2011) e Cinema Sem Loop (2014) merecem destaque pelas intrínsicas críticas à "Caixa Pr@ata" (SZAFIR, 2010), tais como os atuais trabalhos de Lev Manovich (2014).

[9] Termo originalmente utilizado por Hélio Oiticica e Lygia Clark, no Brasil, em contexto com movimentos internacionais, Fluxus (EUA), Situacionistas (França), entre outros às décadas de 1960-70. O termo foi amplamente retomado por coletivos de jovens artistas brasileiros na virada ao século XXI. Em 2007, Seaman o traduzirá ao escrever sobre estéticas do banco-de-dados.

online, reiteramos a experiência "The Wilderness Downtown" (2010)[10]. Desenvolvida pelo Google Labs em parceiria com Chris Milk e Aaron Koblin – junto aos seus similares (SZAFIR, 2011) – surge uma 'nova' possibilidade de narrativa audiovisual na nuvem que retoma não apenas a questão de metadados (procedimento primeiro e comum à maioria), mas repensa linguagem e estética através de *multi-[split-]screen* (INGRASSIA, 2009) – como nos trabalhos de Abel Gance (1927), Michael Gordon (1959), Pierre Huyghe (1999) e na série televisiva "24" (FOX; 2001-2010, de Surnow e Cochran) –, interfaceando-se em *pop-ups*. Ou seja, diferentemente daquele "formato YouTube" – como diz o ator na obra "Retóricas Audiovisuais ME#03"[11] (SZAFIR, 2010[12]) – onde a maneira do assistir a um material audiovisual já havia sido transformada, renasce agora uma percepção distinta e uma recepção aparentemente desfigurada daquela proposta inicialmente pelo cinema. Experimentos que se apresentam desde diversas janelas também abertas, mas pré-dispostas 'em choques' para gerar uma outra espectatorialidade do discurso presente: imagens em movimento que dialogam e nos convidam a uma espécie de atenção somatória nelas para que melhor possamos acompanhar as retóricas propostas que sucedem (SZAFIR, 2011). Ou talvez "não tanto através da atenção (…) [mas desde tarefas que, apresentadas ao aparelho de percepção humana,] só são dominadas gradualmente, pelo hábito, após a aproximação da recepção táctil" (BENJAMIN, 2010).

***

> Um raro caso de projeto que soube elaborar esteticamente os recursos do YouTube na criação merece destaque. Trata-se de YouToRemix_Bike C-Mapping_YouTubeMix (…). O vídeo aborda o alarde midiático em torno da mobilidade e é mixado em tempo real pelos usuários do YouTube, na própria plataforma, com base na *playlist* [previamente] elaborada. (HTTPpix; HTTPvideo, 2011)

Nos últimos anos vemos cada vez mais surgirem audiovisuais que se configuram desde as habituais práticas de buscas no exponencial banco-de-dados da contemporânea internet. Em comum, trabalham desde a lógica de indexação que rege nossa atual realidade de agenciamentos simbólicos (e humanos) – ao descreverem tais ocorrências não apenas pelo comum *marketing* da web 2.0, em que passamos do hipertexto [gestos de linkagens] entre páginas a uma taxonomia do banco-de-dados; Giselle Beiguelman em seu mais recente trabalho ainda reitera:

---

[10] Agradeço pela indicação ao meu ex-aluno Caio Basseti (*Design*, 2011). Demais agradecimentos no site MANIFESTO21.TV

[11] Projetada nesta Socine 2014 para discussão sobre métodos e metodologias de ensino do filme-ensaio via banco-de-dados *online* nas estéticas da cultura digital.

[12] "Biopolítica Brasileira: a reverberação midiática de um filme nacional [e a geração pós-Blade Runner]": artigos audiovisuais através da estética 'vídeo-remix' escritos ao longo da pesquisa de mestrado (2008-2010).

> "*Cinema sem Volta* aborda as ambivalências da rede como espaço onde confluem todas as multidões e as turbas, revelando os discursos mais extremos no espectro político contemporâneo. A partir de *hashtags* comuns a tendências e aspirações ideológicas radicalmente distintas (…) compõe-se um audiovisual dinâmico que carrega imagens a partir de buscas automáticas no Instagram. O resultado é um slideshow infinito que, em suas contradições, enuncia *a batalha de linguagem pela visibilidade como uma das questões políticas mais acirradas do nosso tempo*. (…) as sequências que aparecem aqui compõem um *patchwork* de disputas, por vezes desconcertante, por vezes estimulante, pelo território informacional, transnacional e local que flui nas redes." (grifos meus)

Obras que, aparentemente, convidam o usuário-espectador a se tornar participador: apropriar-se daquilo que normalmente de nós se apropria ao moldar nossas memórias. Participadores, enquanto engrenagens dos sistemas de comportamentos emergentes, geram construções de sentidos mnemônicos nos modelos randômicos, já naqueles etimologicamente cinematográficos, apropriam-se também dos meios e processos de escrituras audiovisuais para diálogos em rede.

> ...cada usuário deve construir seu caminho audiovisual a partir de sons e imagens … O funcionamento do vídeo interativo é bem fácil, e está explicado no começo dele. Através de uma pad lateral, o usuário tem acesso a várias partes da peça, e, consequentemente, aos vários sons e imagens editados nela. A cada clique nos botões, o VJ ["não-especialista"] tem uma experiência audiovisual diferente e, assim, a possibilidade de refazer o percurso apresentado … experimentando novas possibilidades. (VENANZONI, 2011)

***

Assim, como é de se esperar, as três comunicações em inglês configuravam-se como peças de um mesmo quebra-cabeça: trechos de minha pesquisa no doutorado[13] em clara busca de ricas e generosas interlocuções[14]. Ou seja, uma busca por refletir as questões estéticas caracteristicamente dos vídeos *online* frente aos conceitos de memória, arquivo e banco-de-dados digital: quais seriam suas particularidades não apenas de transmissão-distribuição e consumo (SZAFIR, 2011b), mas principalmente de produção [*modus operandi*] (SZAFIR, 2010)? De qual [quais] materialidade[s] estamos a tratar em termos da *techné* como um todo? Neste leque de sintomáticas realizações após nosso original mapeamento (2011), interessa-nos as possibilidades ensaísticas que se caracterizem como diálogos – retóricas audiovisuais – ao se projetarem através da coordenação-argumentação

[13] Conforme fiz nos artigos enviados ao longo dos últimos anos em diversos eventos e na própria Socine: "*Das Imagens Sobreviventes [ou A Escória do Arquivo de Nossos Tempos]*", "*[Des]apropriada: par'além do tempo real – dispositivos audiovisuais & artesãos digitais em form'ação [sobrevivente em breve testemunho]*" e "*Montagens Audiovisuais extra-Apropriação [Por uma Pedagogia do Filme-Ensaio na Cultura Digital]*".

[14] Durante a escrita dos resumos (janeiro/2014) tive a valiosa interlocução de meu ex-orientando, David Leão, que buscava uma bolsa-artes para pesquisa em montagem audiovisual ("Edição no Pós Cinema").

reflexiva entre os componentes gráficos, visuais e sonoros à disposição, em processos de busca e lógicas de montagem [in]conscientes no enorme [des]encontro da Big Data.

> Nós almejamos um futuro onde o público tenha acesso a uma casa-do-tesouro do conteúdo digital (…) um lugar que lhes pertença e que possam utilizar com liberdade, perenemente, para além de quaisquer direitos legais. Um futuro onde o tráfico histórico de mão única – o conteúdo de um emissor ao consumidor – transforme-se em um verdadeiro diálogo criativo no qual a audiência não seja passiva mas ativa, participadores. (WALNES, s/d; livre tradução)
>
> Não sou um filósofo, sou um estrategista (DEBORD apud AGAMBEN,2006)[15]

Referências

AGAMBEN, G. “Repetition and Stoppage” In: S. Zweifel et al (eds), The Situationist International. Zurich: JRP, 2006.

ATTAB, I. “Mostra de Arte Digital promove interatividade entre obra e visitante” < http://goo.gl/NxHIY > (22/09/2011)

BENJAMIN, W. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility. In: Grey Room 39, Spring, pp. 11–37. MIT, 2010

BEIGUELMAN, G (org.). HTTPpixHTTPvideo. ISM: São Paulo, 2011.

BUCK-MORSS, S. The Dialectics of Seeing. MIT, 1991.

GALLOWAY, A. “Debord’s Nostalgic Algorithm”. Culture Machine:, vol.10, 2009.

INGRASSIA, P. The Split-Screen Aesthetic. Dissertação (Mestrado) - Montana University, 2009.

KERCKHOVE. The Skin of Culture. Kogan Page: London, 1997.

VENANZONI, T. “VJ Pelo YouTube” < http://thecreatorsproject.com > (03/08/2011**)**

[15] Agradeço Anita Leandro por me indicar nesta Socine em Fortaleza (2014)

A chegada do cinema sonoro a Campinas nas páginas do C*orreio Popular*[1]

The arrival of sound cinema to Campinas on the pages of *Correio Popular*

Natasha Hernandez Almeida[2] (Doutoranda – UFF)

Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo entender como o jornal campineiro, *Correio Popular*, noticiou o início das transformações ocorridas com as primeiras exibições de filmes sonoros nas salas de cinema da cidade. Pretende-se abordar desde as primeiras discussões sobre o assunto, até as notícias sobre sessões realizadas com sucesso e fracassadas, a fim de identificar os agentes envolvidos nesse processo, bem como a reação dos espectadores durante a fase inaugural do cinema sonoro em Campinas.

Palavras-chave:

Cinema sonoro, Campinas, *Correio Popular*.

Abstract:

This study aims to understand how the Campinas newspaper *Correio Popular* reported the start of the transformations occurred with the first displays of sound films in the city's movie theatres. We intend to approach since the first discussions on the subject until the news about exhibitions held with success and failures, in order to identify those involved in this process as well as the reaction of the audience during the opening phase of the sound film in Campinas.

Keywords:

Sound cinema, Campinas, *Correio Popular.*

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: **ST Cinema no Brasil: História e Historiografia.**

[2] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, onde desenvolve pesquisa sobre a exibição cinematográfica na região de Campinas.

O som chega às salas de cinema de Campinas logo no início de 1930, enquanto, na capital, a primeira exibição de um filme sincronizado ocorrera no ano anterior. No início da década de 1930, com os benefícios do capital acumulado com o plantio de café em determinadas regiões do estado de São Paulo, passou-se a incentivar o desenvolvimento industrial e a modernização das cidades. O ato de equipar as salas de exibição para a divulgação de filmes sonoros também fazia parte desse ímpeto modernizador, e é o objetivo desse trabalho entender como o jornal *Correio Popular* noticiou o começo dessa transformação.

Uma enquete do *Correio Popular*

A discussão se inicia no primeiro dia do mês de outubro de 1929, quando o *Correio* lança uma enquete, que deveria ser respondida pelos leitores por meio de carta, sobre a viabilidade do cinema falado em Campinas. A enquete, na coluna "Palcos e Cinemas", tinha como título "O cinema falado em Campinas" seguido do extenso subtítulo "Que pensa o leitor do cinema falado? – Comportará Campinas um cine falado? – Haverá quotidianamente espectadores, em número compensador?" (*Correio Popular*, 01/10/1929)

A preocupação com o fato de ser possível a implantação do cinema falado em Campinas revela que a própria Empresa Teatral Paulista, administradora do Cine Teatro São Carlos, poderia ter contratado o jornal para uma pesquisa prévia, a fim de medir o interesse dos cidadãos locais com relação à novidade e, daí, a viabilidade de sua implantação. Podemos questionar, no entanto, as próprias cartas dos leitores. Dificilmente, saberemos se foram elaboradas por campineiros que acompanhavam diariamente a publicação ou redigidas pelo próprio editor da coluna, Ramon Gil, ou mesmo um de seus funcionários, como forma de publicizar os futuros interesses da empresa cinematográfica.

De qualquer forma, o mais interessante é analisar os temas sobre os quais se manifestam os possíveis leitores da coluna. Temos a correspondência do leitor C.B., que, apesar de defensor da instalação de aparelhos para a exibição de filmes falados em Campinas, opta por criticar as empresas administradoras das salas de cinema da cidade, alegando que pecam pela falta de propaganda de suas programações, o que levaria ao minguado número de espectadores para as sessões da "diversão barata [...] e eminentemente popular". Ademais, destaca a falta de debates

cinematográficos nos principais jornais da cidade, declarando que nenhum deles "mantêm uma sessão cinematográfica à altura do desenvolvimento da cidade. E se não a mantêm, estou certo, é porque as empresas não lhe dão interesse nesse sentido, contribuindo com uma insignificância de matéria paga." (*Correio Popular*, 10/10/1929)

Lorier traz, na edição de 08 de outubro, outro tema interessante em sua carta publicada. Mais que tratar a questão de Campinas como centro cultural, a correspondência aborda a cidade como um centro de referência para os demais municípios da região e sua necessidade de possuir a tecnologia do cinema falado antes que os outros o fizessem.

Para ilustrar a situação, o leitor traz o exemplo de Piracicaba, que já comportava os aparelhos próprios e deveria estreá-los no dia 24 de outubro ainda em 1929, segundo ele, com o filme sonoro da First National Pictures, *O amor não morre*[3]. Apesar dos elogios tecidos à cidade vizinha, Lorier destaca em seu texto que Campinas deveria possuir seus aparelhos de cinema sonoro o mais rápido possível, uma vez que outras cidades estavam a caminho de fazê-lo. Seu município, entretanto, não fazia mais que adiar a compra dos aparatos necessários, o que deveria mudar, para que Campinas mostrasse seu ativo desenvolvimento.

A estreia de *O pagão* no São Carlos

No ano da chamada estreia do cinema sonoro em Campinas, 1930, o primeiro anúncio no *Correio Popular* da exibição que ocorreria no São Carlos aparece em 5 de janeiro. O título genérico de "O cinema falado em Campinas" reaparece em 19 de janeiro, relatando a visita realizada por um representante do jornal às novas instalações do São Carlos, cujas reformas já se achavam em vias de conclusão. Não é possível precisar, no entanto, a quantidade de tempo necessária para o desenvolvimento das obras, pois as informações contidas nessas notas publicadas trazem pouco detalhe. Sabemos que, por volta dessa data, era perfeitamente executável a exibição de filmes sincronizados, tanto que o texto do jornal explicita a participação do representante de uma sessão especial de um filme sincronizado, por gentileza de Vicente Minieri, gerente da empresa.

[3] A estréia do cinema sonoro, de fato, ocorreu em Piracicaba no dia 24 de outubro de 1929, porém a Guilherme Vitti confirma que o filme exibido foi *O Pagão*, o mesmo a ser o primeiro filme sonoro exibido em Campinas no ano seguinte. (VITTI, 2009, p.77) Com relação à obra citada pelo leitor, esta seria *Amor nunca da morre*, da First National Pictures, dirigido por George Fitzmaurice, e estrelado por Colleen Moore, em 1928, e que possuía somente trilha musical e ruídos sonoros, sem a presença de diálogos.

A propaganda, propriamente dita, de meia página, da estreia do cinema sonoro no Cine Teatro São Carlos é publicada no próprio dia das sessões, 28 de janeiro. A primeira apresentação de *O pagão* (*The pagan*, W. S. Van Dyke, 1929) deu-se às sete e meia da noite, e a segunda, às nove e meia, em sistema Vitaphone. As entradas custaram entre Rs 3$000 e 25$000, para um programa composto pela "Sinfonia do 'Guarani' – do grande maestro campineiro Castro Gomes; Revista Internacional – Filme colorido, da 'Metro', falado, cantado, dançado e musicado"; e *O pagão*. (*Correio Popular*, 28/01/1930)

No dia seguinte à grande estreia, na coluna "Palcos e Cinemas", uma reportagem com o título "A inauguração do cinema sonoro em Campinas" trazia mais detalhes das sessões do dia anterior. Segundo o texto, "as mais representativas autoridades, as mais distintas famílias, o escol, enfim, ali estava representado." Compareceram também Sebastião Sampaio, diretor da Empresa Teatral Paulista, Rubens e Oswaldo de Abreu Sampaio, Sylvio e Dario Vaz Ferreira, auxiliares da empresa, Mr. Melniker, chefe geral da MGM para a América do Sul, Ary Lima, Virgine Costello, da United Artists, um representante da Universal, cujo sobrenome está ilegível e o primeiro nome é Isaac, G. Sieglitz e família, da Pathé Films, entre outros. (*Correio Popular*, 29/01/1930)

Sobre a quantidade de público presente às sessões, o artigo é pouco preciso, afirmando, inicialmente, que havia uma assistência numerosa na sala de cinema, e, depois, confirmando a lotação nos dois horários em que a programação foi exibida. Diante dessa situação, o texto diz acreditar que a platéia campineira definitivamente aceitaria essa nova "face da cinematografia". (*Correio Popular*, 29/01/1930) Quanto à opinião do público sobre as exibições, o *Correio Popular* não se preocupou em divulgá-la.

Em 31 de janeiro, é anunciado o segundo filme falado que seria apresentado no Cine Teatro São Carlos, *O noivo cara-dura* (*Spite marriage*, Edward Sedgwick, 1929), uma comédia da MGM com Buster Keaton. O interessante é observar que o preço das entradas caem para Rs 3$000 na primeira sessão e Rs 2$000 na segunda. Assim, podemos considerar que essa queda tenha sido uma tentativa de popularização do cinema falado. Por outro lado, uma baixa nos valores dos ingressos pode significar que a quantidade de freqüentadores comportava esses preços.

A concorrência do Rink

Se nas edições do *Correio* do final de março o São Carlos comemora a falta de salas concorrentes na cidade, no dia primeiro de abril iniciam-se as propagandas do sistema Movietone a ser inaugurado no Rink, com o filme *Folies 1929* (*Fox Movietone Follies of 1929*, David Butler, 1929). Em uma das reportagens do jornal sobre o assunto, afirma-se que os equipamentos foram importados diretamente dos Estados Unidos e exibiriam somente obras da Fox. O cinema passava por reformas para a adaptação à tecnologia sonora, e para que melhor pudesse atender à "platéia elegante de Campinas". Segundo o jornal, a notícia de mais uma sala de cinema sonoro na cidade foi recebida com agrado pelos espectadores locais. (*Correio Popular*, 01/04/1930)

No dia 4 de abril, véspera da reabertura do espaço de exibição, o *Correio* publica um pequeno texto, revelando que o local havia mudado seu nome para Cine-Sonoro Rink, e passara a ser administrada por uma nova empresa, constituída por grandes nomes do comércio local, como Luiz Cazes Vianna. Os anúncios com desenhos de cenas do filme *Folies* também foram divulgados, convidando o público para a reinauguração com duas sessões, às sete e meia e nove e meia da noite. O preço das frisas era de Rs 15$000. Como complemento, seriam apresentados o *Fox-jornal-Movietone* e mais um filme canção não revelado. (*Correio Popular*, 01/04/1930)

Aos aparelhos do sistema Movietone havia acoplado um tradicional projetor Simplex[4], que parecem não haver funcionado da melhor forma no dia da estreia. José Castro Mendes, em um artigo para o *Correio*, escrito quase quarenta anos depois, afirma que o sistema, "por defeitos nas instalações elétricas, não funcionou a contento, interrompendo-se as projeções várias vezes, com grande descontentamento do público." (MENDES, 1969, p. 10)

Na edição do dia 12 de abril, a coluna "Palcos e Cinemas" traz uma propaganda convidando o público campineiro a comparecer à "verdadeira estreia do Movietone" (*Correio Popular*, 12/04/1930). Castro Mendes considera, portanto, a data oficial da primeira exibição de um filme em sistema Movietone no Cine-Sonoro Rink, como sendo em 12 de abril de 1930. Para o fim de semana, os horários das sessões e os preços dos ingressos foram mantidos.

Logo após o primeiro fim de semana da estreia do cinema sonoro no Rink, o São Carlos optou por exibir novamente *O pagão* (*Correio Popular*, 08/04/1930). No dia seguinte à exibição, 9 de abril, o jornal publica uma verdadeira provocação da Empresa Teatral Paulista à empresa

[4] Para informações sobre demais aparelhos utilizados na época, consultar FREIRE, Rafael de Luna. Truste, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos. *Imagofagia*, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 5, 2012.

administradora do Cine-Sonoro Rink, anunciando que “O São Carlos registrou ontem a maior vitória cinematográfica conhecida até hoje em Campinas”. De acordo com o *Correio Popular*, “Como um desafogo aos últimos acontecimentos ‘sonoros’ destes últimos dias, a população inteira de Campinas prestou, ontem [...] a mais soberba homenagem [...] para com as senhorinhas campineiras.” (*Correio Popular*, 09/04/1930) Obviamente, os últimos acontecimentos sonoros a que o texto se refere relacionam-se com o fracasso da reabertura do Rink, o que teria indignado os campineiros, que lotaram as sessões de *O pagão*. No final do artigo, chega a ser dito que, mesmo assim, o proprietário do São Carlos entristeceu-se, por não terem sobrado lugares para todos que tentaram comprar ingressos.

A partir daí, com a consolidação do novo Cine-Sonoro Rink, grande parte da coluna “Palcos e Cinemas” passa a ser tomada por grandes propagandas dos dois cinemas concorrentes e seus sistemas sonoros diferentes, enquanto as menores salas da cidade exibem filmes silenciosos e procuram chamar a atenção do espectador campineiro ressaltando o tamanho de suas orquestras.

Apesar do caráter inicial deste trabalho, foi possível identificarmos a maneira como o jornal campineiro *Correio Popular* divulgou o período inaugural da transição para o cinema sonoro na cidade. Entendemos que as discussões em torno do tema eram travadas muito antes das estreias de filmes falados em salas de cinema locais, já em outubro de 1929, confirmadas pela publicação da enquete promovida pelo periódico. A participação dos leitores, através de correspondências remetidas ao *Correio*, demonstra a proximidade do público de Campinas com o cinema, bem como sua vontade de que a cidade possuísse suas próprias salas dotadas de aparelhos sonoros e, assim, evidenciasse todo o seu progresso.

As informações sobre as reformas pelas quais passaram o São Carlos e o Rink, para a implantação dos aparatos de som, nos permitem apreender que as mudanças eram realmente complexas e demoradas, para que a sala se adequasse aos novos parâmetros sonoros. Quanto à procedência dos equipamentos adquiridos pelas empresas, aparentemente muito investimento foi feito para a compra de equipamentos originais, importados dos Estados Unidos.

Bibliografia

Correio Popular, edições de 01/10/1929 a 12/04/1930 .

COSTA, F. M. da. *O som no cinema brasileiro.*Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FREIRE, R. de L.. “Truste, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos”. *Imagofagia*, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 5, 2012.

MENDES, J. de C. “Cinema falado em Campinas”. *Correio Popular*, 03/10/1969.

_____. “Teatro Rinque”. *Correio Popular*, 06/03/1968. Arquivo do Centro de Memória da Unicamp.

_____. “Retratos da velha Campinas: O cinematógrafo”. *Correio popular*, 30/09/1969.

“No São Carlos, início do ‘cinema falado’ em Campinas”. *Correio Popular*, 04/09/1977. Arquivo Centro de Memória da Unicamp.

VITTI, G. *Manual de história piracicabana.* Piracicaba: Equilíbrio, Instituto Histórico e Geográfico-IHGP, 2009.

A REPRESENTAÇÃO DE INCLUSÃO SOCIAL E DIGITAL POR MEIO DA MÚSICA EM DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS[1]

REPRESENTATION OF SOCIAL INCLUSION AND DIGITAL MUSIC IN THE MIDDLE OF DOCUMENTARY IN BRAZIL

Pâmela de Bortoli Machado[2] (Mestranda – UNICAMP)

Resumo:

Este artigo explora as possibilidades da música como instrumento de inclusão social e digital em documentários brasileiros. O documentário é elemento de mobilização ao contextualizar um problema social e valorizar o aspecto social cujos indivíduos ilustram suas expectativas, dificuldades e ideais: Fala Tu (2003), L.A.P.A (2007), Música.BR e Internet (2009), We.Music (2010) e Profissão: Músico (2011), é o conjunto de documentários que expressam essas problemáticas.

Palavras-chave:

Documentário, música, inclusões, narrativa.

Abstract:

This article explores the possibilities of music as social and digital inclusion instrument in Brazilian documentaries. The documentary is mobilizing element to contextualize a social problem and enhance the social aspect which individuals illustrate their expectations, difficulties and ideals: Fala Tu (2003), LAPA (2007), Música.BR and Internet (2009) , We.Music (2010) and Occupation: Musician (2011), is the set of documentaries that express these issues.

Keywords: Documentary, music, inclusions, narrative.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST CINEMA E CIÊNCIAS SOCIAIS: diálogos e aportes metodológicos.

[2] Mestranda em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas. Possui graduação em Música (Bacharelado) pela UFPel (2011) e pela UFSM (2010). pam.dbmac@gmail.com

A música no processo de inclusão social em Fala Tu:

Visamos abordar as possibilidades da música como instrumento de inclusão social, como sendo de suma importância a prática em desenvolver, apoiar e reconhecer ações culturais que promovam o desenvolvimento humano. Assim, procuramos evidenciar a relação dessas menções teóricas com a proposta de documentários como Fala Tu:

Nesse documentário, os personagens sociais apresentam seu cotidiano, mensurados pelo rap como principal elemento utilizado como manifestação de sua problemática social. Aqui, contextualizados na Zona Norte do Rio de Janeiro, o documentário potencializa a capacidade do audiovisual como proponente de mobilização e crítica social, partindo da ideia de que a música, no caso o rap, pode ser integrante da inclusão social, conforme salienta Souza (2006) quando diz que mais do que uma expressão sonora e ideológica, o rap pode potencializar o diálogo e modifica seu próprio conteúdo legitimado no cotidiano na medida em que as várias facetas do gênero musical representam em sua maior parte conflitos que são internos aos espaços da periferia.

Nas circunstâncias de discurso do documentário Fala Tu tem-se a estrutura ideológica do hip-hop consolidada no cotidiano daquele ambiente e presente nos discursos dos três *rappers* e nas letras de suas músicas. Este movimento envolve um conjunto de diversas manifestações culturais (dança, música, poesia, artes plásticas e mobilização social), onde cada um destes elementos se combina ou atua independente em determinado espaço.

Partindo do pressuposto de transmitir a ideologia do personagem social, Fala Tu detém-se no rap dos entrevistados evidenciando tanto questões de cunho econômico, como a falta de empregabilidade e desigual distribuição de renda no país, quanto de caráter social como racismo e preconceito. Exemplifica-se este último com um rap cantado por Thogum:

> Vejo meus irmãos pretos, deixados de lado, sem referencial, confusos com sua pele, não sabem o que são, moreno jambo, mulatinho ou até azulão e ainda escutam no rádio, vêem na TV o alienado dizer 'nossa cor marrom, marrom bombom, marrom bombom'. Emparedado, cuidado seu preto abobado, quer nos dissimular, nem imagina o trabalho que dá para nossa etnia se articular. Tu não se importa com a mensagem que tem de passar, pensa somente no dinheiro que tem para ganhar. Negros por excelência vem te alertar: cuspa fora o veneno que vão te injetar, adquira consciência, exaltando sempre sua negritude, não seja mais um covarde negro atual, retira a venda dos olhos e caia na real, real, real. Geneticamente somos mais fortes, na luta diária corremos da morte, nos dão como prêmio a droga, o analfabetismo, te enterram no crack, na cocaína do mal, realizando com sucesso o genocídio total, mude rapidamente sua atitude, levante sua

> cabeça, chega de escravidão, levante sua cabeça, não seja um babaca negão. Espero ansioso a tua reação.[3]

Nessa ênfase dada por Thogum por meio de seu relato pessoal, percebemos a sua representação do outro e o apontamento para que o espectador conheça a identidade social do personagem. Nesse rap composto há a representatividade de seu cotidiano. Junto a suas dificuldades e desafios rotineiros, mas que em meio a este dia-a-dia, encontra na música uma maneira de superação, manifestação e identificação dentro de um grupo.

O papel da representatividade do cinema documentário baseia-se nesse processo que o cinema possui de dar corpo a uma imaginação que atua sobre a alteridade. Sua relevância como ferramenta inclusiva é auxílio no conhecimento acerca do papel que a música tem sobre a inclusão social, a fim de aumentar as possibilidades tanto de interação entre os atores sociais, quanto na construção de uma conscientização social para aqueles que contemplam o produto audiovisual.

Assim, os responsáveis por aquilo que seria uma possível "inclusão", são os próprios *rappers* do documentário. Se em geral no rap/hip-hop a produção é feita a partir de quem, de fato, vivencia diretamente a exclusão, o que se tem nos depoimentos dos três personagens de *Fala Tu* é, em síntese, a voz de narrativas do dia-a-dia de sujeitos estigmatizados.

A criação de uma identidade cultural pelo rap em L.A.P.A:

L.A.P.A, assim como Fala Tu aborda a trajetória de músicos cujas vidas foram transformadas pelo rap, bem como tal vivência contribuiu para a atividade cultural da região da Lapa (RJ). Aqui, o rap, como expressão de um dos elementos do hip-hop (a música), abarca seus discursos e signos ideológicos mais gerais, dialogando e modificando o próprio conteúdo ideológico legitimado no cotidiano na medida em que as várias facetas deste gênero musical representam em sua maior parte conflitos que são internos aos espaços da periferia e compreendem, neste aporte teórico, níveis inferiores desta ideologia do cotidiano. Para Souza (2006), essa estratégia materializa o desejo de ser ouvido, de ser visto.

O discurso no qual Souza (2006) comenta pode ser complementado pela ideia de que o jovem, destacando-se aqui os personagens sociais de L.A.P.A demonstram por suas letras de protesto e narração de seu cotidiano. O hip-hop aparece a esse jovem, como um antídoto, uma alternativa a

[3] Rap composto por Thogum extraído do documentário Fala Tu. 2003. 74min.

essa cultura da violência. Se o jovem busca valorização, reconhecimento, visibilidade e uma identidade, ele pode conseguir isso através do rap, do break, do grafite, mas, é principalmente pelo rap que sua voz é ouvida. E, enfatizando a ideia de socialização pelo rap, Dayrell (2005) destaca que por meio deste estilo musical os jovens se socializam, pois a música aparece como uma escolha para frequentar um grupo determinado, no qual estabelecem laços de experiência e identidade entre si e outros grupos, mesmo com limitados recursos materiais e, dessa forma, se constroem como sujeito:

> O jovem pobre e, em geral negro, sente-se invisível na sociedade. Essa invisibilidade surge a partir da indiferença, causada pelo preconceito e pelos estigmas lançados a ele, que nos faz vê-lo não como uma pessoa, daí o sentimento de medo e repulsa que nos causa. Somado a isso existe também a invisibilidade que esse jovem sente dentro de casa, a pobreza, a baixa escolaridade, menor acesso a oportunidades de empregos, angústia e insegurança, depressão da autoestima e muitos outros fatores que dificultam a esse jovem construir sua identidade. (DAYRELL, 2005, p. 19)

Em meio a essas características representativas sobre o gênero, L.A.P.A vem com a ideia de explorar o universo do hip-hop carioca. Mesmo assim, não é apenas um filme sobre essa cena musical, uma vez que sua jornada vai além das rimas dos MCs e traz para aos espectadores o cotidiano de quem busca sobreviver no Brasil através da música. Os diretores frisam a ideia de que não buscaram apenas fazer o filme sobre o estilo musical do rap e hip-hop, mas também mostrar as implicações de quem decide viver pela música de forma independente, dentro do contexto do bairro da Lapa:

> Tinha um fato de a gente fazer um filme que é um filme bem específico sobre hip-hop e não queríamos que o filme atingisse só as pessoas que gostassem de hip-hop. Então achamos que se a gente humanizasse os personagens, mostrássemos o cotidiano, o dia a dia, a família dele, na casa dele, isso passaria a interessar todo mundo, um interesse universal sobre a pessoa não só sobre o ritmo ou estilo que ele canta ou que ele gosta. Quando vamos para a casa do Chapadão, no qual mostra a mãe dele falando, você atinge todos os públicos não só as pessoas que gostam de rap. (...) Apesar de o filme permear a cultura hip-hop, ele está falando de coisas que vão além. A mãe do Chapadão é uma figura essencial no filme porque, de certa maneira, ela impulsiona o Chapadão a seguir o sonho dele, que é ser um artista de rap.[4]

Em L.A.P.A, vemos sua proximidade com Fala Tu quando realizada também no Estado do RJ e sua relação com o rap. Mesmo com um número de personagens maior que o segundo, o documentário procura apresentar características no intuito de comprovar as dificuldades do cotidiano, bem como suas experiências de vida. Aqui, as diferentes histórias de caminhos e vivências distintas possuem um ponto de encontro: a Lapa.

[4] Entrevista integrante da Série: Rio, Uma Cidade de Leitores. Programa nº36 – HIP HOP. 27/05/2010.

A música como instrumento de inclusão digital:

A convergência entre música, internet e tecnologia resultou em alterações para a indústria fonográfica mundial. A adaptação em um novo formato como o MP3 mudou a forma como a música é acessada e consumida. Antes da internet, o consumidor tinha acesso ora gravando a música do rádio ora comprando um CD.

Em face dessa realidade, os documentários Música.BR e Internet (2009), We.Music (2010) e Profissão: Músico (2011) propõem a discussão de como o músico independente pode criar alternativas de sobrevivência em um mercado demarcado pela falta de controle nos arquivos baixados. Como exemplo o caso em que entre amigo, consumidores de música, ocorre o compartilhamento de seus arquivos em MP3 entre seus aparelhos tocadores e computadores, uma vez em que não há como tomar conhecimento dessas operações.

Assim, no âmbito da música como instrumento no processo de inclusão digital, o documentário Música.BR e Internet se propõe a apresentar como os músicos dependentes de uma geração de renda pela música sobrevivem a um momento de transformação no mercado musical, no qual o download (legal ou ilegal) perde cada vez mais espaço para o streaming de músicas. E, potencializando os argumentos apresentados por este, o documentário Profissão: Músico se apresenta em forma de depoimentos de músicos de rua ao redor do mundo, procurando traçar um panorama da realidade enfrentada por quem decide viver de música na era do MP3 e do download gratuito. Aqui a questão de inclusão social no quesito empregabilidade é mensurada à inclusão em um mercado digital, estabelecido pelas novas tecnologias disponíveis e que transformaram a atividade musical, quando substituindo o consumismo de um produto bruto como o CD por arquivos de áudio.

Além disso, Lévy (2000) acrescenta que essa liberdade permitiu que a música pudesse ser produzida fora das grandes estruturas empresariais. Os músicos podem controlar o conjunto da cadeira de produção da música e eventualmente colocar na rede os produtos de sua criatividade sem passar pelos intermediários que haviam sido introduzidos pelos sistemas de notação e de gravação.

Entretanto, é importante frisar que o mercado da música digital é multifacetado: liberdade de divulgação no ciberespaço versus a necessidade de um alto número de downloads para ser reconhecido no mercado. Tal é a contextualização da realidade de artistas independentes que

desejam viver da música na web. A dificuldade do reconhecimento é colocada por Paiva (2011) como consequência da disponibilidade na rede de milhões de amostras de MP3. Muitas vezes esses conteúdos sonoros não se fixam em nenhum suporte como o CD por falta de compartilhamento ou ao exacerbado material de artistas pertencentes à cultura de massa.

Conclusão:

Os pilares de inclusão, música e documentário são interligados de forma que a linguagem audiovisual possa ser a mediadora entre a atuação da música como fator de inclusão social e a formação do imaginário social acerca das representações dos personagens sociais. Conforme salientado por Gutfreind (2008), essa interligação pode ser realizada quando o cinema e o seu vínculo com outras mídias funciona como um produto de base da sociedade contemporânea, participando do imaginário de uma determinada sociedade e da experiência dos indivíduos. Portanto, o cinema torna-se um instrumento para socialização, uma vez que cristalizada fatos, personagens e ideias.

Dessa forma, evidenciamos a ideia de que a música cria possibilidades quando aliada a inclusão social e suas implicações na web e no mercado digital:

A partir do conjunto de documentários exposto, temos a ressalva de que a música pode desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio em que vive a partir da capacidade crítica. E, por meio das situações apresentadas, os documentários brasileiros se tornam representativos na criação de conscientização social a partir de indivíduos singulares cujas experiências são catalisadoras acerca das problemáticas de inclusão social e digital.

Referências Bibliográficas:

DAYRELL, J. *A música entra em cena:* o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

GUTFREIND, C. F. "*Cinema e outras mídias:* os espaços da arte na contemporaneidade." Contemporânea: Bahia, v. 6, n. 1, jun. 2008.

IFPI. International Federaion of the Phongraphic Industry. *IFPI Digital Music Report.* Londres: IFPI Digital Music Report, 2010.

LÉVY, P. *Cibercultura.* 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MELO, C. *A análise do discurso em contraponto à noção de acessibilidade ilimitada da Internet.* Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 2004.

PAIVA, J. "*Direito autoral, MP3 e a nova indústria da música".* LOGOS: Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, jul.-dez. 2011.

SOUZA, G. "*Culturas urbanas periféricas no documentário brasileiro:* Funk, Hip-Hop e Samba." In: II ENECULT: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2006, Bahia. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecul2006/gustavo_souza.pdf. Acesso em 13 jun. 2013.

Aprendendo a ler sinais: Eugène Green e o espectador místico[1]

How to read signs: Eugène Green and the mystic viewer

Pedro de Andrade Lima Faissol[2] (Doutorado – ECA/USP)

Resumo:

Em *Toutes les nuits* (2001), Eugène Green recoloca seu espectador no interior de um sistema de signos semelhante ao que havia sido estabelecido na epistemologia renascentista. Ao longo desse artigo, desenvolveremos esse curioso paralelo para evidenciar alguns aspectos importantes do cinema de Green.

Palavras-chave:

Eugène Green, Sinais, Espectador, Cinema, Epistemologia.

Abstract:

In *Toutes les nuits* (2001), Eugène Green puts its viewers inside a system of signs similar to the one established in the Renaissance epistemology. Throughout this article, we'll develop this unexpected parallel in order to show some important aspects of Green's films.

Keywords:

Eugène Green, Signs, Viewer, Cinema, Epistemology.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: RECEPÇÃO CINEMATOGRÁFICA E AUDIOVISUAL I: Abordagem Empírica e Teórica.

[2] Pedro Faissol é doutorando e mestre em "Meios e Processos Audiovisuais" na Universidade de São Paulo (ECA/USP) e graduado em Comunicação Social (Cinema) na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Comecemos com uma frase que sintetize a maneira pela qual Eugène Green geralmente dá início aos seus filmes: a matéria do mundo é reduzida ao mínimo, no limite da significação, para que tudo perca o seu volume e ganhe por fim uma legibilidade. Mais uma: as palavras se unem às coisas para formar um tecido textual composto de signos indistintos. Uma última frase: o mundo visível é achatado contra a parede, adquirindo o aspecto abstrato de um verdadeiro "diagrama", para finalmente ser codificado no ato da leitura. Já começamos a nos repetir. Pois bem, e o espectador? Como ele fica nisso tudo? Caberá ao espectador – esse ser solitário – exercer justamente o papel de "leitor" nesse grande teatro que se desenrola à distância.

O retrato parcial descrito nas linhas acima poderia até sugerir a falta de generosidade de um realizador controlador e perverso. Mas não nos enganemos: os filmes de Eugène Green são um divertimento! A concisão desse rígido "sistema de signos" apenas ajuda na clareza de uma encenação tão bela quanto mais direta e objetiva nos parecer. Nenhum excesso, nenhuma confusão, nenhuma opacidade; nada que denote o mundo subjetivo do personagem ou que escape à cognição do espectador. O que é dado a ver comporta-se numa lógica ordenada segundo fins imateriais. E é justamente ao se opor aos excessos da matéria, concentrando os signos numa ordem regida por sua *mise en scène*, que Eugène Green dá vida ao seu fascinante "teatro ao ar livre".

Se, como dissemos há pouco, os filmes de Green se iniciam dessa maneira, é certo também, contudo, que nenhum deles seguirá em linha reta, nessa direção, até o fim. Uma vez consolidado o pacto significante com o espectador, Green procederá de outras formas, embaralhando as peças desse jogo semântico já estabelecido. Veremos mais adiante que, em *Toutes les nuits* (2001), seu primeiro longa-metragem, esse mosaico textual será acrescido do que chamaremos de "sinais". Algo então escapará à apreensão racional do espectador, e ele será convidado a se relacionar com o filme pela fé, pela crença de que haveria uma clarividente "correspondência" com o mundo espiritual.

Uma breve digressão

Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault descreve com o seu habitual tom arqueológico a *epistémê* do homem renascentista. Segundo diz, considerava-se na época que os sinais haviam sido "depositados" na natureza para que os homens pudessem decifrá-los e, assim, desvendar os seus segredos. Foucault chama essa classe de signos pelo nome de "assinalação" (ou ainda "marca" ou "sinal"). O seu papel era sinalizar para uma relação externa entre dois outros elementos. Diferente da

disposição binária dos signos tal como foi difundida a partir do século XVII (definida em Port-Royal pela ligação do significante ao significado[3]), as assinalações no século XVI correspondiam ao terceiro vértice de uma relação epistemológica triangular.

Vejamos o exemplo eloquente proposto por Foucault: "Para saber que o acônito cura nossas doenças de olhos ou que a noz esmagada com álcool sana as dores de cabeça, é preciso uma marca que no-la advirta: sem o que este segredo permaneceria indefinidamente adormecido" (FOUCAULT, 2007, p. 35). Mas como essas assinalações são reconhecidas? Pelas leis da similitude, responde Foucault. Na *epistémê* renascentista, é a própria semelhança com aquilo que as assinalações indicam que estabelece essa relação ternária. Voltemos ao caso exemplar do acônito.

> "Há simpatia entre o acônito e os olhos. Essa afinidade imprevista permaneceria na sombra se não houvesse sobre a planta uma assinalação, uma marca e como que uma palavra dizendo que ela é boa para as doenças dos olhos. Esse signo é perfeitamente legível em suas sementes: são pequenos globos escuros engastados em películas brancas, que figuram aproximadamente o que as pálpebras são para os olhos." (FOUCAULT, 2007, p. 37).

Mas por que a mediação das assinalações se o mundo visível já se apresenta por inteiro ao nosso conhecimento? A importância desse terceiro elemento, que existe desde o estoicismo sob o nome de "conjuntura", se deve à aparente dessemelhança entre as duas outras partes. "Inútil deter-se na casca das plantas para conhecer sua natureza; é preciso ir diretamente às suas marcas" (FOUCAULT, 2007, p. 36). A busca do conhecimento estaria, assim, intimamente ligada à decifração de sinais[4]. É por isso que Foucault define a epistemologia renascentista como uma justaposição da semiologia com a hermenêutica. Essa é a origem da frutífera comparação entre a linguagem textual e a "linguagem da natureza". O papel que os sinais exerciam no grande tecido da natureza se equivaleria ao papel que a Palavra exercia nas escrituras sagradas. São eles que permitiam ao homem ascender ao conhecimento divino (*divinatio*): correspondiam ao ponto de contato, à distância, entre o homem e Deus.

[3] Segundo a "Lógica de Port-Royal", o signo deveria encerrar apenas duas ideias, "uma da coisa que representa, outra da coisa representada; e sua natureza consiste em excitar a primeira pela segunda." (Logique de Port-Royal apud FOUCAULT, 2007, p. 88).

[4] Em sua analogia empregada para definir o ofício do filósofo, o filósofo renascentista Giordano Bruno parece confirmar a assertiva foucaultiana. Para Bruno, o filósofo atua em direção ao conhecimento como o caçador em relação à sua presa: "procede seguindo vestígios, traços e sinais inscritos na natureza, mas não consegue alcançar a verdade última. Somente chega a conhecer as imagens, as sombras, o efeito infinito [natureza] da infinita causa [Deus]." (BOMBASSARO, 2007, p. 40).

Toutes les nuits

Dito isso, podemos retomar aqui o que mais nos interessa. Indo um pouco na contramão do empirismo reinante, Eugène Green nos solicita em *Toutes les nuits* que de fato interpretemos o filme. É justamente decifrando alguns sinais espalhados pelo filme que passamos a compreender o seu sentido. E sempre haverá um sentido, não devemos perder isso de vista: como na *epistémê* renascentista, a interpretação corresponde a uma etapa fundamental da busca pelo conhecimento. A realidade ficcional torna-se para o espectador o que o mundo sensível é para um homem crente: campo de ação para a busca de um sentido. Caberá ao espectador empenhar-se ativamente na decifração desses sinais através dos quais o mundo refletiria um para-além. Assim, não lhe restará outra forma de se relacionar com o filme senão pela fé, pela crença de que haveria uma correspondência, sempre à distância, entre o homem e o mundo espiritual.

Pode-se dizer que, dentre todos os filmes de Green, *Toutes les nuits* é provavelmente o mais literário. E não por se tratar de uma adaptação de Gustave Flaubert, mas porque o prazer do espectador é semelhante ao de um leitor solitário que busca na leitura de um texto o seu sentido profundo. Devemos ser capazes de decifrar esses signos especiais não como o fazem, por exemplo, os psicanalistas – mas à maneira de um vidente que busca nas sementes das plantas, ou ainda nas constelações do firmamento, reflexos visíveis de um mundo espiritual invisível. O cinema de Eugène Green é o cinema da clarividência. A busca pelo conhecimento deve ser travada pelo homem, não no interior de seu inconsciente (o que explica o desprezo de Green pela Psicanálise), mas na objetividade contingente da natureza. O seu gosto pela metafísica neoplatônica parece encontrar aqui um amparo estético. Afinal, os sinais espalhados por Green em seus filmes são como espelhos do Inteligível, cujos reflexos (perfeitamente legíveis) se apresentam ao homem como pura exterioridade.

Essas marcas jamais poderiam pertencer ao mundo mental dos personagens. É importante enfatizarmos isso, pois essa postura, por assim dizer, “para fora”, diz muito sobre a totalidade do cinema de Green. Nunca se verá em seus filmes a manifestação do mundo imaginativo ganhando uma forma própria. Isso se nota na total ausência de efeitos visuais ou sonoros, câmera na mão ou plano “ponto de vista” que denotem o mundo subjetivo de algum personagem. Aqui reside um ponto crucial de seu cinema: o que se vê em seus filmes é antes uma linguagem decantada, livre de excessos e verborragias, desprovida de jogos metalinguísticos ou arabescos mentais, enfim, o exato oposto do que parece estar muito em voga no cinema autoral contemporâneo.

A forma dos sinais

Como filmar esses sinais? Como fazer com que se entreveja que há ali algo a se deter, a se decifrar – e cuja decifração dará ao filme uma dimensão metafísica? Não nos alonguemos: é a sua "qualidade fotográfica". Eugène Green filma esses sinais subtraindo-lhes o movimento e dando a eles o aspecto aplainado de um "vestígio" (Bazin), de uma "figura" (Morin). Todos esses sinais são dotados de uma fixidez fotográfica, e não apenas uma fixidez espacial, imitativa da fotografia, mas sobretudo uma imobilidade no tempo: o "isso-foi" de que fala Roland Barthes. A única forma de filmá-los é por meio do plano fixo, sem movimento de câmera ou movimentação interna ao quadro. Mas não sejamos ingênuos em acreditar que isso basta para se fazer reavivar no cinema a fascinação da fotografia. Atribuímos a esses planos um "caráter fotográfico" na medida em que (e unicamente por que) seus efeitos são semelhantes aos de uma fotografia. Que efeitos então são esses? O primeiro é que a imagem fixa parece prescindir de certa espessura, de certa "corporalidade" inerente ao cinema.

> "O movimento dá aos objetos uma 'corporalidade' e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um 'fundo', como 'figuras'." (MORIN apud METZ, 2012, p. 20).

É justamente assim, desprovidas de relevo e materialidade, que essas marcas ganham no filme uma representação visível. Ao subtrair o seu movimento na duração do plano, Eugène Green dispensa também a sua concretude, a sua "tatilidade". Os sinais espalhados em *Toutes les nuits* têm todos em comum uma luminosidade. São imagens distantes, quase sem corpo. Supõe-se que isso tudo se deva à sua imobilidade "fotográfica", já que se atribui à fotografia, em relação ao cinema, a impressão de "uma certa ausência" (BELLOUR, 1997, p. 84). Um pouco à maneira do que diz Roland Barthes em *A câmara clara*, parece-nos que essas marcas, mais que ausentes, são remotas (distantes no tempo), possuem uma "irrealidade real" – ou seja, "a um só tempo o passado e o real" (BARTHES, 1984, p. 124).

> "A foto é literalmente uma emanação do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela." (BARTHES, 1984, p. 121).

Embora tanto a fotografia quanto o cinema (analógicos) sejam índices (na medida em que são diretamente afetados pelo referente), a "irrealidade real" é uma característica exclusiva da

fotografia, já que o espectador de cinema, segundo a mesma fórmula barthesiana, apreende não um "ter-sido-aqui", mas um "ser-aqui vivo". Na fotografia, "o isso-foi supera o sou-eu" (Barthes). Bazin já falava de um "embalsamento" do tempo. Trata-se enfim de algo que, embora se tenha a confirmação ontológica de já "ter-estado-aqui", certamente não está mais.

A fotografia carrega então essa marca, a marca de uma distância, mais ou menos o mesmo papel que desempenham os "sinais" na realidade ficcional de *Toutes les nuits*. Ora, que maneira melhor de filmar esses sinais, esses "vestígios de outro mundo" (FOUCAULT, 2007, p. 520), que dando a eles uma qualidade fotográfica? Duplamente marcados, esses sinais fotografados passam a reter no tempo um acúmulo de vestígios. Tanto pelo sentido atribuído no filme, quanto pela sua forma "fotográfica", esses objetos luminosos parecem conter, na cristalização de um instante, uma palavra: letras, siglas, dígitos, hieróglifos, enfim, caracteres feitos de uma matéria luminosa.



1. Fotograma extraído de Toutes les nuits *(Eugène Green, 2001)*

Para concluir, vejamos o fotograma acima. Um reflexo de luz estampado na parede de uma maternidade pode conter a resposta ao gênero de uma criança que ainda está para nascer? É sem dúvida o que Green tenta nos fazer acreditar. O formato triangular de um reflexo na parede é uma marca que designa o sexo feminino (alusão à genitália feminina). Mas podemos ir ainda além. O invólucro fotográfico[5] foi a solução encontrada para dar forma a um brilho luminoso (cristalizado no tempo) cuja origem remonta a um passado imemorial. "É menino ou menina?", pergunta a personagem Émilie ao médico. Eugène Green empresta a essa marca luminosa uma atemporalidade fotográfica para que ela possa conter uma palavra: "menina". A resposta do médico confirma o gênero da criança, não sem certo atraso (afinal, a marca na parede oferece uma legibilidade que

[5] Como dizia Bazin, esse "objeto lacrado no instante" (BAZIN, 1991, p. 24).

antecede a sua resposta). Supõe-se que a crença de Eugène Green na verdade “premonitória” dos sinais o faz restituir deles o tempo presente. Green remonta à essência imóvel e “imaterial” da fotografia para registrar em sua “memória de bromato de prata” a existência passada de um reflexo luminoso cujo poder premonitório será tão eficiente quanto mais distante e remoto nos parecer.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. *O cinema:* ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

BOMBASSARO, Luiz Carlos. *Giordano Bruno e a filosofia na renascença*. Caxias do Sul: Educs, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

A obviedade e a sutileza no discurso dos No-Do na II Guerra Mundial[1]

The obviousness and subtlety in discourse of No-Do in World War II

Rafael Fermino Beverari[2] (Mestrando - UNIFESP)

Resumo:

Os Noticiarios y Documentales Cinematográficos - No-Do - foi uma produção que teve sua primeira exibição em janeiro de 1943. A pesquisa consiste na análise dos noticiários produzidos entre 1943 e 1945 durante o governo de Francisco Franco na Espanha. O período analisado busca compreender as estratégias de disseminação da ideologia fascista, por meio do audiovisual, diante de um momento conflituoso. A questão é como estes noticiários justificam o posicionamento da Espanha na Segunda Guerra.

Palavras-Chave:

Cinema, Sociologia, Guerra.

Abstract:

The *Noticiarios y Documentales Cinematográficos* - No-Do - was a production that had its first exhibition in January 1943. The study consists in analysis of newsreel between 1943 and 1945 during the government of Francisco Franco in Spain. The period under analysis seeks to understand the strategies of dissemination of fascist ideology, through the audio-visual, in the face of a conflict moment. The question is how these newsreel justify the position of Spain in the Second World War.

Keywords:

Cinema, Sociology, War.

1 Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no seminário temático: "Cinema e Ciências Sociais".

[2] Mestrando (UNIFESP) com a pesquisa *No-Do: imagens do fascismo na Espanha*.

A invenção de instituições para o controle da propaganda franquista ocorreu logo nos primeiros momentos de seu levante, sendo criado o Gabinete de Imprensa da Junta de Defesa Nacional em 1936, o que, em seguida, passaria a se chamar Oficina de Imprensa e Propaganda. Ainda nos primeiros meses de 1937 ocorreu a estruturação de uma Delegação do Estado para Imprensa e Propaganda, instrumento ligado diretamente à Secretaria Geral de Estado.

Os enormes conflitos ali colocados durante a Guerra Civil Espanhola (1936 - 1939) situam-se não apenas nos campos do econômico, do político, mas também do ideológico, pois em meio a tantas batalhas, há aquela que envolve uma disputa simbólica, na qual rivalizam diferentes representações da realidade.

Por meio das investidas de um Estado totalitário comandado pelo General Franco, surgiu a incessante busca pela centralização do poder estatal, resultando no atrelamento da equipe audiovisual ao governo fascista. Neste momento foi criado, "mediante uma Disposição da Vice-Secretaria de Educação Popular em 17 de dezembro de 1942" (SÁNCHEZ-BIOSCA; TRANCHE, 2005, p. 15), o No-Do - *Noticiários y Documentales*, "entidade oficial" do Regime e a quem foi garantido o monopólio da produção e exibição de noticiários em salas cinematográficas. Sua primeira exibição foi em janeiro de 1943 e a última em maio de 1981, sendo obrigatório em todos os cinemas espanhóis até 1975.

Este momento do Regime foi pautado pela unificação dos discursos de conflitos internos envolvendo os falangistas extremistas, monarquistas e carlistas, assim como as agitações externas com o advento da II Guerra Mundial. Os primeiros anos de No-Do foram marcados pela tentativa de consolidação da figura de Franco como o patriarca de uma Espanha cindida pelos escombros da guerra. Além de ostentar a pacificação do pós-guerra civil, este cinejornal buscou representar a união de toda a Espanha através da seguinte chamada: "o mundo inteiro ao alcance de todos os espanhóis". A aproximação das notícias do restante do mundo ao povo espanhol passou pela intensa presença do *generalíssimo* que uniu toda uma nação. Deste modo, visando a necessidade de reconstrução do país, No-Do procura lançar as bases do lema "Unidad y Trabajo" defendida intensamente por Franco.

A importância da propaganda realizada pelos desfiles militares é observada logo no primeiro número de No-Do, quando a voz over anuncia: "seguindo o símbolo e o exemplo de nosso caudilho, a unidade de nossos espanhóis e sua disciplina são as bases de nosso renascimento, presente e

futuro"[3]. Assim, Franco teria utilizado seu "talento de estratégia nos campos de batalha para abrir as portas da Espanha a uma nova era de honra nacional e grandeza"[4].

Para tranquilizar uma população assombrada pela guerra, a pátria contou "com um plantel de heróis para a defesa de sua honra e garantia de sua integridade nacional"[5]. A utilização de uma voz externa à composição inicial da cena foi vista como fundamental para a elaboração de um novo significado. Ao mesmo tempo em que a *voz over* foi utilizada, as imagens de desfiles militares foram montadas de modo que a organização e disciplina se encontraram presentes diante de uma soberania nacional assegurada por uma força civil e militar centralizada na figura de Franco. Para que este sentimento de segurança prevalecesse no povo espanhol, remeteu-se inúmeras vezes ao resgate de uma honra que outrora foi ameaçada pelos socialistas. A voz de um mesmo narrador durante a exibição de distintas notícias assegura uma determinada credibilidade aos acontecimentos frente aos espectadores. Assim, o som da orquestra ao fundo que acompanha a transição das imagens procura “reconduzir narrativamente e em uma única direção, a pluralidade de elementos presentes no registro dos acontecimentos” (SÁNCHEZ-BIOSCA; TRANCHE, 2005, p. 91).

Ao contrário do que se pode pensar hegemonicamente sobre os regimes totalitários, o No-Do foi uma ferramenta de informação que não manifestou uma vocação mobilizadora. Antes, este noticiário, assim como a política franquista, foram marcados pela desmobilização proporcionada por determinadas especificidades como a reprodução contínua de imagens exibidas semanalmente diante de um modo pautado pela informação-entretenimento.

Esta tênue relação entre as notícias que circulavam por todo território espanhol fez com que o No-Do encontrasse seu primeiro grande desafio ao relatar os acontecimentos da II Guerra Mundial.

Em 22 de junho de 1941 a Alemanha declarou guerra à URSS. Dois dias depois, Hitler aprovou o uso de voluntários espanhóis e portugueses ao *front* nazista, especialmente nos combates contra a União Soviética[6]. Este agrupamento de pessoas foi chamado de Divisão Azul e serviu como base de constante diálogo entre representantes da Espanha e Alemanha. Não demorou muito para que Franco mobilizasse um grande contingente de pessoas para integrar essa empreitada. Em 27 de

[3]Tradução nossa.
[4] Idem.
[5] Idem.
[6] O ano de 1943 foi marcado por uma propaganda contra a União Soviética. O número 4 do No-Do aponta o início de uma série intitulada "A luta contra o comunismo" que se estenderá pelas edições 5, 6, 7, 10, 11, 13, 15, 17, 21B, 25A, 29B, 31A, 32B e 34B. Outros títulos semelhantes são "A cruzada anticomunista (12, 20A, 20B, 25B, 28B) e "Guerra ao comunismo (18, 19, 24A, 31B).

junho iniciou-se o recrutamento de espanhóis, sendo aproximadamente 641 oficiais, 2.272 classes e 15.780 soldados. Esta Divisão representou um importante dispositivo na disputa ideológica uma vez que se configurava como a continuação da guerra contra o comunismo iniciada em 1936.

O noticiário encontra-se como um “sistema de organização de unidades discursivas autônomas”, abarcando uma variedade temática e formal diante de um sistema de economia informativa. A influência da imprensa da época é notável através dos meios impressos. Desde Le Journal Pathé, primeiro noticiário cinematográfico exibido em 1908, em Paris, a vertente espetacular se mistura em um viés periodístico cujas atrações, atualidades e materiais documentais se cruzam em distintos momentos.

A divisão entre notícias duras e notícias brandas se faz presente por meio das festas populares, esportes, moda e curiosidades por um lado, e por outro, política, economia, ciência. A mistura entre estes dois tipos de notícias é uma das características dos noticiários que comportam a heterogeneidade das imagens e a homogeneidade da ordem.

Segundo Sorlin, ideologia se apresenta como "conjunto de explicações, de crenças e de valores aceitados e empregados em uma formação social" (SORLIN, 1992, p. 16). Porém há uma multiplicidade de ideologias presentes na sociedade, sendo o filme somente um fragmento de determinado povo. Sob este ponto de vista, a produção cinematográfica representa, mesmo que uma parte, a expressão ideológica de dada sociedade. Esta tensão envolvendo o contexto global se fez presente nas vicissitudes dos noticiários.

Diante do contexto da II Guerra Mundial, a Divisão Azul aparece representada logo no primeiro número de No-Do[7], quando é registrado um grupo de mulheres falangistas se dedicando a um "simpático e agradável trabalho"[8] que consiste em preparar pacotes que seriam enviados aos divisionários. A música tênue se soma a uma voz *over* anunciando os desbravamentos desses "legendários heróis que nas gélidas terras de Rússia conquistam novas glórias para a Pátria"[9]. As técnicas utilizadas no cinema passaram a determinar a velocidade e profundidade (distância entre tempo e espaço) cujo campo de batalha passa a ser representado no campo da percepção. Pouco a pouco, as imagens das caixas repletas de presentes são alternadas com uma fila de mulheres que as preparam em território espanhol. Entre as recordações a serem enviadas aos soldados, destaca-se o

[7] O primeiro No-Do foi exibido nos cinemas em 04 de janeiro de 1943.
[8] Tradução nossa.
[9] Tradução nossa.

livro “Las ideas politicas modernas – el liberalismo”, de Gonzalo Torrente Ballester. Os planos gerais que demonstram a ordem estabelecida entre as mulheres se alternam com os planos detalhes de suas mãos ao prepararem delicadamente as embalagens. Logo em seguida, este mesmo noticiário registra o encontro de Franco com o general Muñoz Grandes, chefe da Divisão Azul, no palácio do Pardo. Uma multidão o espera na estação Norte de Madrid quando se observa sua chegada triunfal numa locomativa portando o brasão do novo regime pautado pela águia de San Juan com o lema *Una Grande Libre.* Nesta cena, os trilhos do progresso remetem a um passado marcado por conquistas. Dando continuidade à disseminação das notícias envolvendo o grupo espanhol nas batalhas ao lado dos nazistas, o No-Do de número 3 retrata a condecoração de Cavaleiro da Cruz de Ferro de Adolf Hitler ao Grandes devido a sua atuação nos campos de batalha. Mais uma vez a voz over cumpre seu papel ao anunciar o embate deste general “contra os inimigos da civilização ocidental”.

O No-Do de número 5 “começa em um hospital para, mais tarde, assistir a uma representação teatral entre os soldados, que, na última parte, aparecem embarcados em uma divertida batalha natalina de bolas de neve” (SÁNCHEZ-BIOSCA; TRANCHE, 2005, p. 383). Antes do início desta guerra de neve, a reportagem narra a visita de Celia Jimenez, madrinha da Divisão Azul. Durante sua passagem, ela cumprimentou soldados enfermos, conversou com eles sentados em uma mesa, visitou a cozinha e chegou até a comer na companhia dos demais homens. Tudo isto contemplado por risadas durante a batalha na neve que, naquele momento, não estava contabilizando vítimas.

O noticiário de número 7 destaca a condecoração do general Esteban Infantes - chefe da Divisão Azul após a saída de Muñoz Grandes - aos soldados deste agrupamento na frente de Leningrado. Nota-se o encadeamento das notícias anteriores a esta no mesmo número de No-Do. Numa seção intitulada *Reportajes de Guerra*, a artilharia alemã abre fogo sobre os tanques e aviões de bombardeio britânicos. O movimento dos corpos ativando as armas em consonância com a poeira levantada pelos abates cede lugar a uma águia que carrega a suástica em suas garras. Dá-se início a outro bloco de notícias exclusivas sobre a Alemanha. Dessa vez, José Luis Arrese, Ministro Secretário Geral da Falange Espanhola Tradicionalista e da JONS, realiza uma viagem diplomática para Berlim. Após assinar o livro de ouro nesta capital, parte para uma visita a Adolf Hitler. Com uma conversa selada por um aperto de mão, a trilha sonora se encerra em tom triunfal. Somente depois

de retratar os conflitos e triunfos alemães nos campos de batalha associados com uma Berlim de braços abertos ao representante espanhol, No-Do finaliza esta edição com a notícia, já especificada, da Divisão Azul. O número 19 apresenta novamente a figura do general Esteban acompanhando os treinamentos militares na frente de São Petersburgo, seguidas de imagens dos campos de batalha. Deste modo, a teoria estava acompanhada de uma prática bélica diante de seus "heróis" que encerra esta edição atirando a um campo vazio. Ainda com destaque ao general Esteban, o número 24 do No-Do exibe sua condecoração com uma Cruz Alemã de Ouro.

A edição de número 28 apresenta o encontro entre os generais Esteban e Martínez Campos diante de um contingente espanhol. Caminhando sobre as ruínas, os militares observam o avanço dos divisionários na frente russa. A última publicação que se referiu à Divisão Azul é a de número 31 e exalta o encontro dos general nazista Georg Lindemann com Esteban Infantes. Uma missa campal com os divisionários é realizada. A poeira dos bombardeios levada adiante pelo vento é substituída pelo tremular das suásticas que, juntamente com uma cruz, revestem o altar. Após este feito, o No-Do encerra-se com o desfile da tropa diante dos oficiais. A disciplina da guerra estaria, assim associada a ordem religiosa no interior do campo de batalha. Abençoados por Deus e o Estado, os soldados encontram-se preparados para combater nos fronts.

Devido às sucessivas derrotas do Eixo, Franco decide dissolver a Divisão Azul em 17 de novembro de 1943. Essa alternância de posicionamentos diante da dinâmica dos acontecimentos também refletiu na produção dos noticiários, sendo que

> "No [No-Do] era prioritário, antes da pontualidade e qualidade da informação, a precaução e a discrição nas tomadas de decisão, o equilíbrio e, o que é mais delicado, a disposição das notícias e reportagens de guerra no contexto de cada noticiário, é dizer o nexo - obvio em ocasiões, sutil em outras - entre política internacional e política nacional" (SÁNCHEZ-BIOSCA; TRANCHE, 2005, p. 383).

Referências

TRANCHE, Rafael R. & SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. NO-DO. El tiempo y la memoria. 7a. Edição. Madrid: Filmoteca Española / Ediciones Cátedra, 2005.

SORLIN, Pierre. Sociología del Cine. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Medos independentes: uma recepção crítica de *Quando eu era vivo*[1]

Independents fears: a critical reception of *When I was alive*

Rafael Carvalho[2] (Doutorando - Universidade Federal da Bahia)

Resumo:

A partir das perspectivas dos estudos de recepção, propomos aqui uma abordagem analítica das críticas cinematográficas sobre o filme *Quando Eu Era Vivo*, dirigido por Marco Dutra, filme de abertura da 17ª Mostra de Cinema de Tiradentes, espaço consolidado de circulação do cinema independente brasileiro. Partimos dos estudos da Nova Retórica (PERELMAN, 2005) a fim de compreender e analisar quais os pressupostos argumentativos e persuasivos são utilizados pelos críticos para avalizar o filme.

Palavras-chaves:

recepção crítica, cinema independente, cinema de gênero, argumentação.

Abstract:

From the perspective of reception studies, we propose an analytical approach of the film criticism about the film When I Was Alive, directed by Marco Dutra, opening film of the 17th Tiradentes Film Festival, consolidated space of circulation of the Brazilian independent films. We use the New Rhetoric studies (PERELMAN, 2005) in order to understand and analyze which argumentative and persuasive assumptions are used by critics to endorse the movie.

Keywords:

critical reception, independent cinema, genre cinema, argumentation.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST RECEPÇÃO CINEMATOGRÁFICA E AUDIOVISUAL: Abordagem Empírica e Teórica.

[2] Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia e mestre pela mesma instituição. É membro do Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem (GRIM). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), escreve para o blog Moviola Digital e para o site Coisa de Cinema.

Introdução

A partir das perspectivas dos estudos de recepção, que têm na crítica de cinema um dos vestígios possíveis de recepção de uma obra fílmica (STAIGER, 1992; 2000; GOMES, 2006), propomos aqui uma abordagem analítica das críticas cinematográficas sobre o filme brasileiro *Quando eu era vivo*, dirigido por Marco Dutra, longa-metragem escolhido para abrir a Mostra de Cinema de Tiradentes em sua edição de 2014 e que dialoga, a seu modo, com as marcas do terror e do suspense.

Entende-se a crítica cinematográfica como importante instância de consagração das obras fílmicas. Buscamos entender de que maneira os discursos dos críticos colocam-se diante das vertentes de uma produção nacional que busca diálogos mais conceituais e consistentes com o público, e menos uma proposta de consumo e entretenimento rápido, como vem se tornando muito comum numa dada produção de cinema brasileiro recente.

O fenômeno das comédias brasileiras, especialmente aquelas produzidas pela Globo Filmes, encontram nas salas comerciais de cinema espaço cativo de exibição, enquanto filmes mais autorais e instigantes têm nas mostras e festivas um espaço reservado para circulação e visibilidade. Há ainda a concorrência histórica das produções estrangeiras, especialmente oriundas dos Estados Unidos, que têm lugar cativo e massivo nas salas de exibição do país. Nesse panorama, a crítica de cinema possui importância fundamental porque consegue fazer interconexões e mediações entre as obras e o público espectador, especialmente quando esses filmes de caráter mais "arrojado" e menos "comerciais" são lançados nas salas do circuito exibidor, caso de *Quando eu era vivo*, poucos dias após estrear e abrir a Mostra de Cinema de Tiradentes.

Janet Staiger (1992) confere lugar de destaque para a figura do crítico de cinema, inserindo-o num dado contexto para que possa pensá-lo como um sujeito ativo que analisa e absorve a obra fílmica a partir dos conceitos, pressupostos e posições que estão em evidência em um dado momento histórico e nos lugares por onde ele circula, compartilhado pelas pessoas com quem ele se identifica e possui proximidade. Estamos lidando aqui com o crítico de cinema como um leitor *sui*

generis, que faz significar a obra fílmica e expressa seu ponto de vista a partir do lugar conquistado enquanto profissional reconhecido (CUNHA, 2004).

Partimos também das perspectivas teórico-metodológicas dos estudos da Nova Retórica (PERELMAN, 2005) que encontram nos discursos da crítica de cinema um lugar de aplicação, ainda que não intencional, uma vez que o ato hermenêutico realizado pelos críticos solicita então uma argumentação retórica (CUNHA, 2004; BORDWELL, 1991). Utilizamos essa abordagem a fim de compreender e analisar quais os pressupostos argumentativos e persuasivos que os sujeitos críticos usam para convencer o leitor de suas proposições e juízos de valor. E também quais as marcas discursivas guarda um filme tão peculiar no contexto da atual produção independente brasileira como *Quando eu era vivo*.

Os discursos críticos sobre *Quando eu era vivo*

O cineasta Marco Dutra possui uma carreira intimamente ligada ao cinema de gênero, buscando nas marcas fílmicas do fantástico e do sobrenatural, com enfoque no suspense ou terror, seu maior interesse na construção narrativa de seus filmes. Em parceria com Juliana Rojas, lançou em 2011 o primeiro longa-metragem de ambos, *Trabalhar cansa*, além de já terem realizados, juntos na produção e muitas vezes dividindo a direção, uma série de curtas-metragens. Possui, portanto, já uma obra coerente que perpassa pelos signos do terror/horror. *Quando eu era vivo* segue a mesma proposta, adaptado no romance *A arte de produzir efeito sem causa*, do escritor Lourenço Mutarelli. Longe de ser um pioneiro na produção desse tipo de filme no Brasil, Dutra, pode-se dizer, faz parte de um grupo de cineastas brasileiros cada vez mais interessados em dialogar com o gênero horror/terror[3]. Segundo Laura Cánepa:

> Quem acompanha a multiplicação de curtas-metragens brasileiros de horror desde o começo dos anos 2000 e, mais recentemente, de novos longas independentes, pode imaginar que o país viva uma onda de filmes do gênero. Referências para essa onda foi o retorno às telas de José Mojica Marins, na produção luxuosa para padrões nacionais *Encarnação do demônio* (2008), que encerrou a trilogia iniciada com *À Meia-noite levarei*

[3] De forma geral, a ideia de cinema de gêneros, ainda que de difícil classificação e apreensão no contexto de produção nacional recente, tem surgido com muita força ultimamente. A edição nº 61 da revista Filme Cultura é toda dedicada ao estudo dos filmes de gênero no Brasil, passando pela comédia popularesca, a ficção científica, os filmes de caráter religioso e mesmo gêneros tipicamente brasileiros, como os filmes de cangaço e os "favela *movies*", dentre outros.

> *sua alma* (1964) e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) (CÁNEPA, 2014, p. 33).

É nesse contexto de renovação dos gêneros cinematográficos por parte dos cineastas brasileiros de porte independente que filmes como *Quando eu era vivo* surgem no cenário de produção. Endossados por parte da crítica, os filmes acabam tendo uma popularidade maior em círculos mais restritos (como os de festivais de mostras) do que perante o grande público via exibição comercial nas salas de cinema.

Para fins de análise aqui não pretendemos esgotar os vestígios de recepção do filme em evidência nos termos em que coloca Janet Staiger (1992), através de uma abordagem de ordem interdisciplinar entre o textual e contextual, sendo a crítica de cinema um dos elementos dessa recepção. A ela se juntariam outros vestígios de recepção, tais como matérias jornalísticas, entrevistas, dados de bilheteria e lucro nos cinemas, etc. Para fins desta comunicação, analisamos um conjunto menor de críticas cinematográficas, retiradas de importantes e mais acessados endereços eletrônicos brasileiros especializados[4]. São veículos que gozam de certo grau de autonomia e reconhecimento no campo cinematográfico.

É esse conjunto específico de textos críticos que nos permite entrever a maneira como o filme foi recebido e ressignificado por essa parcela de sujeitos críticos. Partimos dos pressupostos da análise retórica (CUNHA, 2004; PERELMAN, 2005), pois como aponta Cunha sobre a retórica, sua "vocação original é pois de ser teoria geral do discurso persuasivo, isto é essencialmente uma teoria da argumentação" (2004, 16). São as instâncias argumentativas e valorativas utilizadas pelos críticos para embasar seus pontos de vista que buscamos identificar a partir de recorrências encontradas nas críticas ao filme em evidência. A partir da análise geral dos textos pudemos elencar, portanto, duas premissas centrais que aparecem nos discursos críticos aqui analisados e que serão mais discutidos adiante. Seriam elas:

- O filme é uma incursão bem-vinda no gênero de suspense/horror no contexto do cinema brasileiro;
- Vê-se uma marca de autoralidade que perpassa pela manipulação do(s) gênero(s).

[4] As críticas foram retiradas dos seguintes veículos: Cineplayers, Omelete, Adoro Cinema, Cineclick, Revista Cinética, Revista Interlúdio , Cinequanon, Filmes Polvo, UOL Cinema e BRCine. Uma gama de textos feitos em periódicos impressos de caráter nacional e local não foi considerada aqui, por exemplo, bem como todo uma produção difundida em blogs e espaços amadores voltados para a discussão da sétima arte, espaços online tão populares hoje em dia. O foco desse recorte refere-se a minha de pesquisa de doutorado em que o foco são os sites de crítica de cinema especializados e profissionais.

Ainda que perpasse por um gênero muito associado a um tipo de produto de caráter comercial e que encontra muitos exemplares no cinema americano genérico, a crítica brasileira tem se mostrado bastante interessada nessas incursões pelo terror/horror dos filmes nacionais. *Quando eu era vivo* destaca-se nesse panorama atual. A seguinte citação do crítico Ravi Santana demarca bem essa posição: "*Quando Eu Era Vivo* se insere com sucesso no grupo dos grandes filmes de terror brasileiros, mas com a diferença que, ao contrário da maioria, usa com muito mais força o terror psicológico" (SANTANA, 2014). É claro que não se trata de louvar o filme pelo simples fato de se aventurar por um tipo de gênero não comum na produção brasileira, mas por fazer isso com méritos, o que o tornaria ímpar no estado atual da produção brasileira.

Santana continua sua análise destacando a figura do diretor Marco Dutra como responsável por esse destaque dado ao filme. "Mesmo estreando em trabalho solo, sem a parceria de Juliana Rojas que desta vez apenas participa da montagem, Dutra mostra força para se consolidar entre os grandes do cinema de terror e suspense" (SANTANA, 2014). Essa é uma percepção geral nas críticas analisadas, colocando em destaque a figura do diretor, aqui ainda incluindo na perspectiva do gênero cinematográfico. Dutra, portanto, encarnaria o cineasta que confere ao filme uma identidade específica através da manipulação das marcas textuais do filme de gênero que vem realizando. Outras críticas pontuam essa mesma questão, como a seguinte: "Um dos grandes nomes do novo cinema paulista, [...] Dutra se mostra um apaixonado pelo cinema de gênero e abraçou o terror como seu objeto de estudo. Neste sentido, se destaca no cenário nacional, que oferece pouco espaço para este tipo de obra" (SALGADO, 2014). Também em outros textos críticos essa percepção aparece e faz ver a concepção do cineasta autor:

> Na trajetória de Marco Dutra e Juliana Rojas, a concepção do medo vem sendo trabalhada com calma e precisão. Jamais interessou aos diretores dos curtas *O Lençol Branco*, *Um Ramo* e *O Duplo* (este, assinado apenas por Rojas) e do longa *Trabalhar Cansa* lidar com artifícios de sustos e apreensões típicos de um código mais tradicional de narrativa de gênero. O horror dos filmes deles é mais vinculado à atmosfera e ambiência na qual as histórias se passam e dependem do crescendo e da pulsação narrativa que calmamente constroem (MIRANDA, 2014).
>
> [...] sua opção por um braço do cinema que somente agora ganha amplidão de trabalhos no país [...], no início me causava desconforto, extremo estranhamento, desconfiança sobre se a opção dele poderia estar entregando alguém que realmente cria no que fazia, ou se era(m) um(ns) que embarcava(m) num modismo estrangeiro de filmes que tentavam o

> terror com maneirismos estéticos [...] que o faziam de amplo reconhecimento e cooptação de plateias mais jovens e engajadas em diversos modos de contar sobre o que assusta. Passaram-se os anos, a insistência da dupla em investir no gênero pelos curtas-metragens da vida foi imprimindo marca e reconhecimento de que havia ali mesmo opção até autoral (NADER, 2014).

A noção de autoralidade é uma chave de leitura utilizada comumente pelo discurso crítico para validar as obras fílmicas. Não só no Brasil, como na América Latina, essa posição teve grande impacto e aceitação no campo dos estudos e discussões sobre cinema (ALTMANN, 2010), a partir das décadas de 1950 e 1960 com o florescimento da política dos autores, especialmente através das páginas dos *Cahiers du Cinéma*. E esses parâmetros acabaram sendo adotadas pelos críticos como procedimento metodológico de análise das obras fílmicas. Apesar de ainda possuir poucos filmes no currículo, a obra de Marco Dutra e sua trajetória cinematográfica já passam a ser evocadas como elementos que subsidiam a classificação de seu trabalho como autoralista.

Considerações finais

Inserido no contexto de produção de um cinema independente feito no Brasil, *Quando eu era vivo* teve pouca circulação comercial e mesmo em festivais de cinema. Por outro lado, teve uma acolhida muito positiva por parte da crítica especializada. A crítica, como instância de consagração, torna-se uma maneira de valorização e visibilidade em que essas obras ganham maior evidência pelas qualidades intrínsecas que ela traz e que a crítica destaca nos processos de recepção.

No caso de *Quando eu era vivo*, o aspecto do terror ou suspense, através da manipulação das marcas narrativas do gênero, ganhou um tratamento positivo que coloca o filme e seu autor num patamar de privilégio no seio da produção de cinema independente que é feito no Brasil hoje. As relações que pudemos tecer entre os discursos críticos e as concepções de um cinema nacional, a partir de um filme em específico, nos ajudam a pensar a forma como os filmes de baixo orçamento têm sido acolhidos pelos profissionais críticos. Mas também revela como os críticos estão interessados nas estratégias narrativas comuns nos filmes de suspense e terror e que podem ser utilizados como eficiente programa de efeitos a causar no público espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMANN, Eliska. 2010. **O Brasil imaginado na América Latina**: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles, Rio de Janeiro, FAPERJ.

BORDWELL, David. **Making meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. USA: Harvard University Press, 1991.

CÁNEPA, Laura. Horrores do Brasil. **Revista Filme Cultura**. Rio de Janeiro, ed. 61, p. 33 - 37, jan. 2014.

CUNHA, Tito Cardoso e. **Argumentação e crítica**. Coimbra: MinervaCoimbra, 2004.

GOMES, Regina. **O cinema brasileiro em Portugal**: contexto e análise acerca da crítica de filmes brasileiros publicada na imprensa lisboeta (1960-1999). Tese de doutorado, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

MIRANDA, Marcelo. Quando Eu Era Vivo, de Marco Dutra. **Filmes Polvo**. 25 de jan. de 2014. Disponível em: http://www.filmespolvo.com.br/site/eventos/cobertura/1394.

NADER, Cid. Quando Eu Era Vivo. **Cinequenon**. 2014. Disponível em: http://www.cinequanon.art.br/estreias_detalhe.php?id=2186&num=1.

PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

SALGADO, Lucas. O passado bate à porta. **Adoro Cinema**. 2014. Disponível em: http://www.adorocinema.com/filmes/filme-215567/criticas-adorocinema/.

SANTANA, Ravi. Quando Eu Era Vivo. BRCine. 25 de jan. 2014. Disponível em: http://www.brcine.com.br/especial/critica/quando-eu-era-vivo-2/.

STAIGER, Janet. **Perverse spectators**: the practices of film reception. New York: New York University Press, 2000.

_____. 1992. **Interpreting films**: studies in the historical reception. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Jovem, consumo midiático e convergência: panorâmica sobre o cenário soteropolitano [1]

Youth, media consumption and convergence: a view over the scene of Salvador

Regina Gomes[2] (Doutora – UFBA) André Bomfim[3] (Doutorando – UFBA)

Resumo:

Este estudo é parte de uma pesquisa dedicada ao mapeamento e análise da produção audiovisual do estado da Bahia produzida para a internet, que investiga os usos e apropriações de recursos multi-midiáticos e tecnológicos por jovens da cidade de Salvador, além dos modos de circulação e consumo dos conteúdos por eles produzidos. Partimos dos estudos sobre recepção e consumo de Canclini (2010); Jenkins (2009; 2013), Silverstone (2002) e Certeau (1998).

Palavras-chave:

consumo, audiovisual, internet, juventude.

Abstract:

This study is part of a research dedicated to mapping and analysis of the audiovisual production made in Bahia and produced for the internet. It explores the uses and appropriations of multi-media and technological resources by the youth in Salvador, as well as modes of circulation and consumption of the content produced by themselves. Considering as starting point, studies on reception and consumption of Canclini (2010); Jenkins (2009; 2013), Silverstone (2002) and Certeau (1998).

Keywords:

consume, audiovisual, internet, youth.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático *Recepção cinematográfica e audiovisual: abordagem empírica e teórica.*

[2] Doutora em Ciências da Comunicação (Universidade Nova de Lisboa) e professora do PósCom-UFBA.

[3] Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA e doutorando no mesmo programa. Bolsista CAPES.

A emergência das mídias digitais e sociais reconfiguram o ecossistema midiático, redefinindo o uso dos suportes e natureza dos próprios textos e gêneros midiáticos. Nesse contexto já é possível assistir ao surgimento de uma produção audiovisual pensada e produzida para a internet, que se adequa às dinâmicas de exibição e circulação do ambiente digital. No cenário baiano[4], essa produção é formada essencialmente por vídeos e canais de comédia de apelo regional, produzidos por coletivos de jovens empreendedores, que sustentam um fluxo semanal de novas produções, em busca da profissionalização e da sustentabilidade financeira.

A *web comédia* de canais como Coringa Art, Os 10Ocupados, Liga dos Baianos, +1! Filmes, Comédia Baiana, Sangue de Barata TV, OscaraíBA, Lá Eles e Seu Pimenta TV indica que o riso é o caminho mais seguro para a popularidade digital. Assim como a regionalidade expressa no sotaque e comportamento das suas personagens, quase sempre extraídos de estereótipos populares e situações cotidianas das ruas de Salvador. Em menor número, a temática LGBT também surge de forma recorrente, em *webséries* como *Família no Plural*, *As Cachoeiranas*, *Retratos*, *Apenas Heróis* e *Diário Deles*.

Analisar essa produção é compreender de que forma jovens produtores se apropriam de recursos tecnológicos de filmagem com qualidade cada vez mais profissional e custo mais acessível e, sobretudo, das *plataformas de participação social*, num uso combinado de *sites de compartilhamento de mídia e sites de redes sociais* (CHAKA, 2010), notadamente YouTube e Facebook. E, no âmbito da recepção, como a atividade espectatorial, expressa em *likes*, comentários e compartilhamentos gera a circulação destes produtos, em um fenômeno definido por Jenkins (2013) como *spreadability* ou propagabilidade.

O presente texto parte das reflexões articuladas até o atual estágio da pesquisa, ainda em andamento, e está dividido em 3 seções: a primeira expõe nossa base teórica; a segunda, relata procedimentos metodológicos e na terceira, apontamos algumas conclusões, ainda que provisórias. A pesquisa regional baiana é empreendida pelo Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem (GRIM), da Faculdade de Comunicação da UFBA e é atrelada ao projeto Rede Brasil Conectado[5] e à

[4] Ressaltamos que a produção audiovisual do estado para a internet ainda se concentra quase que exclusivamente na sua capital.
5 <http://redebrasilconectado.wordpress.com/>

pesquisa *Jovem e consumo midiático em tempos de convergência*, que investiga as práticas dos jovens brasileiros na internet.

Fundamentação teórica

A arquitetura teórica dos estudos culturais trouxe para os estudos de recepção a noção de *consumo*. No âmbito latino-americano, destaca-se García Canclini em *Consumidores e Cidadãos* (2010), que põe em cheque a noção de consumidor, ampliando-a para além dos aspectos estritamente mercadológicos e dando ênfase à dimensão estético-receptiva:

> […] o consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos. Esta caracterização ajuda a enxergar atos pelos quais consumimos como algo mais do que simples exercícios de gostos, caprichos e compras irrefletidas, segundo julgamentos moralistas, ou atitudes individuais, tal como costumam ser exploradas pelas pesquisas de mercado. (CANCLINI, 2010, p. 60).

Para o autor, a monolítica *racionalidade econômica* dos estudos sobre consumo deve ser substituída por uma outra *racionalidade sociopolítica interativa*, em que sejam considerados os "*aspectos simbólicos e estéticos* da *racionalidade consumidora"* (CANCLINI, 2010, p. 62). Sendo assim, o consumo é um ato constitutivo do ser humano, tem dimensões sociais, históricas e estéticas e através dele podemos identificar dinâmicas de recepção de produtos que convertem-se em objetos de experiência e de apropriação individuais e coletivas. Em última instância, o consumidor, portanto, é um receptor ou um sujeito afetado pela experiência midiática e que responde ativamente à ela. Baccega reitera essa concepção ao enfatizar o sujeito-receptor como,

> […] sujeito ativo, mesmo conceito presente nos estudos de recepção, ou seja, são os mesmos sujeitos que vão formar o consumo ativo. E que, sendo ativo, o consumo não é apenas consumismo, no sentido que o senso popular atribui a essa palavra. (BACCEGA, 2009, p.4)

Há que se salientar que o projeto concentra-se na esfera do *consumo midiático*, aqui definido como uma especificidade do *consumo cultural*. Trata-se de uma perspectiva de estudos que tem na mídia um *locus* fudamental para analisar as relações entre receptores e produtos num dado contexto

(TOALDO; JACKS, 2013). Trata-se do consumo do que a mídia oferece. Em nosso caso, internet e os produtos audiovisuais nela disponibilizados. O ambiente mídia é aquele que moldará o contexto tanto de produção quanto do consumo dos produtos. Aqui vale o conceito de *convergência midiática* de Jenkins (2009), para quem este cenário é marcado por dois movimentos distintos: de um lado, as fusões multimídia e as concentrações de empresas na produção de cultura e, de outro, consumidores engajados em práticas individuais e em interações sociais uns com os outros, em um processo de consumo coletivo. No âmbito mais específico da produção audiovisual, temos o YouTube como um microuniverso particular para a análise dessa tensão (empresas, produtores e consumidores). Nos interessa saber, assim, o que os jovens de Salvador consomem neste ambiente midiático e o modo como se apropriam dos conteúdos consumidos e em que contexto isso ocorre.

Os conceitos de uso e apropriação nas práticas de consumo midiáticos também foram considerados. Para Richard Rorty (2005), mais que interpretar um texto, tudo o que fazemos com eles é usá-los. Ou seja, é a partir dos usos dos produtos que os significados serão construídos. A apropriação se dá por atos intencionais nas formas de engajamento, mobilização, compartilhamentos, atos receptivos de leituras. Conforme Silverstone (2002, p. 36), "apropriação significa levar os significados para casa: a personificação, a consumação, a domestificação (esses termos todos são de [George] Steiner) mais ou menos bem-sucedidas, mais ou menos completas do significado".

Michel de Certeau (2013) vê nesses atos um "desvio" criativo no uso dos produtos, apontando para uma "teoria das práticas cotidianas" (CERTEAU, 2013, p.15). Aqui, indagamos: como os produtores baianos constroem a poética de suas obras a partir de sistemas de produção vários (cinematográfico/audiovisual)? A maioria é formada por grupos marginais que subvertem o processo e até usam as obras como mecanismo de resistência, compondo, como afirma Certeau (2013), um tipo de "criatividade dispersa" ou "tática significante para manter a sobrevivência".

E como hoje vivenciamos fortemente sistemas culturais que se cruzam, a "identidade, mesmo em amplos setores populares, é poliglota, multiétnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas" (CANCLINI, 2010, p. 131). Com efeito, as produções baianas não pretendem romper com as convenções formais da linguagem audiovisual estandardizada. Mas, embora a desterritorialização cultural seja um fato, as culturas regionais persistem e podem ser percebidas nas produções audiovisuais locais, até mesmo como mecanismo de resistência.

Ressaltamos que a produção de teoria sobre os estudos de recepção e consumo requer uma abordagem multidisciplinar, o que permite recursos metodológicos também ampliados que combinem formas quantitativas e qualitativas de pesquisa.

Procedimentos metodológicos

Para contemplar as duas vertentes do objeto de pesquisa – a produção e a recepção – foram utilizadas técnicas mistas entre métodos qualitativos e quantitativos. Tendo como objetivo compreender essa produção em termos estéticos e econômicos, assim como a recepção pela ótica do consumo midiático, dividimos o estudo em três fases: exploratória, descritiva e analítica, esta última em curso.

Na primeira fase foi realizado um levantamento de produtos audiovisuais de produtores baianos e veiculados no YouTube; entrevistas e grupo focal com alguns dos coletivos de produção mapeados; e um encontro com representantes do YouTube Brasil. A segunda fase foi composta de *survey* eletrônico acoplado ao instrumento nacional da Rede Brasil Conectado. A terceira fase será destinada ao tratamento dos dados e cruzamento entre os resultados obtidos através dos diversos métodos em busca de saturações e conclusões. Todas as etapas giraram em torno de quarto vetores analíticos: a) *atributos do texto midiático* ou características do produto e a motivação para o compartilhamento; b) *recursos técnicos* que facilitam e promovem a circulação dos conteúdos; c) *redes sociais* formadas entre as pessoas para a troca de conteúdos; d) *estruturas econômicas* que apoiam ou restringem a produção e circulação destes conteúdos.

O levantamento inicial foi executado no período de março a julho de 2013 e resultou no mapeamento de 11 canais de produção contínua, todos de comédia, e 4 produções seriadas de temática LGBT, abrigadas nos canais temáticos Webséries G e Neo Canal. Ainda como parte da sondagem, foram levantados dados sobre a performance dos 10 episódios mais populares de cada canal/produção, a partir das estatísticas de desempenho oferecidas pelo próprio YouTube, incluindo visualizações, compartilhamentos e comentários. A sondagem ainda revelou a polarização dessa produção em dois gêneros temáticos: a comédia regional e o drama LGBT. Sendo o primeiro deles responsável pelos mais altos índices de visualizações e compartilhamentos, com picos de

visualizações em torno de um milhão de *views*, contrastando com picos em torno de 20 mil *views* entre as séries LGBT.

Na próxima etapa, realizada entre os meses de julho a setembro de 2014, realizamos entrevistas semi-estruturadas com questões referentes aos vetores analíticos supracitados. Foram entrevistados seis realizadores de canais diferentes. O resultado serviu de lastro para a elaboração de roteiro de questões de grupo focal, realizado em setembro de 2014. Também foi de suma importância para a preparação do grupo focal, o encontro promovido pelo grupo entre representantes do YouTube Brasil e coletivos de produção soteropolitanos. Todas estas 3 atividades, municiaram a pesquisa de dados de cunho qualitativo.

Já a etapa quantitativa sondou o receptor empírico através de *survey* eletrônico, entretanto, o tratamento desses dados ainda está em curso.

Aspectos conclusivos

De forma geral, observamos uma consonância entre produção e consumo, sendo a primeira guiada por parâmetros que mais facilitam a sua circulação e *propagabilidade*, como a predileção pelo humor, por exemplo. A observação preliminar já nos conduz a importantes aspectos conclusivos referentes aos 4 vetores analíticos da pesquisa. Em relação aos atributos do texto midiático, notamos a ostensiva predominância da comédia de tons regionalistas. Os esquetes audiovisuais são construídos com base no improviso e os roteiros são utilizados apenas como guias temáticos para a performance dos atores.

Em relação aos recursos tecnológicos, destacamos o uso integrado do YouTube e do Facebook. Observamos que o WhatsApp, aplicativo *mobile* aparece como forte tendência para o compartilhamento de vídeos.

O desejo de sustentabilidade econômica destes coletivos de jovens empreendedores surgiu de forma enfática no grupo focal e entrevistas, marcado pela expressão “viver de vídeos”. A principal forma de retorno financeiro ainda é o esquema de monetização oferecido pelo próprio YouTube. A visibilidade oferecida pela internet constitui-se também em importante retorno de ordem não-financeira, uma vez que pode se transformar em trampolim para outros projetos.

De maneira geral, observamos que um campo visual se constitui, com dinâmicas próprias, que envolvem o novo ambiente tecnológico, uma nova lógica econômica e, sobretudo, uma nova dinâmica de circulação, calcada essencialmente na vontade do receptor em compartilhar.

Referências

BACCEGA, Maria Aparecida. Inter-relações comunicação e consume na trama cultural: o papel do sujeito ativo. *Animus:* revista do Programa de Pós-Graduação da UFSM, V15, p. 4, 2009.

CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos:* conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano.* Petropólis: Vozes, 1998.

CHAKA, Chaka. From CMC technologies to social participation technologies. In: TAIWO, Rotimi. *Handbook of Research on Discourse Behavior and Digital Communication:* Language Structures and Social Interaction. IGI Global, 2010. P. 627-641.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência.* São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. *Spreadable media:* creating value and meaning in a networked culture [e-book]. New York: New York University Press, 2013.

RORTY, Richard. A trajetória pragmatista. In ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação.* São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 105-127.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

TOALDO, Mariângela; JACKS, Nilda. Consumo Midiático: uma especificidade do consumo cultural, uma antessala para os estudos de recepção. *Anais do XXII Encontro Anual da Compós.* Salvador, Universidade Federal da Bahia, 04 a 07/ 06/2014.

Test Pattern: propostas para um 'acinema' contemporâneo[1]

Test Pattern: propositions for a contemporary 'acinema'

Rodrigo Gontijo[2] (Mestre – UNICAMP)

Resumo:

O cinema generativo, apresentado em ato performático, trabalha no limiar da percepção com imagens pulsantes que vibram e se modificam a partir dos parâmetros sonoros. O presente trabalho propõe analisar a obra *Test Pattern* (Ikeda, 2008) a partir do conceito 'acinema', uma das tendências do cinema experimental. Em *Test Pattern* observamos uma série de heranças dos filmes gráficos dos anos 40 e 60, conhecidos por musica visual, filmes computacionais e filmes métricos.

Palavras-chave:

cinema experimental, cinema expandido, cinema ao vivo.

Abstract:

The generative cinema, presented in live act, works on the edge of perception with pulsating images that vibrates and transforms from the sounds parameters. This study considers the performance Test Pattern (Ikeda, 2008) from the concept of 'acinema'. In Test Pattern we observe a number of legacies of graphics films from the 40's and 60's, knowns as visual music, computer films and metric films.

Keywords:

experimental films, expanded cinema, live cinema.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA COMO ARTE, E VICE-VERSA.

[2] Rodrigo Gontijo é documentarista, artista multimídia e professor no Centro Universitário SENAC e na PUC-SP. É Bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP e Mestre em Multimeios pela UNICAMP. Email: rodrigogontijo@gmail.com. Site: www.rodrigogontijo.com

Acinema: a imobilidade e mobilidade extrema do cinema experimental

No início dos anos 70, o ensaísta e filósofo francês Jean-François Lyotard, intrigado com determinadas produções do Underground Americano, propôs um conceito para compreender duas das mais radicais inclinações do cinema experimental: a imobilização e a mobilização extrema. Esta tendência Lyotard chamou de Acinema.

A imobilização e o excesso de mobilidade produzem um aniquilamento dos movimentos preestabelecidos do cinema ficcional promovendo a desintegração do espaço dramático e narrativo. Além disso, estas duas vertentes, estimulam uma nova forma de perceber, compreender e se relacionar com as imagens.

O Acinema da imobilização tem como marca uma imagem produzida pelo registro da câmera, proporcionando uma instância de identificação. Temos como exemplos os filmes da primeira fase de Andy Warhol (*Sleep, Kiss, Blow Job*) e os de Michael Snow *(Back and Forth, La Région Central, Wavelength*) onde um único gesto leva a um processo de radicalização dos tempos mortos do cinema moderno.

A outra vertente do Acinema é o cinema da mobilidade, do deslocamento extremo, da velocidade aberrante que se recusa a produzir uma imagem reconhecível ou figurativa do mundo, dando lugar a uma série de formas gráficas. Esta proposta abarca toda a abstração lírica herdada da pintura, propondo dinâmicas de luz, efeitos geométricos, características plásticas da imagem e relações cromáticas que se estruturam, não mais num critério de decupagem e montagem, mas numa relação de cadência, pulsação, ritmo e alternâncias de velocidade.

O Acinema, com sua imobilização e mobilização extrema, proporcionou ao cinema a consciência de sua própria matéria. Jonas Mekas, realizador e ativista do cinema experimental, afirma: *"Assim como o pintor teve que se tornar consciente da matéria da pintura – a tinta; ou o escultor, igualmente, da pedra, madeira ou mármore; assim também, para chegar a sua maturidade, a arte do cinema teve que assumir a consciência de sua matéria – luz, movimento, celulóide, tela". (MEKAS, 1972, p.219).*

O Live Cinema e a reinvenção do Acinema

As performances audiovisuais onde a imagem é manipulada no instante da apresentação são conhecidas por Live Cinema. O Live Cinema compartilha um pensamento artístico, que o aproxima do cinema experimental e suas diversas vertentes, dentre elas o Acinema.

Uma das tendências do Live Cinema, o Cinema Generativo, procura estabelecer uma relação direta entre sons e imagens na criação de ambientes sinestésicos à partir de programas computacionais. Vale ressaltar que as metáforas sinestésicas sempre despertaram um fascínio na humanidade. E é a partir da era digital, que a tentativa de se traduzir sons em imagens encontra sua potência em performances audiovisuais que acontecem em interlocução com a arte generativa.

A arte generativa surge a partir da construção de dispositivos, com regras próprias concebidas pelo artista, que propõe sistemas dinâmicos que se transformam ao logo do tempo. Tais dispositivos ao serem acionados propiciam ações com trajetórias próprias muitas vezes permeadas pelo acaso e aleatoriedade.

A performance *Test Pattern* (2008) do artista Ryoji Ikeda, surgiu a partir de um sistema generativo que converte, com extrema rapidez, determinados parâmetros sonoros (freqüência, timbre, volume) em linhas e gráficos que se deslocam pelo espaço da projeção em ritmos e andamentos sugeridos pela música. O computador do artista atua como um filtro para produzir variações de elementos, transformando determinados *inputs* em novos *outputs* a partir da re-significação dos dados mapeados. Assim, o som funciona como um disparador de imagens que pulsam sincronizadas com a trilha, provocando os sentidos e a percepção.

O trabalho de Ikeda reúne uma série de influências que foram desenvolvidas ao longo do cinema experimental gráfico, como as relações sinestésicas entre sons e imagens, os ritmos das luzes que tremulam nas intercalações entre claro e escuro e as formas abstratas desenvolvidas por padrões computacionais. Como veremos a seguir, *Test Pattern* e trabalhos semelhantes desenvolvidos no âmbito do Cinema Ao Vivo Generativo, tornam-se uma atualização do Acinema.

Heranças do Cinema da Mobilização Extrema

1ª Herança: Luzes que Piscam

A redução da essência do cinema à sua própria matéria (luz e movimento), num nível de mobilidade excessiva, levou alguns cineastas, durante os anos 50 e 60, a produzirem filmes a partir

da combinação de imagens brancas e pretas que se intercalavam vertiginosamente. Os Filmes Cintilantes, Cinema que Pisca ou Flicker Films são obras que desafiam o espectador causando irritação, entorpecimento, vertigem, raiva e surpresa.

Foi pelas mãos de Peter Kubelka que a radicalidade dentro de uma proposta metricamente calculada, num nível matemático ganhou forma. *Em Arnulf Rainer* (1960), o cineasta produziu uma experiência sensorial onde o cinema puro acontece como sucessão de luz (tela branca) e obscuridade (tela totalmente preta).

Pensando o cinema num nível onde o plano equivale a um único fotograma, Kubelka afirma: *"Onde esta a articulação do cinema? Eisenstein, por exemplo, diz: é colisão entre dois planos. Mas é estranho que ninguém ainda tenha dito que não é entre dois planos, mas entre dois fotogramas. É entre fotogramas que o cinema fala." (KUBELKA APUD SITNEY, 2002, p.286)*

Para o cineasta, os extremos cromáticos é uma evocação da madrugada, do dia e da noite, de trovões e relâmpagos. As leis formais que regem a construção de *Arnulf Rainer* incluem decisões subjetivas baseadas em formulações matemáticas. A composição é tão complexa que é impossível decodifica-la durante uma projeção normal. A partir dos negativos do filme, que já foram exibidos em galerias, estruturados em grandes painéis, é que podemos ter uma noção da construção sofisticada do trabalho.

Arnulf Rainer se assemelha tanto estruturalmente quanto esteticamente *a Test Pattern* de Ryoji Ikeda realizado quase 50 anos depois. Para ambos, sons e imagens possuem uma igualdade absoluta de importância.

2ª Herança: Relações Sinestésicas

O Cinema Generativo sinestésico ecoa numa série de filmes de vanguarda que começaram a ser produzidos nos anos 20, conhecidos por Visual Music.

Oskar Fischinger, inserido nos movimentos de vanguarda, realizou uma série de filmes nos quais traços, linhas, formas geométricas e imagens abstratas foram associados a timbres e escalas musicais. O cineasta foi o precursor em desenhar diretamente sobre a película onde associava imagens e sons. A pesquisadora alemã Sandra Naumann afirma *"nos termos atuais, os trabalhos de Fischinger deveriam ser chamados, de fato, de visualizações de música." (NAUMANN, 2012, p. 11).*

Outro realizador experimental que procurou criar situações sinestésicas entre imagens e sons

foi Norman McLaren. Influenciado por Fischinger, McLaren aprimorou a interferência direta sobre a película para a obtenção de movimentos rítmicos e efeitos cromáticos mais sofisticados.

Em 1949, Norman McLaren realiza *Begone Dull Care*, um trabalho abstrato resultante de diversas técnicas de desenhos, arranhões e pinturas realizados diretamente sobre a película. As escolhas estéticas funcionam como explosões expressionistas e supersaturadas de linhas verticais minimalistas que vibram de acordo com o piano de Oscar Peterson enquanto o baixo responde às ocorrências de imagens vermelhas. A diversidade dos motivos visuais de *Begone Dull Care* aumentam proporcionalmente com a complexidade da partitura musical, onde sons e imagens expandem nossa percepção, proporcionando uma instigante visualização da música.

3ª Herança: Formas Computacionais

Durante a Segunda Guerra Mundial, Oskar Fischinger migra para os Estados Unidos onde realiza uma série de palestras influenciando toda uma nova geração.

John Whitney, que foi aluno de Fischinger, começa a produzir uma série de filmes abstratos utilizando-se de um computador analógico. Em *Catalogue* (1961), o artista americano reuniu um verdadeiro catálogo de formas e movimentos, carregados de contrações à expansões que se relacionam aos ritmos e harmonias da música. As cores buscam por uma equivalência com os tons da escala musical. O filme apresenta interessantes evoluções de padrões abstratos constituídos por pontos, linhas e superfícies.

John Whitney afirma: "*Eu e meu irmão James sonhamos com uma música visual que revivesse as teorias de Kandinsky e suas aspirações musicais.....reforçando o cruzamento perceptivo entre a escuta e a visão" (WHITNEY APUD BASBAUM, 2002, p.105)*. E complementa: "*Eu uso o computador para gerar movimentos visuais periódicos....para obter variações ordenadas das mudanças e criar formas harmônicas em movimento que o olho humano pode perceber e apreciar." (WHITNEY APUD LUCENA, 2001, p.201).*

Se Fischinger e McLaren experimentaram aproximar sons e imagens de maneira artesanal no cinema, Whitney deu um passo adiante ao mudar de plataforma e desenvolver trabalhos que incorporavam os ambientes computacionais, abrindo um novo universo que seria explorado ao longo de décadas.

Conclusão

Em *Test Pattern*, de Ryoji Ikeda, observamos o legado da sinestesia encontrada nos filmes de Norman McLaren, das luzes vibrantes que piscam de Peter Kubelka e das formas computacionais ritmadas de John Whitney.

Ryoji Ikeda como seus antecessores aqui citados, nos conduzem a um cinema gráfico que rompeu com a imagem figurativa, com a ilusão cinematográfica e com a construção discursiva. Um cinema que proporciona uma nova experiência do mundo visível, num lugar aquém, ou ainda, além da representação. Filmes que atuam no limite da percepção humana dos períodos em que foram concebidos, gerando reações de prazer, de perturbação, de êxtase, de ódio, impedindo, nas palavras de Lyotard, "as sínteses de identificação e frustrando as instâncias mnésicas." (LYOTARD, 2004, p.230).

Os filmes desenvolvidos dentro do Acinema reinventam-se de tempos e tempos, desde os realizados nas vanguarda dos anos 20 às performances audiovisuais generativas onde sons e imagens operam numa sublime simbiose.

Referências Bibliográficas

BASBAUM, S. R. Sinestesia, Arte e Tecnologia - Fundamentos da Cromossonia. São Paulo: Annablume, 2002

GONTIJO, R. "Obras e procedimentos – uma análise dos cinemas ao vivo". TECCOGS, Revista Digital de Tecnologias Cognitivas (PUC-SP): São Paulo, n.6, 2012.

LUCENA, A. A arte da animação: técnica e estética através da história. São Paulo: Senac, 2001.

LYOTARD, J. O acinema. In: RAMOS, F. P. (org.). Teoria Contemporânea do Cinema - vol.1. São Paulo: Senac, 2004

MANOVICH, L. The Language of New Media. Cambridge: MIT Press, 2001.

NAUMANN, S. A Imagem Expandida: sobre a musicalização das artes visuais no século vinte. TECCOGS, Revista Digital de Tecnologias Cognitivas (PUC-SP): São Paulo, n.6, 2012.

PARENTE, A. Narrativa e modernidade – os cinemas não-narrativos do pós- guerra. Campinas: Papirus Editora, 2000.

SITNEY, P. A. Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012.

TEIXEIRA, F. E.. Cinemas "não narrativos": experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

WORMS, A, (org.). MCD – Musiques & Cultures Digitales. Paris: K.D.Press, 2010.

O casamento de sons e imagens: o caso de *Drive*[1]

Marriage between sounds and imagens: the case of *Drive*

Rodrigo Carreiro[2] (Doutor – UFPE)

Resumo:

Utilizando uma sequência do filme *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011) como estudo de caso, esta apresentação procura discutir uma nova proposta de metodologia de análise de sons relacionados a imagens, centrada sobretudo nos procedimentos de mixagem.

Palavras-chave:

Sound design, análise fílmica, gênero fílmico, mixagem sonora.

Abstract:

Using a sequence from the movie *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011) as a case study, this presentation discusses a proposed new methodology for analyzing sounds related to images, centered mainly in sound mixing procedures.

Keywords:

Sound design, film analysis, film genre, sound mixing.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, dentro do seminário de Teoria e Estética do Som no Audiovisual.

[2] Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, membro do Conselho da SOCINE, Doutor e Mestre em Comunicação pela UFPE. E-mail: rcarreiro@gmail.com.

Para discutir uma das minhas maiores obsessões na prática da pesquisa acadêmica, que é a questão do método, esta apresentação usa, como estudo de caso, um longa-metragem que apresenta um *sound design* cuidadoso e criativo. Trata-se de *Drive*, filme de 2011 do realizador dinamarquês Nicolas Winding Refn.

A fim de apresentar e discutir uma nova metodologia método capaz de discutir as relações entre sons e imagens, em particular no contexto da mixagem, gostaria de propor a análise de uma cena específica do filme em questão. A trama acompanha o cotidiano de um jovem (interpretado por Ryan Gosling) que trabalha como mecânico de automóveis durante o dia. À noite, ele aluga sua habilidade como motorista para quadrilhas de ladrões, dirigindo um carro envenenado para bandidos que precisam de alguém rápido ao volante.

A sequência escolhida apresenta ao espectador as habilidades incomuns do motorista. A bordo de um Chevrolet Impala com motor turbinado, o protagonista aguarda que dois homens encapuzados roubem um depósito de mercadorias. Enquanto espera a saída dos bandidos, ele mantem ligados simultaneamente o rádio do carro (sintonizado em uma partida de basquete dos Los Angeles Clippers) e um *walkie talkie* que acessa a frequência da policia local, de modo que lhe permite escutar a comunicação dos carros de patrulha da área com a central do monitoramento.

Antes que os ladrões saiam do depósito, o motorista já sabe que a central da polícia foi informada da invasão (os tiros necessários para arrombar a porta foram ouvidos) e enviou carros ao local. Podemos ouvir as sirenes se aproximando. A partir de então, o motorista inicia uma fuga inventiva, que mescla arrancadas rápidas, ultrapassagens perigosas e curvas fechadas– momentos tradicionais do típico *blockbuster* de ação de Hollywood – a cenas inusitadas ou incomuns para o gênero fílmico escolhido: em alguns momentos, o motorista desliga o carro e apaga as luzes, em silêncio e na escuridão; esconde o veículo sob um viaduto, de novo em silêncio; e, por fim, conclui a fuga misturando-se à multidão que deixa o estacionamento do ginásio onde ocorria a partida de basquete mencionada.

Nesse ponto, gostaria de introduzir a discussão sobre a questão do método. Ao ver pela primeira vez esta cena, no cinema, o que chamou a minha atenção foi o uso de diferentes camadas da voz humana utilizadas simultaneamente para gerar significado. Há na sequência escolhida uma tendência rara do uso da voz em filmes, pois a voz humana aparece mais como efeito sonoro, sem que o conteúdo semântico do discurso tenha tanta importância.

Por isso, chamo a atenção para a mixagem cuidadosa das três camadas distintas de vozes (diálogos, rádio do carro e rádio da polícia), que se alternam no primeiro plano sonoro sem que qualquer personagem ou evento da diegese interfira na relação de prevalência entre elas – essa relação de prevalência é construída na mixagem e guiada pela decupagem visual, ao mesmo tempo em que guia essa mesma decupagem, num processo criativo dialético que materializa a ideia do contrato visual de Michel Chion (1994) dentro da prática criativa da mixagem sonora, e pela legibilidade da sucessão de eventos que compõem a cena.

Também parece importante na cena a natureza abundante, e ao mesmo tempo destacada, dos efeitos sonoros, em especial os ruídos provenientes dos automóveis (motores, freadas, trocas de marcha, sirenes da polícia), que se misturam às vozes sem que seja perdida a legibilidade de cada um desses elementos.

Por fim, o terceiro aspecto para o qual gostaria de chamar a atenção é o uso praticamente incessante de música ao longo de toda a sequência (um *score* eletrônico composto por Clint Martinez, caracterizado por um longo *ostinato* que lembra o tique-taque de um relógio e sublinha a tensão crescente da sequência). A análise cuidadosa, no entanto, mostra que ela – a música – também foi controlada minuciosamente na mixagem, alternando-se em primeiro, segundo e terceiro plano sonoro de acordo com a sucessão de eventos.

Embora a sequência seja impactante para ouvidos mais ou menos treinados, ela não é especialmente inovadora ou acusticamente diferente, estando perigosamente próxima da estética convencional do som no cinema contemporâneo. Randy Thom (1999) nos lembra de que a maioria de grandes sequências de som no cinema é composta por sequências de ponto de vista subjetivo; nossa cena aqui descrita não é uma delas. Sua destreza é mais técnica do que criativa. Ela chama mais a atenção de ouvidos treinados do que dos espectadores leigos. Como desnudar sua eficiência? Qual metodologia de análise me permitiria comprovar a qualidade superior de sua construção sonora?

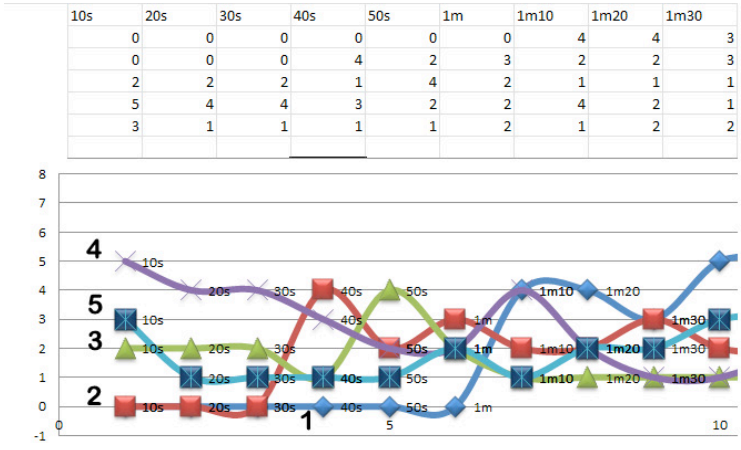
Num primeiro momento, procurei resgatar uma variação da metodologia de estudo dos sons de filmes proposta por Rick Altman, McGraw Jones e Sandra Tatroe (2000). O método original sugere a construção de um gráfico que subdivide a trilha de áudio do filme em três camadas (vozes, ruídos, música). Cada uma dessas camadas sonoras recebe uma nota de 0 a 7, no que se refere ao nível de intensidade (ou volume), em relação às outras duas. Essa atribuição é feita a cada intervalo de dois

segundos de projeção. Em uma coluna paralela, os autores incluem uma descrição sucinta do plano visual correspondente a cada intervalo/nota.

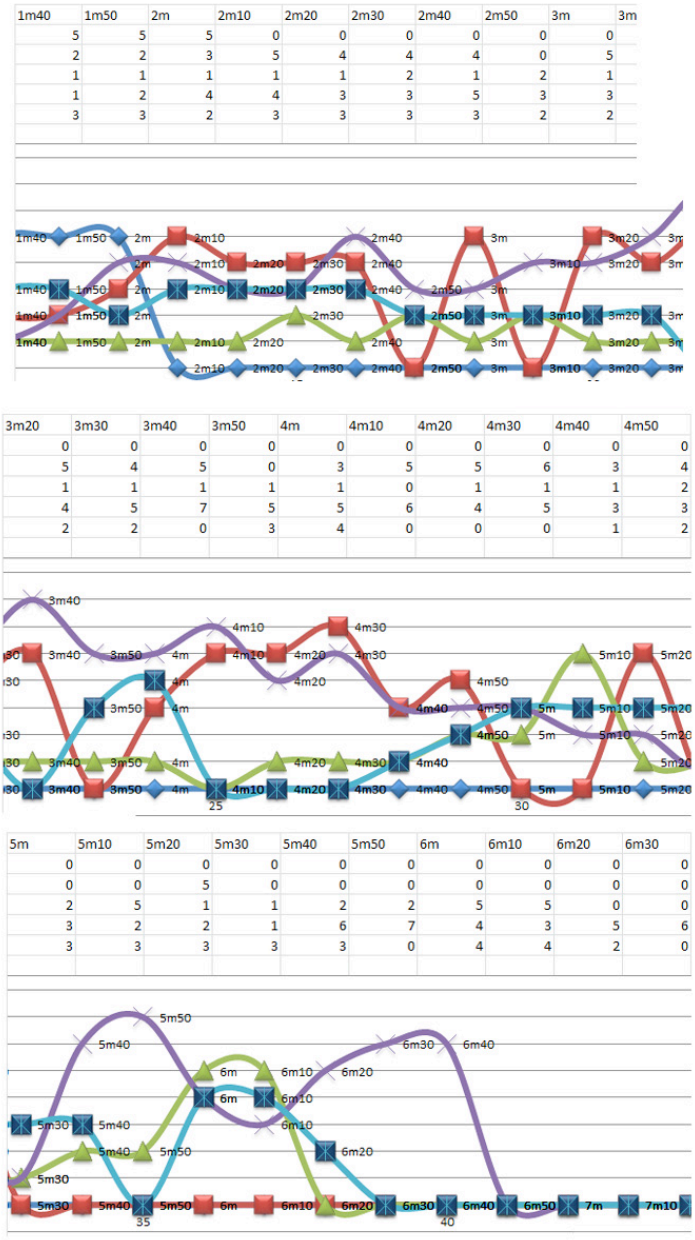
Variações menos detalhadas desta metodologia (talvez instintivas) podem ser encontradas em outras análises fílmicas que pretendem estudar as relações entre as imagens e sons de filmes, sempre levando em consideração o conceito de contrato audiovisual de Chion. Debora Opolski (2013) e Buhler, Neumeyer e Deemer (2010) incluem, em seus livros, análises de cenas de filmes baseadas em metodologias mais ou menos parecidas.

A análise foi elaborada com a ajuda de uma tabela de Excel. Decidi subdividir a trilha sonora em cinco camadas (música, ruídos, diálogos, rádio do carro e rádio da polícia), ao invés de três, já que a maneira como as camadas de vozes são mixadas na trilha sonora é um dos focos principais da análise, e eu gostaria de discutir o modo como elas são integradas e intercaladas. Optei por atribuir um valor de 1 a 5 para destacar a intensidade sonora de cada uma das camadas. Este valor foi atualizado a cada intervalo de 10 segundos.

Do ponto de vista da metodologia, acreditamos que as informações avaliadas (análise do nível de volume, intervalo de tempo e número de camadas sonoras) não podem, ao contrário das sugestões feita por Altman, Jones e Tatroe (2000), serem imutáveis. Pelo contrário: precisam ser variáveis, definidas pelo pesquisador levando em consideração tanto fatores de ordem estilística presentes no filme analisado (por exemplo, uma cena com planos curtos tende a exigir intervalos de tempos menores; um filme sem música pode dispensar esta camada sonora) quanto o tipo de objetivo que se deseja alcançar através da análise. A tabela que encontramos ao pontuar a cena com os números acima está a seguir.



10s	20s	30s	40s	50s	1m	1m10	1m20	1m30
0	0	0	0	0	0	4	4	3
0	0	0	4	2	3	2	2	3
2	2	2	1	4	2	1	1	1
5	4	4	3	2	2	4	2	1
3	1	1	1	1	2	1	2	2



Uma das maiores vantagens da metodologia proposta por Altman, Jones e Tatroe consiste no fato de que ela nos fornece um instrumento visual de análise dos sons do filme, permitindo visualizar aquilo que Eisenstein (2002) chamou de montagem sonora vertical – a harmonia entre os diversos sons simultâneas da cena.

Como se sabe, uma das dificuldades encontradas por quem analisa os sons é traduzir aquilo que se ouve – quase sempre uma massa sonora diáfana, ambígua, às vezes abstrata – em palavras descritivas. No estudo de caso, o gráfico obtido a partir das atribuições numéricas de intensidade dos sons nos intervalos propostos permite que enxerguemos com clareza a maneira como a ênfase dada

a cada um dos cinco sons destacados, durante a mixagem, segue a decupagem visual – ou, em grande parte da cena, sugere/ajuda a construí-la. Os sons predominantes, em primeiro plano, ora ilustram o detalhe da cena destacado na imagem, ora desviam a atenção do espectador para elementos narrativos que serão destacados visualmente um instante depois.

É possível perceber, analisando a curvatura das três linhas referentes às vozes que compõem a trilha sonora da cena, o cuidado meticuloso dos responsáveis pela mixagem sonora (os *sound designers* Victor Ray Ennis e Lon Bender) no sentido de jamais deixar que as duas massas de vozes emitidas em frequências parecidas – o rádio do carro e aparelho que escuta a comunicação policial, ambos sonorizados em médias frequências – soem no mesmo volume. Assim, as oscilações de intensidade entre essas duas camadas de sons obedecem rigidamente a necessidades narrativas: ora ouvimos em maior volume a comunicação entre policiais (quanto precisamos saber o que os perseguidores sabem sobre a localização espacial do carro dos ladrões), ora ouvimos em maior volume as informações radiofônicas sobre a partida de basquete que ocorre no Staples Center (uma informação que se revelará parte do plano de fuga, quando a perseguição automobilística chegar ao final).

Podemos perceber, portanto, que a modulação da trilha de voz entre os três componentes sonoros vocais depende das necessidades narrativas do diretor do filme. Há apenas dois breves momentos de exceção (um no começo, outro no final da cena) em que vemos planos visuais em que o motorista altera o volume do rádio do carro. No restante da cena, a intensidade dos sons não é alterada por nenhum elemento diegético – mas o gráfico nos mostra que a trilha põe em primeiro plano sonoro ora um rádio, ora o outro, ora as vozes dos personagens, oscilando também em relação à música (em geral, quando os *sound designers* desejam sublinhas a tensão da cena como um todo) e aos ruídos ao longo de toda a cena. Nesse ponto, vale a pena chamar a atenção para o caráter subjetivo da prática da escuta.

Disciplinas como a psicoacústica têm nos ensinado, há muitos anos, que são inúmeros os fatores que influenciam, alteram e até mesmo induzem o modo como nosso aparelho cognitivo interpreta os eventos sonoros percebidos pelos ouvidos. Assim como ocorre com o sentido da visão, esse processo cognitivo sofre a interferência de fatores psicológicos, culturais, históricos e visuais. No cinema, uma das tarefas da arte do *sound design* – em particular na fase da mixagem – é controlar e dirigir a percepção sonora do espectador, para que este produza a partir dos sons escutados a

progressão dramática que os responsáveis pelo filme (diretor, *sound designer*, editor de som, mixador etc.) desejam que ele perceba, muitas vezes sem notar que está sendo conduzido àquele resultado.

Nesse sentido, a metodologia escolhida para nossa análise mostra-se adequada, porém incompleta, pois não nos dá qualquer informação sobre, pelo menos, dois aspectos centrais para o bom funcionamento sonoro da cena:

(1) o tratamento acústico oferecido a cada uma das três trilhas sobrepostas de vozes, que vibram em frequências significativamente diferentes umas das outras (sobretudo frequências médias), bem como em relação à música (mais grave) e aos ruídos (que também exploram as baixas frequências);

(2) a espacialização das diferentes camadas de vozes, dos ruídos e da música nos seis canais de reprodução disponíveis nas cópias codificadas em Dolby Digital 5.1, sistema original em que o filme foi mixado. Eu gostaria de discutir esses dois aspectos da trilha sonora de *Drive*, mas para isso seriam necessárias metodologias complementares.

Assim, chego ao final da apresentação com mais perguntas do que respostas. Não faz muito tempo, durante uma banca de qualificação de mestrado da qual participei, um dos integrantes observou que metodologias de análise fílmica são sempre singulares – o caráter único de cada filme exigiria um método próprio, aplicável somente a um filme, para que a análise seja a mais eficiente possível. Essa é uma das questões que a disciplina da análise fílmica nunca conseguiu responder por completo. Será que essa flexibilização das metodologias enfraquece sua utilização, abrindo o flanco do pesquisador para ataques centrados no argumento de que o ajuste das variáveis analisadas permite que o pesquisador apenas confirme suas hipóteses iniciais, sem tensionar realmente o objeto de análise? É possível a criação de uma metodologia que dê conta de todos os aspectos desejados da análise das relações entre sons e imagens? Seria possível encontrar metodologias de análise amparadas em gráficos ou informações objetivas, que minimizem o caráter ambíguo da análise dos sons? De que modo as tecnologias digitais contemporâneas podem nos ajudar na tarefa de analisar exaustivamente uma trilha sonora?

Essas são perguntas para as quais ainda não tenho respostas. Espero, contudo, a discussão que nasce aqui nos permita discutir novas possibilidades de encontrar métodos de análise mais completos e eficientes para examinar o som dos filmes.

Referências

ALTMAN, Rick; JONES, McGraw; TATROE, Sandra. "Inventing the cinema soundtrack: Hollywood's multiplanesound system". In: *Music and cinema*. James Buhler, Caryl Flinn e David Neumeyer (orgs.). Hannover: University Press of New England, 2000.

BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob. *Hearing the movies*: music and sound in film history. New York: Oxford University Press, 2010.

CHION, Michel. *Audio-vision*: sound on screen. New York: Columbia University Press, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. São Paulo: Jorge Zahar Editores, 2002.

OPOLSKI, Débora. *Introdução ao desenho de som*: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

THOM, Randy. “Designing a movie for sound”. In *Iris Magazine*, Iowa, n. 27, p. 9-20, 1999. Disponível em: http://www.filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm. Acesso em 14 de novembro de 2014.

A construção de sentidos por meio da narração fílmica[1]

The construction of meanings through movie's narrative

Rogério de Almeida[2] (Doutor – USP)

Resumo:

Partindo da premissa de que o espectador constrói os sentidos do filme (BORDWELL), este estudo aponta os desdobramentos do argumento de *Swimming Pool* de François Ozon, que induz o espectador, no final do filme, a ressignificá-lo, por meio da informação de que realidade e ficção mesclaram-se num mesmo plano. Assim, a compreensão de um filme passa pelas inferências cognitivas e mediações simbólicas para a construção interpretativa de seus sentidos.

Palavras-chave:

narrativa fílmica, construção de sentidos, mediação simbólica.

Abstract:

Based on the premise that the viewer builds senses of the movie (BORDWELL), this paper studies the argument of the *Swimming Pool* de François Ozon, which induces the viewer to resignifying the movie through information that real and fiction are blended in a same plane. Thus, the understanding of a movie depends on the cognitive inferences and symbolic mediations from viewer for construction of their meanings.

Keywords:

movie's narrative, construction of meanings, symbolic mediation.

[1] Este estudo apresenta resultados de pesquisa financiada pela FAPESP, na modalidade Auxílio à Pesquisa

[2] Professor Doutor da Faculdade de Educação da USP, onde se bacharelou em Letras e se doutorou em Educação. Coordena em parceria com Marcos Ferreira Santos o Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura) e lidera o GEIFEC – Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura. Site: www.rogerioa.com.

Introdução

Uma das questões centrais da filmografia de François Ozon, especificamente *Swimming Pool – À Beira da Piscina* (2003), é a relação entre real e ficção, problema que mobiliza com mais intensidade os que olham para o cinema em diálogo/mediação com o mundo, caso notório de Bazin (1991), mas que também ocupa Gilles Deleuze (1985, 1990), Clément Rosset (2010) e Slavoj Zizek (2009).

Isso porque o referido filme mobiliza a participação do espectador para construir os sentidos de sua proposição de mundo, a partir das pistas desenvolvidas pela narrativa. Quando a história chega em seu epílogo, um fato inesperado nos obriga a reconstruir todo o filme sob uma nova chave. Mas não há mais tempo para tal tarefa. O filme acabou, os créditos sobem e temos que refazer o filme, isto é, remontar a história à luz do novo elemento revelado tardiamente.

É possível afirmar que *Swimming Pool* trata do processo criativo da escrita literária, mas não só, já que o modo como o filme está montado induz à reflexão sobre o próprio processo de criação do filme. Desse modo, pela perspectiva do espectador, é possível pensar sobre seu próprio papel na recepção de uma obra – e aqui tanto faz se é uma narrativa literária ou cinematográfica. O objetivo deste ensaio é esmiuçar esse processo de construção do sentido.

As duas camadas de sentido de *Swimming Pool*

O filme começa apresentando a escritora inglesa Sarah Morton (Charlotte Rampling) em crise. No metrô, uma passageira que lê seu livro a reconhece, mas Sarah nega sua identidade. Em conversa com John Bosload (Charles Dance), seu editor, mostra-se insegura com a atenção que os jovens escritores vêm recebendo. Embora tenha sucesso comercial com seus romances policiais, nutre dúvidas de sua capacidade e de seu talento como escritora. O editor então sugere que ela passe uma temporada na casa de campo dele, na França, onde terá tranquilidade para criar seu novo livro.

Dias após sua instalação na casa, chega de surpresa Julie (Ludivine Sagnier), a filha de John, o editor, e desestabiliza sua rotina regrada de trabalho, de alimentação e de descanso. Julie passa boa parte do dia tomando sol à beira da piscina que fica em frente à varanda do quarto de

Sarah. A cada noite, Julie traz um namorado diferente para casa, o que irrita a escritora, principalmente pelo barulho que fazem.

Aos poucos Sarah Morton começa a se interessar por Julie e a relação se intensifica. A aproximação faz com que disputem a atenção de Franck, um jovem garçom que atende num café frequentado pela escritora. Julie o convida para jantar e Sarah participa do jogo de sedução, bebendo e dançando com eles, até que Julie o leva para a beira da piscina e o convida a nadar. Sarah Morton, que havia subido ao seu quarto, acompanha a cena da varanda, até que, na iminência de uma aproximação erótica de Franck e Julie, atira uma pedra na piscina, entra rapidamente, coloca tampões no ouvido e trata de dormir. Sarah não acompanha o desenlace da situação. Franck recusa Julie que, inconformada, o mata à beira da piscina.

No dia seguinte, Sarah Morton procura por Franck sem conseguir encontrá-lo. Seguindo sua investigação, descobre que Julie o havia matado e, de maneira surpreendente, concorda em ajudar Julie a enterrar o corpo e se livrar das evidências. Julie questiona se Sarah se julga mais capacitada para a situação só porque é uma escritora de romances policiais. E Sarah confirma, defendendo uma ideia implícita ao filme, de que ficção e realidade mobilizam operações cognitivas semelhantes na compreensão de uma situação.

Para não levantar suspeitas, Sarah diz que passará mais alguns dias com Julie na casa e sugere que ela chame o caseiro Marcel para cuidar do jardim. Julie dorme sob o sol à beira da piscina, Sarah está na varanda, de onde observa as desconfianças de Marcel sobre a alteração da terra em uma parte do terreno, justamente onde Franck havia sido enterrado. Sarah, para despistá-lo, tira sua roupa, convidando-o a subir. Essa cena é ambígua pois o aparente interesse em proteger Julie e se proteger embaralha-se com seu desejo erótico, que embora latente foi por diversas ocasiões sugerido, seja em sua relação com o editor, com Franck e agora com Marcel.

Decorrido um lapso de tempo e já de volta à Inglaterra, Sarah conversa com John, que a desaconselha a publicar seu livro, pois além de muito abstrato destoava dos romances policiais que a consagraram. Sarah diz a seu editor que já esperava por essa resposta, razão pela qual o havia publicado por outra editora. Abre então a bolsa e retira um exemplar pedindo a ele que presenteie sua filha, pois está certa de que ela gostará.

O filme poderia ter acabado aqui. No entanto, há mais uma cena e é essa cena que desconstruirá toda a história que acompanhamos.

Ao sair da sala do editor, Sarah Morton depara-se com uma jovem que a secretária anuncia ao editor como sua filha Julie. Sarah passa por ela como se não a conhecesse, pois efetivamente não a conhece, e desaparece da cena. O filme terminou.

O espanto do espectador advém justamente pela dissonância cognitiva. Até então, julgávamos que tudo o que foi mostrado no filme tinha efetivamente acontecido. No entanto, se esta jovem que adentra o escritório é Julie, a filha do editor, então quem era a jovem que assassinou Franck? Houve, de fato, um assassinato? Havia realmente uma jovem na casa? Todos os indícios parecem apontar para o caráter ficcional de parte do mundo diegético do filme. Parece bastante plausível que Sarah Morton tenha viajado para a França, tenha habitado a casa, tenha escrito o livro e depois o tenha publicado por outra editora. No entanto, nada do que aconteceu na casa é confiável, pois se a Julie que vimos é uma personagem do livro de Morton, então não houve assassinato. É possível que Franck existisse, mas é de se duvidar que tenha tido alguma relação com Sarah para além da de garçom. A mesma inferência vale para Marcel, o caseiro, embora nada impeça de que tenham se deitado. Enfim, o filme acabou, mas o espectador está desconfiado, pois a história que viu não é a história que aconteceu.

Podemos dizer então que o filme apresenta duas camadas de sentido. A primeira é a camada do que foi mostrado: plano da realidade. Mas a cena final desconstruiu parte dos acontecimentos, pois nos informou que a Julie que vimos não era real. Há então uma outra camada, engendrada pela imaginação: plano da ficção. O espectador pode então levantar hipóteses, guiado por um desejo de verossimilhança, como um investigador que buscasse pistas para reconstruir o que se passou na realidade.

Se a Julie mostrada não era a Julie real, então ela seria a chave para a camada da ficção. Tudo que se passou é real, menos o que se deu no intervalo que vai da entrada de Julie à sua saída de cena. O que assistimos, então, era o desenrolar do romance imaginado/escrito por Sarah Morton. Mas o curioso é que o plano da realidade não se desfez, esteve ali o tempo todo, misturado com o plano da ficção. Em outras palavras, a escritora habitou a casa, trabalhou à beira da piscina e foi esse cenário que lhe possibilitou criar seu livro, cuja história se passou justamente na mesma casa, mas com uma Julie imaginada que cometeu um crime também imaginado. É como se, de uma só vez, tivéssemos assistido ao filme e ao livro. De fato, o espectador, que assistiu ao desenrolar de uma

história única, se vê convocado, no final do filme, a lidar com duas histórias simultâneas, que apareceram misturadas e que abarcam a dimensão do real e da ficção.

E se essas histórias são indissociáveis até o final do filme, quando descobrimos que a Julie mostrada não era a Julie real, mas a imaginada, então é possível inferir que os processos ficcionais, embora diferentes da realidade, são similares aos que se passam na realidade. A consequência dessa inferência é o caráter formativo/educativo do cinema em sua condição de arte. Pois se os expectadores se utilizam para a fruição dos filmes, embora sabendo que se trata de ficção, dos mesmos processos de construção de sentido dos quais se valem para a compreensão da realidade, então a ficção pode ser, por meio da imaginação, um exercício de compreensão da realidade, assim como a realidade contribui para a criação das obras de ficção.

O papel do espectador na construção da história de um filme

David Bordwell (2005, p. 269) apresenta três vias de estudo para a narrativa:

> *representação*: de que modo se refere ou confere significação a um mundo ou conjunto de ideias. A isso poderíamos denominar "semântica" da narrativa, de que é exemplo a maioria dos estudos de caracterização ou do realismo. A narrativa também pode ser estudada como *estrutura*: o modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado. (...) Por fim, podemos estudar a narrativa como *ato*: o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor.

No caso de *Swimming Pool*, a representação e a estrutura ganham relevo justamente pelo modo como a narrativa apresenta a história ao espectador. O filme parte de uma narrativa policial padrão, estruturada pela convenção crime-investigação-solução, para no final questionar essa própria estruturação narrativa ao colocar em ato uma informação que conduzirá o espectador à ressignificação de toda a narrativa.

Utilizando a terminologia de David Bordwell (1996), é possível afirmar que há uma cumplicidade entre cineasta e espectador, pois o primeiro elabora a narrativa do filme por meio do argumento e do estilo, apresentando elementos (controlando informações) que serão cognitivamente inferidos, deduzidos pelo espectador, responsável pela construção da história. E, eu acrescentaria, por sua compreensão/interpretação.

Swimming Pool embaralha ficção e realidade, de modo que a vida vivida pela escritora se mistura com sua vida imaginada, o mundo de sua obra. Acreditamos que o visto é o acontecido e só no final recebemos a informação de que o que vimos, em parte, era fruto da imaginação da escritora, ou seja, construíamos duas histórias simultânea e misturadamente: a da escritora e a da sua obra. Como a informação vem no final do filme, temos de apelar à memória para reconstruir a história. Ou seja, em poucos segundos percebemos que o que havíamos construído durante todo o filme está errado, precisa ser reformulado em outra base.

A mistura entre fantasia e realidade é um dos temas recorrentes de Ozon. Em *Sob a Areia* (2000), a protagonista não aceita a morte do marido e age como se este estivesse vivo. No entanto, inferimos a mistura dos planos durante o filme, ainda que o acompanhemos a partir da perspectiva óptica da protagonista. *Dentro da Casa* (2012) é mais complexo, pois não nos permite uma distinção muito clara, ainda que nos informe desde cedo dessa imbricação. Nesse sentido, são películas que remetem à *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar.

De todo modo, são exemplos de como o cinema pode ser compreendido em sua dimensão formativa (ALMEIDA, 2013): a narrativa fílmica intima a compreensão do espectador, portanto convoca sua participação cognitiva no entendimento, primeiramente, da narrativa, para depois construir sentidos que extrapolem a obra por meio da interpretação. Estamos, portanto, no domínio da hermenêutica, que entende que a leitura de uma obra, sua compreensão, ocorre a partir do diálogo com a proposição de mundo que a obra opera, isto é, compreender é compreender-se diante da obra (RICOEUR, 2008).

Esse processo de significação e ressignificação da narrativa ocorre com maior ou menor frequência, intensidade e complexidade em todos os filmes que encontram um espectador disposto a entrar no jogo da compreensão de uma obra estética, isto é, que reflete sobre o material apresentado (o filme propriamente dito), sobre o mundo do filme (sua dimensão diegética) e finalmente sobre o real (referências e relações possíveis com o mundo concreto).

A conclusão reforça a ideia de Deleuze, de que os cineastas pensam (e eu acrescentaria: fazem pensar) por meio de imagens-movimento e imagens-tempo (DELEUZE, 1985, p. 5), ou a de Rosset (2010, p. 124), de que há um tipo de cinema que não busca “evocar” uma pretensa realidade, mas apresenta as imagens “apenas como uma imagem”, isto é, que recolhe do real um ou outro fragmento, sem esperar representá-lo. Tudo isso me reconduz à tese de que

compreendemos/interpretamos a ficção de modo semelhante à realidade: preenchendo lacunas por meio de inferências, deduções, repetições, antecipações etc., as quais podemos chamar de processo cognitivo ou mediação simbólica (ALMEIDA, 2014).

Mas a experiência que o filme possibilita (o jogo cognitivo que ensina) não vale também para a compreensão do *mundo real*?

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Rogério. "O imaginário cinematográfico e a formação do homem". In: RODRIGUES, Aurora de Jesus. (Org.). *Formação de professores: teoria e pesquisa*. São Paulo: Factash, 2013.

ALMEIDA, Rogério. "Cópias sem original: o real em *Um alguém apaixonado*, de Abbas Kiarostami" In: ALMEIDA. R. & FERREIRA-SANTOS, M. *O Cinema e as possibilidades do real*. São Paulo: Képos, 2014.

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

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1996.

BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. II. São Paulo, Senac, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Cinema: imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e Ideologias*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2008.

ROSSET, Clément. *Reflexiones sobre cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

O furador e o filmador: imagem, cultura e tecnologia no vídeo Xavante[1]

The piercer and the shooter: image, culture and technology in Xavante video

Samuel Leal[2] (Doutorando – PPGCOM/UFF)

Resumo:

Parte-se do filme *Estratégia Xavante* para seguir a constituição de um dispositivo-vídeo que produz e faz circular signos, de modo que a permitir a constituição de uma cena política.

Palavras-chave:

Xavante, imagem, cultura.

Abstract:

From the film *Xavante Strategy*, the article follows the constitution of a device video which produces and circulates signs, in order to make possible a political scene.

Keywords:

Xavante, image, culture.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão **CINEMA E CIÊNCIAS SOCIAIS**.

[2] Samuel Leal é mestre em antropologia e doutorando em cinema. Trabalha com e pesquisa a produção audiovisual Xavante desde 2009.

Introdução

Propõe-se a análise do filme *Estratégia Xavante,* seguindo as relações disparadas a partir da constituição de um dispositivo-vídeo, que produz e faz circular signos de modo que a cultura indígena passa a existir em processo de constituição de uma cena política. Entende-se a obra como um conjunto de imagens que investem na abertura de um campo de possibilidades, que se dá por meio da colocação de um litígio e permitem a colocação dos Xavante como um sujeito legítimo de voz. Trata-se, segundo os termos de Jacques Rancière, da instituição de uma cena que viabiliza a ação política (1996).

Observa-se no filme uma tensão dois regimes imagético distintos. Por um lado, um registro *representativo* que se liga à ausência de *logos*, onde o corpo indígena é docilizado, policiado e delegado a um estado de natureza derivado do cruzamento difuso entre formação sócio-histórica brasileira e projeto político contemporâneo, definindo regras de representação que constrói o indígena como animal dotado de voz. Por outro lado, um registro *estético* em que as imagens inventam para os Xavante um estado de cultura e colocam a (não) questão onde eles são contados como sujeitos de direito, dando margem a processos subjetivação política onde tradição e integração remetem-se mutuamente.

Essa dinâmica de contagem é o que Rancière entende por *partilha do sensível,* "um sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas" que define "ao mesmo tempo um *comum* partilhado e partes exclusivas" (2005, p.15). A noção de *comum* implicada na ideia da partilha do sensível é a base na qual acontece essa representação, e no caso analisado trata-se do *logos* imagético, a possibilidade da cultura e do pensamento se expressarem por meio das imagens.

As alianças estratégicas feitas pelos Xavante que permitem a existência das imagens em questão nesse artigo implicam em modos específicos de visibilidade a partir de escolhas de autorrepresentação. Visibilidade e representação se relacionam, portanto, a partir de modos de configuração do sensível: a invisibilidade dos Xavante enquanto atores dotados de voz associada a um conjunto de imagens que existem em um registro representativo; e sua visibilidade como parcelas contáveis associada a um conjunto de imagens implicadas por um registro estético.

Em cada um dos regimes observados circulam imagens que potencializam os corpos xavantes em tendências divergentes. Por um lado, imagem-fetiche que reifica tais corpos e os nega

um lugar na sociedade, os restringe a um hipotético estado de natureza; por outro lado, imagem-fato que afirma a necessidade daqueles corpos serem levados em conta, de ocuparem um espaço social legítimo, e por isso se colocam em continuidade com aquilo que retratam, como um gesto, uma ação, um ato (Didi-Huberman, 2003).

Articular essas dois campos da teoria de Rancière em torno das noções de natureza e cultura tem o objetivo de relacionar processos de visibilidade e representação da identidade indígena, especificamente no que tange a produção de imagens. Entende-se que há modos de representação dessa identidade que implicam modos específicos de visibilidade, favorecendo ou não a própria percepção dessas populações como pertencentes à sociedade nacional, seja como membros legítimos, seja como o Outro com o qual é preciso lidar.

Imagens e encontros

O filme começa com planos aéreo de uma aldeia Xavante em sua formação tida como tradicional: casas de palha, redondas e abobadadas, dispostas em semi-círculo ao redor de um espaço amplo e descampado. É uma cine-reportagem de 1977 que mostra imagens feitas pelas frentes de contato. O narrador nos traduz a imagem como “as malocas dos índios mais bravios do Brasil”, os “hostis” indígenas que se mantém isolados do contato, que “já custou muitas vidas” dos brancos. Pouco depois, cine-reportagem ressalta a dificuldade da frente de contato com os índios isolados, que “apesar de todos esforços (…) não entendem os esforços pacíficos” do colonizador, e



Frames 1 a 3: imagens de arquivo

“escondiam-se na mata”, mantendo os brancos “sob a pontaria de suas flechas”. Um mapa com legenda localiza no território brasileiro a aldeia que vimos, e contextualiza o momento imediatamente anterior à pacificação do contato.

Subitamente o idioma Xavante surge na narração. Ele contrapõe à narrativa da conquista e desbravamento uma outra, de migração, de sobrevivência, de negociação do isolamento e do inevitável contato. Essa outra camada de narração também afirma uma primeira fratura no regime

representativo que domina as primeiras imagens: entrevistados afirmam o planejamento para a pacificação do contato por parte de seus ancestrais. Essa irrupção de uma outra narrativa é no entanto breve, e logo retornamos ao fluxo anterior.

A câmera observa de longe, do alto do avião ou do outro lado do rio, os habitantes desse espaço, entre as árvores ou entre suas casas, com as flechas apontadas para o céu ou para a água. O registro é de uma alteridade que pouco tem de humanidade, se aproximam animais cuja voz não emite palavras, mas gritos e ruídos. Não há discurso inteligível para o narrador, que traduz a ação de uma frente de contato do SPI ressaltando a "cobiça" dos índios "ariscos". A aproximação final da frente de contato é relatada com um vocabulário que parece sair de um livro de história natural: "De estatura mediana, esses índios medem de 1,80m para cima. Tem o rosto largo e a boca rasgada onde se mostram dentes esplêndidos. O cacique Apoena é o chefe da tribo".

Nova fratura: os entrevistados Xavante retornam, sobrepondo um regime de igualdade de fala ao enunciar os motivos que levaram seus antepassados ao contato: fome, doença, falta de perspectiva de fuga. Finalmente, essa oscilação cede definitivamente lugar para a complexidade do contato cultural que será o tema central do filme. Surge o primeiro entrevistado branco, dando início à sequencia de testemunhos que irão narrar o processo que levou o grupo Xavante estabelecido na



Frames 4 e 5: famílias xavante e adotiva

região que hoje é a T.I. Pimentel Barbosa a enviar oito de suas crianças para serem criadas por famílias de não-índios em Ribeirão Preto-SP.

Apesar de estar voltado para o encontro entre culturas, o filme muitas vezes é atravessado por diversas linhas que variam do registro nostálgico do passado e do futuro que não aconteceu, passando pela reafirmação da comunidade tradicional até a afirmação definitiva da superação do abismo cultural que se desenha em alguns momentos.

Em um primeiro momento, o filme segue por uma narrativa de memória familiar, de saudades, de nostalgia. Alguns personagens xavantes evocam sentimentos desse tipo, que queria

“ter continuado a estudar”, ou gostaria de “ser advogado”. Essa linha, de um abismo cultural insuperável entre os dois mundos em diálogo atinge seu ápice, já no final do filme, quando um personagem a enuncia: “Não tinha alternativa. Nem que eu quisesse, não ia ser nunca um deles na cidade”.

Essa tendência da afirmação simples da diferença ganha reforço nos clichês de relação com a alteridade que surgem nas falas de diversas famílias hospedeiras: a criança que quer um “índio de verdade”, o pai adotivo que descreve a dinâmica de um brinquedo como o Forte Apache, do irmão adotivo que coloca a cultura Xavante fora do espaço humano, “a cultura dos marcianos”. Por um momento, parece que o filme vai consolidar essa tendência, seja nos relatos, seja nas cenas ficcionais encenadas para ilustrar os episódios passados, onde há um forte teor representativo na medida em que tudo é dirigido de modo que seja uma “janela” para o evento narrado.



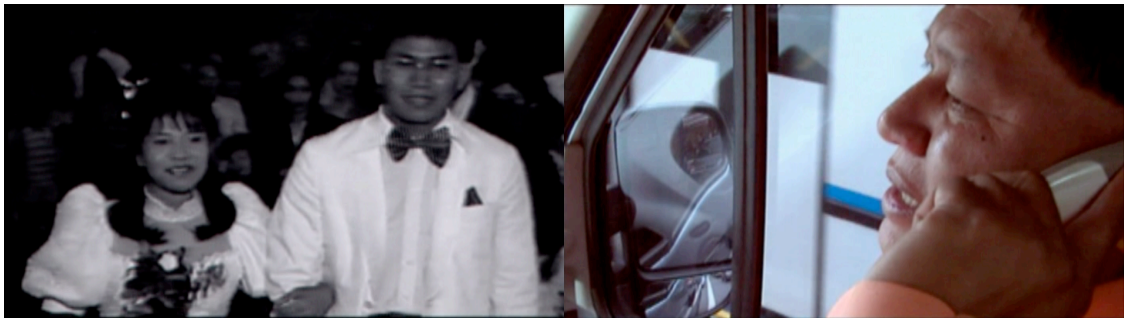
Frames 6 a 8: cenas atuadas e brinquedos

O diplomata e o casamento

Essa tendência porém nunca chega a se concretizar. O registro policial da diferença é constantemente tensionado por meio de linhas de fuga que abre espaços para o surgimento dos corpos e da voz dos Xavante como sujeitos legítimos de fala. Esse vetor, que vai ganhando força ao longo do filme, se consolida nas histórias de Jurandir e Cipassé. O primeiro é um dos produtores do filme, e provavelmente o principal interlocutor do diretor Belisário Franca na realização. Essa posição de “diplomata”, como a montagem faz questão de ressaltar na fala do ex-ministro Juca Ferreira, é o nó mediador que viabiliza a própria existência da obra. A sequência final do filme é uma afirmação dessa posição: o xavante que busca fora da aldeia as ferramentas para garantir a continuidade de seu povo. A demanda por parcelas do sensível aqui é explícita: Jurandir, ao vencer o desafio de aprender as ciências do não-índígena, viabiliza uma relação com os brancos de fora do Brasil, mas falando de um lugar específico: sua origem indígena. E o filme se torna parte desse movimento para

fora que realiza Jurandir.

O mesmo movimento está presente na história de Cipassé, que tem narrado seu casamento com Severiá, índia Javaé Karajá. O filme enfatiza o encontro do casal no contexto do movimento indígena na Universidade Federal de Goiás. O clímax desse trecho são as cenas de arquivo de uma reportagem televisiva sobre o casamento, que surgem aqui em um registro completamente diverso das que abrem o filme: são imagens que rompem qualquer expectativa de representação do corpo e da fala indígena em imagens. Cipassé e Severiá se casaram na igreja católica, ela com vestido branco, ele de terno e óculos, acompanhados pelos parentes xavantes do noivo, e os pais adotivos brancos da noiva.



Frames 9 e 10: Severiá, Cipassé e Jurandir

Trata-se de um rito deslocado em múltiplos sentidos: faz cruzar grupos indígenas tradicionalmente inimigos em um contexto ritual estrangeiro para ambos; articula a adoção de Severiá por uma família branca mediada por missionários com a relação história que existe entre a igreja e os povos indígenas no Brasil; sobrepõe, sob a forma do matrimônio católico, as diversas camadas de relação intercultural em jogo na aliança que se estabelece. É um acontecimento que pela sua simples descrição coloca a agência dos atores envolvidos, a possibilidade de igualdade que afirmam, o campo de ação que abrem. Porém, ao ser incorporada em outro filme, a sequência de imagens ganha dupla ressonância e potência: perde seu caráter representativo-jornalístico de imagem-fetiche que opera em regime policial de confirmação de fronteiras pelo exotismo; e ressurge como imagem-fato que faz corpo com multiplicidade de mundos que engendra, estabelecendo no filme um devir político-estético das imagens.

Conclusão

As imagens de arquivo que o filme invoca existem originalmente em regime representativo pleno, onde o homem branco olha o índio selvagem e arredio. Os termos da representação definem

um regime de visibilidade dos corpos. Aqui temos atuando, em consonância com as regras da boa representação da alteridade, um regime policial que invisibiliza uma aproximação tática do grupo indígena, relega as condições de aparecimento dos seus corpos a um registro animal, em que o medo e o fascínio face à "civilização" dos brancos motiva aqueles Xavante a saírem do seu isolamento no mundo natural.

A aceitação plena da alteridade do índio Xavante em um regime de igualdade de fala beira o insuportável, e é efetivamente impossível dentro de um regime imagético que se atém ao representativo, no sentido em que propomos aqui. Ao buscar um outro regime imagético, o filme articula entrevistas de índios e não-indios com o objetivo de criar um campo de diálogo entre esses dois mundos. Mas ainda sim permanece uma tensão entre esses dois regimes, entre a política que se instaura nesse processo e a polícia que se limita a esquadrinhar a disposição permitida para os corpos em questão. Isso se reflete nas flutuações das narrativas fílmicas, entre registros que reafirmam ora o lugar de natureza para a alteridade com que a imagem é confrontada confrontados, ora sua condição de comum enquanto cultura humana. E as regras da boa representação do encontro são a forma que colocam esses limites.

O filme coloca engendra a política na medida em que conta histórias que reconfiguram a *partilha do sensível*, que redistribuem os elementos que constituem a cultura Xavante. A narrativa partem desse princípio de igualdade para constituir uma cena em que sujeitos sem parcela do sensível reivindicam um lugar de fala, instaurando um litígio. Isso acontece pela chamada à voz por meio de entrevistas, pela ênfase de pontos de vista emitidos por vozes autorizadas localmente a narrar a história que o filme investiga.

Toda essa arquitetura de alianças, produção de discursos e consolidação de imagens efetiva uma subjetivação política, que se efetua *pelo afastamento do ser Xavante de uma essência atribuída, constituindo uma multiplicidade Xavante de essência performatizada. Performatizada porque a subjetivação política não exprime uma identidade adormecida, mas cria fraturas nas regras de visibilidade impostas, fazendo surgir multiplicidades de vozes que reposicionam esses corpos.*

O filme consolida nas imagens o processo de afastamento dos Xavante de um lugar e um modo de aparecimento delegado a eles por um regime hegemônico de ocupação territorial e cultural. São imagens que escapam à narrativa de visibilidade condicionada à submissão político-cultural. A subjetivação política que essas imagens enunciam é precisamente a recusa dessa condição: os

Xavante surgem como um grupo cuja cultura (re)existe na continuidade entre tradição e integração.

Resulta desse movimento narrativo (que não é de síntese, mas de desdobramento) a (não)questão da falta de parcela, apesar da comunidade inexorável que se afirma nos filmes. As imagens inventam um lugar para a cultura, que é performatizada na tela pelo cineasta que investiga a história de sua aldeia, pelas crianças que vão para a cidade serem criadas por não-índios.

Referências

DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout.* Paris: Les éditions de minuit, 2003.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento:* política e filosofia. São Paulo : Editora 34, 1996

_____ *A partilha do sensível:* estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

A cinefilia no cinema brasileiro contemporâneo[1]

Cinephilia in Brazilian Contemporary Cinema

Scheilla Franca de Souza[2] (Doutoranda - UFBA)

Resumo:

O objetivo deste artigo é discutir a presença de práticas de cinefilia no cenário do cinema brasileiro atual. Acredita-se que, no contexto do cinema brasileiro contemporâneo, sobretudo em relação às produções independentes - que vem sendo chamado por críticos e teóricos de *cinema de garagem* (IKEDA e LIMA, 2012) ou *cinema pós-industrial* (MIGLIORIN, 2011) – a cinefilia é um ponto fundamental para recepção e produção das obras.

Palavras-chave:

Cinefilia, Cinema Brasileiro Contemporâneo, *Os Monstros*.

Abstract:

The main goal of this paper is to discuss the presence of cinephilia practices in Brazilian contemporary cinema. It is believed that, in the context of contemporary Brazilian cinema, especially in relation to more undergound - which has been called by critics and theorists *garage cinema* (IKEDA and LIMA, 2012) or *post-industrial cinema* (MIGLIORIN, 2011) - cinephilia is a key point for reception and production of films.

Keywords:

Cinephilia, Brazilian Contemporary Cinema, *The Monsters*.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na ST Recepção Cinematográfica e Audiovisual: Abordagem empírica e teórica em 08/10/2014.

[2] Doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporânea pela UFBA (2013-2017). Bolsista CNPQ. Mestre em Letras: linguagens e representações pela UESC (2012). Graduada em Comunicação Social – Rádio e Tv pela UESC (2009).

O amor ao cinema não é apenas um sentimento abstrato, ele tem nome: cinefilia. Ao longo da história do cinema, esse amor conseguiu encontrar diversos modos de expressão. Trata-se de um dos fenômenos da história do cinema onde a espectatorialidade demonstrou toda a sua relevância. Nas palavras de Godard (*apud* Baecque, 2004), foram eles, os espectadores – no caso deles, espectadores e detentores do poder da escrita e crítica na Revista *Cahiers do Cinema* - quem reconheceram a autoria dos realizadores, logo, os autores de cinema devem o seu nome na história a eles.

Embora tenha encontrado seu apogeu entre as décadas de 1950 e 1970 - notadamente na França com o fenômeno cinematográfico da *Nouvelle Vague* e seus *jovens turcos* - e muitos pesquisadores e estudiosos tenham decretado o fim desse amor, é possível perceber que o coração cinéfilo ainda pulsa e tem impulsionado outras práticas e contextos de produção e recepção cinematográfica.

Em relação à recente produção brasileira de cinema podem-se perceber influências de práticas de cinefilia. Esse amor deixa marcas desde as formas de concepção dos filmes, em sua própria narrativa, nas formas de espectatorialidade e na recepção da crítica. Para tornar mais clara a visualização deste que, acreditamos, pode ser considerado como fenômeno da cinefilia no cinema brasileiro atual, pode-se tomar como exemplo o caso do filme *Os Monstros* (2011), do coletivo Alumbramento.

Da cinefilia clássica

Ao fazer uma reflexão sobre o primeiro centenário do cinema, em 1995, Susan Sontag chega à conclusão de que para o cinema ter vida é preciso que o amem. A cinefilia seria, portanto, o seu principal impulso vital. Não é à toa que a autora acredita que, muito embora o número de produções tenha aumentando com o padrão industrial de produção cinematográfica, de alguma forma ele estava morto, pois as práticas de cinefilia haviam minguado. A autora se refere, sobretudo, à cinefilia clássica que envolve os cinemas modernos e que encontra como principal referência a *Nouvelle Vague* francesa.

A sala de cinema era o templo dessa cinefilia clássica. Segundo Antoine de Baecque (2004), a cinefilia pressupunha uma série de rituais de culto ao cinema. Amar era cultuar o cinema. O que levava também a formas específicas de fazer cinema e de criticar o cinema. Como narram de

Baecque e Sontag, a experiência do cinema dos cinéfilos era render-se ao que era narrado na tela, de modo a se permitir ser sequestrado pelo filme. Para ser sequestrado pelo filme era imprescindível ir ao cinema, à sala de cinema, sentar-se nas primeiras cadeiras, receber cada imagem enquanto elas ainda estão frescas no momento da projeção. A presença física da imagem na sala de cinema era condição indispensável.

Sontag (1995) fala apaixonadamente sobre esta época da explosão dos cinemas modernos, com o que ela chama de *filmes originais e apaixonantes* exibida em festivais e em salas de cinema de todo o mundo. Eram meados da década de 1950, quando a cinefilia começou a tornar-se visível na França, onde as pessoas não se apaixonavam apenas pelos atores, mas pelo próprio cinema. O principal espaço de discussões eram as páginas dos *Cahiers du Cinema* e dos seus críticos, sobretudo os *jovens turcos* (Godard, Truffaut, entre outros), que mais tarde tornaram-se diretores-cinéfilos, discípulos do cinema, defensores de cinema, ou de um modo de ver o cinema, que eles acreditavam certo e amavam, acima de tudo.

Em 1980, com a ascensão dos orçamentos de produção Hollywood, acabou-se criando e impondo um padrão de critérios industriais de produção e distribuição. Segundo a autora, a cinefilia não tem papel em um momento de escalas hiper-industriais, logo, muitos filmes passaram a ser produzidos, mas não se produziria mais cinema, na visão de Sontag.

Existe amor aos filmes no cinema contemporâneo?

Na atualidade, com a maior difusão e barateamento das tecnologias digitais o mundo vê surgir, aqui e ali, novas práticas que se aproximam de uma noção de cinefilia. O modo como se lidam com as imagens, com o ver e o fazer audiovisual, é alterado. Como pontua Mahomed Bamba

> A facilidade de acesso aos filmes e a consequente presença maciça do cinema no nosso quotidiano, o aumento do tempo gasto para ver os filmes em sala, a proliferação de sites, os grupos de discussão e os blogs sobre o cinema na internet, são traços salientes da realidade do espectador contemporâneo e que fazem com que o tema da cinefilia volte a ser mais do que pertinente e de atualidade no debate teórico sobre o cinema e os modos de consumo e recepção dos filmes na contemporaneidade (BAMBA, 2005 p. 03).

Nas palavras do autor, as tecnologias digitais e os espaços criados por ela para compartilhamento e discussão de conteúdos e, sobretudo de filmes é responsável pelo fato de a

cinefilia voltar à baila nas discussões sobre o espectador contemporâneo. Ângela Pryston (2013) concorda com o autor e afirma que

> As duas primeiras décadas do século XXI viram surgir alguns fenômenos importantes no que concerne à cinefilia. Temos uma geração de cinéfilos que vem sendo de certo modo formada pela internet a partir de várias dimensões: a saber, a interação em chats e grupos de discussão em diversos e inúmeros portais; o compartilhamento (legal ou ilegal) de filmes ; a leitura sobre filmes na web (blogs ou portais de veículos de comunicação estabelecidos, clusters de críticas etc); a produção ativa de textos sobre cinema (em blogs pessoais, organização revistas e cineclubes *on line*) etc (PRYSTON, 2013).

No Brasil, há poucas salas de cinema, a maioria delas está circunscrita aos *shoppings centers* e pertencem a franquias estadunidenses, de modo que muito pouco espaço sobra para produções fílmicas que não se encaixam no padrão industrial de produção. Assim, é discutível que sala de cinema tradicional seja exatamente o templo dos cinéfilos contemporâneos. Como bem foi colocado pelos autores, com o contexto da ampla difusão das tecnologias digitais, surgiram novas formas de se lidar com as imagens na sociedade contemporânea. Como comentaram Bamba (2005) e Pryston (2013), círculos de espaços de discussão e compartilhamento *online* tornaram possível o acesso a obras pertencentes às cinematografias mais alternativas, diferenciadas, marginais e transgressoras. O coração cinéfilo voltou a bater forte.

Esses espaços de discussão propiciados pelas tecnologias digitais geraram novas formas de ver o cinema, novos círculos de discussão, baseadas em afinidades, crenças e amor ao cinema, ou a um ideal de cinema. Assim como aconteceu com os cinemas novos das décadas de 1950 a 1970, esse amor a um ideal de cinema que começa com as práticas espectatoriais da cinefilia pode influenciar, posteriormente, a forma de produção do cinema e a sua crença em um determinado tipo de cinema.

Assim como não se precisa esperar para que o filme chegue institucionalmente até o espectador, também estes espectadores perceberam que não precisam esperar para produzir, para buscar o cinema que acreditam. Boa parte do cinema que vem sendo amado e defendido no âmbito mais *underground* da cena brasileira parece ser realizado de ordinária, com as tecnologias que estão disponíveis à mão, de maneira partilhada afetivamente entre pessoas que acreditam em um ideal de cinema, fazendo, por exemplo, proliferar o número de coletivos audiovisuais no cenário brasileiro

(como é o caso do coletivo Alumbramento). Alguns teóricos e críticos, numa tentativa de abarcar essa produção, caracterizam-no como *cinema de garagem* (IKEDA e LIMA, 2012) ou *cinema pós-industrial* (MIGLIORIN, 2011).

Os monstros do amor ordinário

Os monstros (2011) é um longa-metragem de ficção realizado pelos irmãos e primos Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes, todos membros do coletivo Alumbramento. O coletivo Alumbramento é o nome dado a um grupo de realizadores do Ceará que desde o final da década de XXI vem alimentando o cinema nacional com curtas e longas-metragens longe dos editais e, com forte militância de um determinado tipo de cinema.

O filme se inicia com um plano parado de aproximadamente 4 minutos de duração, onde vemos um jovem em um terraço tocando clarinete, da maneira mais livre de convenções possível: desafinado, desajustado, sem ritmo. Sua mulher, por algum motivo (talvez sua música?) rompe com ele, que sai de casa e com uma mochila na mão, vai até um orelhão público ligar para seus amigos, buscando ser acolhido. Seus amigos por sua vez, estavam em uma gravação de uma produção audiovisual (filme, novela?) que aparentemente era excessivamente melodramática, com os quais eles, técnicos de som, não concordavam, mas pareciam fazer pelo dinheiro. No entanto, mais tarde acabam juntos tendo forças para realizar as coisas e criar de maneira livre, como tantas vezes falam seus personagens no filme.

Por diversas vezes vemos os amigos reverberarem o próprio ideal de cinema que acreditam, como quando Joaquim afirma: “Eu sou um amador” ou ainda “A comodidade está vencendo o risco”. Ou quando Pedro fala para Joaquim: “Quando eu ouço sua música, me dá vontade de ser livre, ser livre para criar”. E todos se envolvem na ideia apresentada por Joaquim: “Vamos criar, porra! Vamos ser livres para criar. O Eugênio tá chegando aí. Vamos criar com respaldo. Vamo?”. Na manhã seguinte, após uma noite de bebedeira os três amigos encontram o quarto mosqueteiro: chegando numa cena ensolarada numa jangada, tocando loucamente, em sintonia com Joaquim, um violão. Reunidos finalmente numa mesa de bar, eles tornam a falar sobre a única possibilidade de se criar: entre amigos. A cena seguinte, a cena final do filme, mostra, em plano-sequência Joaquim e Eugênio tocando e seus amigos gravando o áudio, da maneira como acreditam ser autêntico: desajustado, mas em sintonia.

A liberdade de criar musicalmente de forma mais livre, desajustada e transgressora a que todos os personagens se referem a todo o momento e a possibilidade única que concebem de criarem apenas juntos, confere um tom cinéfilo importante para a apreciação da obra. Seus quatro personagens apesar de não terem seus nomes reais, são interpretados pelos quatro diretores do filme e a todo momento se referem a um discurso que o espectador associa diretamente à forma do próprio filme que estão vendo. Um cinema coletivo, amador, que flerta com o mal feito, mas que tem um efeito de liberdade criativa porque é feito entre amigos. A cinefilia, o amor a esse cinema ordinário, desajustado, que flerta com o amador (Eu sou um amador, Joaquim chega a dizer) e que deve ser realizado de maneira compartilhada com pessoas que acreditam no mesmo ideal de produção fílmica é um elemento importante para a constituição da obra.

Considerações finais

Dentro desse caldeirão que são as possibilidades de leitura e abordagens das produções e contextos fílmicos, acreditamos que a cinefilia seja um ponto de vista a ser discutido, pois ela agrega em si formas de ver e fazer cinema que vem alimentando o cenário brasileiro contemporâneo, como pensamos ser o caso de *Os monstros* (2011) e de outros filmes do Coletivo Alumbramento.

Historicamente, os cinemas e as produções jovens e marginais têm uma relação muito estreita com as práticas de cinefilia. Isto porque, usualmente, os realizadores dessas produções têm um modo de ver que é constituído com base no amor e na defesa de um cinema que acreditam.

Observa-se que os filmes do cenário brasileiro contemporâneo mais *underground* nasceram a partir de um momento em que havia uma nova relação do espectador com o cinema: ele não era mais dependente das salas de cinema (poucas e restritas) para conhecer os filmes, discuti-los. Tudo estava e está a sua disposição, bem próximo de suas mãos e de seus olhos. O espectador cinéfilo do século XXI, ou o *cibercinéfilo*, tem as imagens cinematográficas tão perto dos seus olhos quanto de suas mãos. E não tardou até que ele percebesse, que assim como poderia ver o que desejasse e discutir com quem desejasse, também poderia fazer o cinema da maneira que desejasse, acreditasse, amasse. É o caso, por exemplo, do filme *Os Monstros* (2011), do coletivo Alumbramento. Assim é que os cineastas se reúnem – com seus afins – para realizar suas obras, percorrem os circuitos de festivais, são legitimados pela crítica e estudados pela academia (de onde boa parte deles saíram).

Referências

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia:* A invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968. São Paulo, CosacNaify, 2004.

BAMBA, Mahomed. *A Ciber-cinefilia e outras Práticas Espectatoriais mediadas pela internet*. 2005. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0629-1.pdf. Acesso em: 23/fev./2014.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. (orgs). *Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século*. Caixa Cultural. Rio de Janeiro, WSet Multimidia, 2012.

MIGLIORIN, Cezar. *Por um cinema pós-industrial*. 2011. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm. Acesso em: 09/mar./2014.

PRYSTON, Ângela. *Transformações da crítica diante da cibercinefilia*. Revista Celeuma, 2013.

SONTAG, Susan. *Um século de cinema*. 1995. In.: QUESTÃO DE ÊNFASE. São Paulo, Cia das Letras, 2005.

Filmografia

Os monstros. Ficção. 81 minutos. Realizado por Irmãos Pretti e Primos Parente. Brasil, 2011.

As vozes e o silêncio em *Cartola, música para os olhos*.[1]

The voices and the silence in *Cartola, música para os olhos*

Sérgio Puccini[2] (Doutor – UFJF)

Resumo:

O artigo apresenta uma análise do documentário *Cartola: música para os olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, tendo como foco de interesse questões relacionadas a articulação das vozes do filme e ao uso do silêncio. O documentário se vale de um amplo e diversificado material de arquivo que serve como base para os relatos obtidos por uma grande lista de depoimentos. Dentro de um contexto excessivamente verborrágico, a noção de silêncio irá adquirir sentido singular.

Palavras-chave:

Documentário, Som, Voz.

Abstract:

This article presents an analysis of Lírio Ferreira and Hilton Lacerda's documentary *Cartola: música para os olhos* (2007) focusing on the articulation of the voices and the use of silence. The documentary makes use of a wide and diverse archive footage that accompanying reports from a long list of testimonials. Within an excessively verbose context, the notion of silence will acquire a singular sense.

Keywords:

Documentary, Sound, Voice.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST TEORIA E ESTÉTICA DO SOM NO AUDIOVISUAL.

[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).

Cartola, música para os olhos, documentário de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda lançado em 2007, se encaixa dentro dos chamados documentários de arquivo em que o trabalho de montagem desempenha papel decisivo dentro da articulação discursiva do filme. Em linhas gerais, poderíamos enquadrar o documentário *Cartola, música para os olhos*, dentro de um grupo de documentários que Fernão Ramos define por *Documentário Cabo* (RAMOS, 2008, p.24), um documentário marcadamente expositivo cujas asserções são estabelecidas por vozes múltiplas elencadas dentro de uma lista de depoentes. Esse tipo de documentário, que tem a voz como elemento central na articulação discursiva, possui forte presença dentro da mídia televisiva, já que está bem adaptado aos modos de comunicação deste meio até hoje muito mais dependente daquilo que ouvimos do que daquilo que vemos.

Como em todos os documentários expositivos, a voz vem a ser o elemento central na articulação da montagem do documentário. Fala-se muito em *Cartola*. Isso não significa que no elenco de depoentes do documentário se encontrem notórios tagarelas, ao contrário, os depoimentos são curtos, às vezes a participação dos depoentes se limita a uma ou duas entradas rápidas. O sentido de verborragia do filme é alcançado por uma operação de montagem que investe no corte rápido dos planos encadeados em uma sucessão de imagens e sons de origens diversas, que podem incorporar extratos de filmes de ficção, cinejornais, documentários, especiais de TV, etc. O corte invariavelmente é usado como recurso para eliminar as pausas, aglutinar falas de depoentes, aumentando o conteúdo informativo do filme em seus 80 minutos de duração.

Se por um lado o documentário faz uso de um receituário padrão dos documentários expositivos[3], apoiados em depoimentos e imagens de arquivo, por outro, não deixa de explorar algumas subversões criativas feitas através de sua operação de montagem. Graças a essas subversões criativas é que poderemos analisar conceitos relacionados ao valor de ruído e silêncio no tratamento dado as vozes no filme.

Atualizando o dilema machadiano expresso em Brás Cubas, *Cartola, música para os olhos* se inicia pelo final com imagens do enterro do compositor. Sobre imagens do filme de Júlio Bressane (Brás Cubas, 1985), em que vemos um microfone deslizando por sobre um esqueleto, ouvimos o depoimento, em *off*, de Cartola narrando os primeiros momentos da sua vida: “Eu nasci no Rio de

[3] Essa ideia é assumida pelos próprios realizadores: “Cartola também dialoga com ‘o velho’: por exemplo, é um filme baseado em forte pesquisa e tem uma montagem tradicional. É um ‘velho filme’ sobre um grande mestre.”, diz Lírio Ferreira.

Janeiro, na rua do Catete em 1908...". Cartola vem a ser assim ressuscitado pelo documentário que a partir daí poderá apresentar os principais momentos da vida do compositor respeitando rigorosamente a ordem cronológica dos fatos.

O fora de campo é o principal espaço de manifestação das vozes, sendo que a faixa imagem é quase toda dominada pelo material de arquivo. Diríamos quase toda por que, além do filme apresentar registros próprios, entre depoimentos, situações encenadas e números musicais produzidos para o filme, temos também o uso de uma sequência de 1 minuto de duração em que não temos absolutamente nenhuma imagem, totalmente apoiada em uma montagem sonora.

A sequencia de 1 minuto sem imagens marca uma clara divisão no documentário. Em seguida, Cartola volta ao filme, dessa vez atuando ativamente, em imagens em movimento. A partir desse ponto, que poderíamos chamar de a segunda volta de Cartola, sendo a primeira o pós-enterro do início do filme, a voz de Cartola, que antes habitava apenas o espaço extra-campo, sendo portanto acusmática, agora finalmente ganha corpo em um processo de *desacusmatização*, no sentido de Michel Chion (CHION, 2011, p.61).

O tratamento da faixa sonora do documentário se apoia na articulação daquilo que poderíamos identificar como sendo duas faixas sonoras distintas, uma faixa principal que entra em um primeiro plano de volume sonoro, e uma faixa secundária, de volume mais baixo que ocupa um segundo plano de volume sonoro. A faixa principal possui uma maior autonomia em relação ao plano de imagem correspondente, e carrega grande parte do conteúdo informativo do documentário, expressos entre depoimentos e músicas. Já a faixa secundária estará associada diretamente à cadeia de imagens que vemos nas sequências, que poderíamos definir como *som de fundo*. Dentro dessa articulação, o que se percebe ao longo do documentário é uma alternância de procedimentos no que diz respeito ao tratamento dado à faixa secundária, o som de fundo. De maneira mais frequente, esse som de fundo, ou som dos planos das imagens é suprimido, ou está ausente. Em alguns casos, no entanto, esse som de fundo será mantido ou até mesmo criado a partir do uso de efeitos sonoros trabalhados em pós-produção.

O trabalho de criação do som de fundo será usado para acompanhar o registro de determinadas fotografias, como a fotografia que mostra o interior do bar *Villarino*, ou as fotografias que mostram o interior do famoso bar *Zicartola*. Em ambos os casos, vamos ouvir, ao fundo e como acompanhamento das fotos, o barulho de talheres e copos. Já sobre a foto que mostra Stanislaw

Ponte Preta, diante de sua máquina de escrever, vamos ouvir o barulho das teclas sendo digitadas. Todos esses sons funcionam como o que Chion chamou de *cenário sonoro*, "que contribuem para povoar e para criar o espaço de um filme por pequenos toques distintos e localizados" (CHION, 2008, p.48).

Na lista de sequências em que se percebe a manutenção da faixa sonora secundária, o som de fundo, podemos citar como exemplo pelo menos duas. A primeira seria aquela que registra uma pequena roda de samba no morro da Mangueira. Intercalada às imagens que registram a performance dos sambistas cantando a música *Sala de recepção*, de Cartola, vamos ver diversos planos contendo paisagens do morro que servem como ilustração da música. Outra sequência que evidencia esse tipo de procedimento vem a ser a sequência da Rua dos Andradas, local em que Cartola morou por um período da sua vida. Acompanhando os depoimentos que entram em *off* como faixa sonora principal, vamos ter vários planos dessa rua, mostrando o movimento de seu comércio, o fluxo de pessoas, etc. Em todos esses planos, que servem como ilustração para a música e os depoimentos, são mantidos, como faixa secundária, os sons direto originais que entram em volume mais baixo. Nesses dois exemplos, a faixa sonora secundária irá produzir o efeito de ruído em sua relação com a faixa sonora principal, como em um tratamento sujo do som que no documentário vem a ser claramente intencional.

Esse modo de tratamento de sobreposição de duas faixas sonoras, será usado também para ampliar o sentido de verborragia do filme. Como dissemos anteriormente, *Cartola* vem a ser um documentário extremamente verborrágico, sendo que o sentido da verborragia é construído graças a uma sucessão linear de vozes, entre as vozes de depoimentos e cantos, quase sem pausas. Aliado à essa progressão horizontal de vozes, vamos ter, em uma determinada sequência, o emprego de uma sobreposição vertical de vozes. Trata-se da sequência que marca o retorno triunfal de Cartola ao mercado de discos, e shows, quando do lançamento de seus primeiros LPs pela gravadora Marcus Pereira (1974 e 1976). Na faixa sonora principal, entra Cartola cantando a música *Alegria*. A sequência é montada com imagens de arquivo, entre fotos de Cartola e de notícias de jornais sobre Cartola, além de imagens em movimento com a presença de Cartola. O áudio original das imagens em movimento será mantido como som de fundo, ou faixa secundária, ao longo de toda a sequência. O sentido de verborragia vem a ser assim reforçado pelo emprego das vozes sobrepostas verticalmente à voz principal que, no caso da sequência, vem a ser ocupada pelo canto de Cartola,

na música *Alegria*. Trata-se de um procedimento pontual no documentário mas de fundamental importância para entendermos o trabalho de silêncio operado pelo filme do qual falaremos a seguir.

Para Michel Chion,

> (...) a impressão de silêncio numa cena de filme não é o simples efeito de uma ausência de ruído; só se produz quando é trazido por todo um contexto e por toda uma preparação, que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo preceder de uma sequencia barulhenta. Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um contraste." (CHION, 2011, p.50)

Em artigo intitulado *Almost silent*, Paul Théberge irá trabalhar a ideia de contraste, comentada por Chion, a partir do conceito *silêncio relacional* (*relational silence*). Para Théberge, "não existe algo como o silêncio total e absoluto, apenas um sistema de silêncios estruturais relativos, silêncios que adquirem sentido dentro de todo o contexto de representação da trilha sonora". Assim como Chion, Théberge lembra que o silêncio absoluto em uma trilha sonora correrá sempre o risco de ser entendido como uma falha técnica do filme, devendo, por essa razão, ser evitado sempre que possível (THÉBERGE, 2008, p.52). Théberge irá trabalhar com o conceito de silêncio relacional para contrapor à noção de silêncio absoluto (THÉBERGE, 2008, p.55). Já Mark Kerins, em seu livro *Beyond dolby*, utilizará o termo *relative silence* (silêncio relativo), para contrapor ao termo *complete silence* (silêncio completo), conceito que ele mesmo admite ser menos amplo do que o conceito silêncio relacional trabalhado por Théberge (KERINS, 2011, p.59).

Em *Cartola, música para os olhos*, vamos ver o emprego dessas duas formas de silêncio, o *silêncio completo* e o *silêncio relativo*. O primeiro caso, o uso de silêncio completo, ocorre em uma sequência ao final do documentário, quando este retoma imagens do enterro de Cartola. O silêncio é introduzido por dois toques de um bumbo e se estende por aproximadamente vinte segundos de filme. Nas imagens, acompanhamos a grande movimentação da massa de pessoas ao redor do cortejo fúnebre. Após um *close* tremido no rosto de Cartola dentro do caixão, vamos ter um corte para uma outra imagem de arquivo que mostra uma cruz de cemitério. Sobre essa imagem entra Cartola cantando a música "Fiz Por Você o Que Pude". Nesse ponto se encerra o uso do silêncio completo e tem início o uso do silêncio relativo na sequência[4].

[4] Na sequência do enterro, o uso do silêncio completo está bem amarrado com o seu conteúdo fúnebre.

Mantendo a continuidade do plano da cruz, que encerra a sequência de silêncio completo, um movimento da câmera altera o enquadramento passando a mostrar um grupo de pessoas que bebem descontraidamente bem ao lado do cemitério. Na faixa sonora, segue a música de Cartola. Ao contrário do que havíamos visto em outros momentos do documentário, a sequência de imagens, que acompanha o canto de Cartola, não possui som, servindo apenas como base imagética para a trilha musical. No entanto, as imagens que vemos apresentam situações de conversas entre os sambistas que bebem, sendo que algumas das falas são ditas diretamente para a câmera. Dessa forma, as imagens possuem um conteúdo verborrágico, muito embora o som que se origina delas não esteja presente. Esse sentido de verborragia é obtido por uma dimensão simbólica da imagem. De fato, é possível fazer uma leitura labial do conteúdo das falas que são ditas diante da câmera. Poderíamos ter acesso, assim, a dimensão da voz enquanto *linguagem*. O que a sequência não apresenta é justamente a dimensão *física* da voz (para usar uma distinção trabalhada em DOLAR, 2006), seus timbres, modulações, volumes, etc. O efeito contrasta com procedimento inverso, utilizado um pouco antes na sequência "Alegria", de manter as vozes dos planos de imagens, como faixa sonora secundária. A construção de silêncio ocorre a partir do contraste entre esses dois tipos de tratamento da faixa sonora, no sentido trabalhado por Michel Chion. Da mesma maneira que o documentário faz uso extensivo das vozes extra-campo, as vozes sem corpo, vamos ter também o uso inverso, dos corpos sem vozes.

O documentário se encerra com a mesma imagem da cruz que serve de base para a entrada do *off* de Cartola se despedindo de todos: "Eu quero deixar o meu abraço a vocês todos, agradecer a lembrança do meu nome para bater um papo com você, para contar algumas mentiras e algumas verdades", diz Cartola. Morto, Cartola volta a ocupar o espaço fora de campo, sua voz volta a recuperar o poder de voz acusmática. Incorpórea, que já não habita mais esse espaço de mundo.

BIBLIOGRAFIA

BECK, Jay; GRAJEDA, Tony. *Lowering the bom, critical studies in film sound*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2008.

CHION, Michel. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press, 2009.

_____. *A audiovisão, som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2006.

KERINS, Mark: *Beyond dolby (stereo), cinema in the digital age*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2011.

RAMOS, Fernão. Mas afinal, o que é mesmo documentário?. São Paulo: SENAC, 2008.

THÉBERGE, Paul. *Almost silent : the interplay of sound and silence in contemporary cinema and television*. Em: BECK, Jay; GRAJEDA, Tony. *Lowering the bom, critical studies in film sound*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2008.

A Socine e a produção do conhecimento em cinema brasileiro[1]

The Socine and knowledge production in Brazilian cinema

Suely dos Santos Silva[2] (Doutora – UFG)

Resumo:

O texto analisar a produção do conhecimento sobre os estudos de cinema realizados pelos pesquisadores vinculados à Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Mapeamos a produção do conhecimento sobre cinema, de maneira a elencar pesquisadores e temas pesquisados. A Socine configurou-se como agente coletivo que analisa o cinema quanto à sua representatividade cultural e simbólica no país. A composição e representação do povo brasileiro, amparamo- nos na perspectiva que entende os discursos como produtores e comunicadores de significados de mundo.

Palavras-chave:

estudos de cinema, produção do conhecimento, cinema brasileiro, cultura, Socine.

Abstract.

This to analyze the knowledge production concerning to the cinema studies carried out by researchers from the *Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine* (Brazilian's Society of Cinema and Audiovisual studies). We aim to map the knowledge production concerning to cinema in this period of time, listing some researchers and subjects researched. The Socine a collective agent that aimed to analyze cinema as its cultural and symbolic representativeness in Brazil. The material produced by Sorine, there is a relationship between the productions increasing, the exhibition of Brazilian movies and Socine's propositive posture limiting the systematic interest for this theme, increasing the number of researches that want to search, debate and publish about this subject. We understand also that the discourses as creators and communicators of the different worlds.

[1] Trabalho apresentado no Seminário Temático CINEMAS EM PORTUGUÊS: aproximações – relações. O texto é parte da Tese "A socine e a produção de conhecimento em cinema Brasileiro: de 1996 a 2012" orientado Afrânio Mendes Catani - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, dezembro de 2013.

[2] Doutora em Educação vinculada à Universidade Federal de Goiás – UFG.

Key-words:

cinema studies, knowledge production, Brazilian's cinema, cultures, Socine.

Para melhor compreendermos a importância da atuação do agente social Sociedade Brasiliera de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), faz-se necessário interrogar que ideologias nortearam a história do Brasil e em decorrência delas amalgamaram a cultura e a identidade que se apresenta em nosso meio social.

Pautamos nos conceitos bourdienianos, *habitus* e espaço cultural por constituirem fundamentais para compreender o espaço social e cultural. Tendo-os como *lócus* das trocas simbólicas.

A cultura brasileira

Uma reflexão mais acurada da composição da cultura brasileira, aponta a seguinte circunstância, a inexistência de capital cultural apropriado já que vigora a cultura de massa em detrimento da equidade cultural, já que o fenômeno da hegemonia cultural subjacente ao processo de transnacionalidade é desagregador da cultura local, regional e nacional. O que altera e afeta a identidade local. [...] o cinema de cada país vai procurar estabelecer relações fortes com códigos de identificação de sua nacionalidade : a língua , as locações, os tipos dos personagens, as vestimentas, as músicas e as referências literárias que caracterizam a nacionalidade de um filme. (CESÁRIO, 2008, p. 367).

É notável o fato de que as conexões entre a realidade cotidiana e a capacidade de criação tenham ficado cada vez mais problemáticas e dramáticas, já que o grau de incerteza quanto ao futuro deixou de ser um imperativo para as populações pobres e miseráveis e passou a atingir cada vez mais os estratos médios e altos da população. "A cultura pode ser aproximadamente resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de um grupo específico". Sendo assim, o autor adverte: "Quanto mais predatórias são as forças que fazem cerco a essas identidades locais, mais patológicas se tornam essas identidades." (EAGLETON, 2011, p. 69).

O texto destaca o pioneirismo do trabalho realizado pela Socine no Brasil, a sociedade foi

criada em um momento no qual as oportunidades educacionais, ocupacionais e laborais se tornam não só mais escassas, como cada vez mais inacessíveis, apesar de estarem disponibilizadas no Mercado por sua vez, os pesquisadores que tomam o cinema como objeto de estudo completem esse trabalho de retratar a sociedade, uma vez que as análises que realizam auxiliam nesse debate e na interação entre ficção e realidade, para tornar esta inteligível e, no limite, problematizada, debatida. Nesse sentido, produzir cinema e conhecimento sobre ele se justifica pela possibilidade que essas produções e publicações acrescentam à análise social.

Se a transnacionalidade afeta e desintegra a cultura, o filme pelo contrário, a integra e (re) organiza. O cinema procura, assim, representar essas novas nuances que estão colocadas, permitindo que a cultura, reacomode-se, fazendo com que as análises sejam revitalizadas.

> Analisar a cultura brasileira no final daquela década de agitações implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade. O ponto é privilegiado, pois naquele momento tal descompasso deu seus primeiros sinais e ativou respostas que engendraram uma autêntica revolução na esfera da cultura. (XAVIER, 2012, p. 29),

O cinema que se faz no Brasil não está isento de influências. Ao contrário, ele absorve essas novas tendências, e são justamente elas que despertam a atenção dos pesquisadores. Foram desafios dessa natureza que deram vida à Socine em 1995/1996.

Cultura e atividades culturais

Consideramos, sobretudo para o interesse da argumentação aqui desenvolvida, o que Fernandes (2005) afirmou a respeito de como teriam sido concebidas e desenvolvidas as atividades políticas. Entendemos que a partir delas, seja possível tornar inteligíveis as atividades culturais – copiadas, adotadas, abandonadas, concebidas, criadas e (im) possibilitadas, possíveis em um cenário de dependência econômica, política e cultural.

A trajetória do cinema brasileiro demonstra, como qualquer outro setor da produção, que o cinema e o audiovisual sofrem do mesmo mal: constantes fluxos e refluxos na produção, distribuição e exibição.

> Portanto a ideia de atuação do Estado na área cultural, tanto do ponto de vista industrial como cultural, encontra um terreno fértil para se insta

> lar. E tal atuação seria ainda mais justificada no caso do cinema, por ser um veículo de elevado custo industrial. Há uma relação direta entre custo industrial e solicitação de intervenção estatal: na área cinematográfica, o apelo a proteção estatal foi, parece, mais insistente do que, por exemplo, na área teatral, musical, ou literária. (BERNARDET, 2009, p.64)

No Brasil, é o Estado que promove, regulamenta e financia o cinema, a intervenção estatal assegura, a nosso ver, o que Fernandes (2005) identificou, ao se referir ao comportamento do empresariado brasileiro, como [...] a extrema amalgamação de interesses, estrangeiros" e, nacionais, que atinge também a arte, a cultura, o cinema e o audiovisual. É nesse contexto geral que devemos considerar a produção cinematográfica e as dificuldades de quem se dedica a produzir cinema nessas condições. "O que importa, no caso, é a natureza das categorias de pensamento e de ação que orientaram e regularam os seus comportamentos práticos." (FERNANDES, 2005, p. 152).

Ao que parece, esse é seguramente um dos fatos que explicariam a condição como a cultura é compreendida, formulada e financiada aqui. Ela é um requisito estrutural que as elites burguesas reconhecem a importancia.

Para Xavier (2012), opera no Brasil uma modernização conservadora que forja, de diversas formas, a identidade nacional. Esse aspecto da compreensão a respeito de nossa cultura afeta também o cinema, que fica na dependência dos desejos de poucos, chegando, em alguns casos, a necessitar de alianças com forças externas e subordinação às vontades particulares oriundas de interesses hegemônicos para ser produzido, comercializado e exibido. Como o caso das co-produções.

> [...] um dos axiomas recorrentes do cinema brasileiro permaneceu pouco alterado. As dificuldades de assegurar a permanência do produto nacional no mercado exibidor doméstico, através de lançamentos regulares de títulos que possibilite uma ocupação razoável desse mercado, contribuindo de várias maneiras para um projeto de autossustetabilidade do setor. (SILVA, 2010, p. 531).

Os impedimentos para que a indústria cinematográfica operasse de forma mais comercial vêm sendo debatidos por muitos anos, pois ela é consequência da política interna dos países e, sobretudo, é fruto de um sistema capitalista monopolista.

Esses fatos contêm enorme significação analítica, visto que a situação do mercado determina, desde então, a produção brasileira em qualquer das áreas em que se queira

produzir, inclusive na produção cinematográfica e científica.

No caso do cinema, há relativas inovações nos aspectos do mercado produtor e exibidor, e no aspecto da distribuição, no qual continuam a existir gargalos. “É dentro desse amplo, mas contraditório que se deve compreender e interpretar, sociologicamente, o aparecimento e a atuação dos vários fatores que desencadearam a “Revolução Burguesa", sobre *fracos alicerces* lançados pela autonomização política do país.” (FERNANDES, 2005, p. 114, grifos nossos).

Concluímos que as inconsistências estruturais, como as que foram adotadas no Brasil por ocasião de sua emancipação política, continuam a ser um entrave para seu desenvolvimento ulterior em todas as áreas, inclusive no cinema e no audiovisual, centralizados por região geográfica. Como consequência, tem-se a produção de um tipo de representação que, conforme Bernardet (1976), privilegia uma personificação por estrato social com tendência a filmar as pobrezas – rural e urbana – e a violência nas periferias das grandes cidades. Não que elas não devam ser filmadas, mas o problema esta na tipificação da violência nesses espaços, mostrando essas populações como naturalmente violentas ou miméticas.

O uso do cinema para veicular ideias dessa concepção está amplamente denunciada nos textos publicados pela Socine. Os pesquisadores procuram esclarecer que, por meio de mecanismos de pressão em geral, pelo alto, as imposições ideológicas com finalidade econômicas se instalaram. Bernardet (2009, p. 78) é enfático ao afirmar que o dir igis mo cultural prevaleceu: “Procurou-se então um cine ma que pudesse ter um certo prestígio cultural, que se apresentasse com um verniz cultural, sem oferecer a s inconveniências de um cinema crítico.”

Para Fernandes (2005), há três condições que regulamentam a ação: a situação material de interesses, o estilo de vida e a concepção de mundo de cada um. Os cineastas representam na tela as contradições, conciliações e permanências da realidade e, aos pesquisadores, caberia fazer a análise de conjunto dessa produção bem como das lacunas que se apresentam. Portanto, a produção do conhecimento sobre cinema constitui uma importante área a ser divulgada.

O cinema na cultura

Afinal, “Se não articularmos cada elemento da cultura humana, se não engatarmos o que à primeira vista aparece descontínuo e mesmo, com freqüência, estranho, absurdo, jamais

entenderemos o que os homens produzem e como eles vivem" (RIBEIRO, 1993, p. 9). No caso da Socine, os pesquisadores concatenam cinema e cultura.

Outra dimensão a ser considerada é que a civilização consiste em um processo que, para Elias (1993), representa a ideia-chave de que o homem produz lenta e prolongadamente a própria condição humana. E a cultura apresenta, para Eagleton (2011), somente sentidos e modos de vida que possam garantir a distinção podem assegurar a identidade de cada nação. Em uma relação dialética , ao produzir e divulgar pesquisas relativas ao cinema constrói- se a articulação da cultura, ao fazê- lo, asseguram a identidade humana e ampliam a condição humana de todos.

No que se refere à identidade, Gonçalves afirma "Forjou-se um discurso sobre a nação a partir da representação dos signos da modernidade, quando, nos anos da Primeira República, tentou-se fazer de uma aspiração a realidade imaginada por todos." (GONÇALVES, 2011, p. 256). Afinal, o modelo de desenvolvimento adotado no país e largamente difundido nos filmes desse período condicionou certa representação do que filmar e do como filmar. A construção identitária de nação e do que seja o povo brasileiro encontra, no cinema, várias possibilidades de interpretação e construção que podem ser apreciadas nos festivais, mostras, congressos, simpósios, seminários, encontros, pesquisas e publicações.

Pensar sobre as concatenações pelas quais passaram e passam a sociedade brasileira nos remete a compreender que a identidade, a cultura e nação tiveram tensões e determinantes ligadas diretamente ao nosso processo constitutivo e Conforme Bernardet (2009) a modernização conservadora exigiu que o país tivesse que empreender a conciliação de interesses como estratégia, mas tanto o cinema quanto a pesquisa, sobreviveram.

Referências

BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 190 p.

_____. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 333 p.

CESÁRIO, L. B. Cinema e identidade cultural: o debate contemporâneo sobre as políticas públicas do audiovisual no Brasil. In: HAMBURGER, E. et al. (Orgs.). **Estudos de Cinema SOCINE**. São Paulo: Annablume; Fapesp; SOCINE, 2008. p. 367- 376.

EAGLETON, T. **A idéia de Cultura**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 203 p.

ELIAS, N. **O processo civilizador**. Formação do Estado e civilização. 2. ed., v. 2, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993. 284 p.

FERNANDES, F. **A revolução burguesa no Brasil:** ensaio de interpretação sociológica. 5. ed., São Paulo: Globo, 2005. 504 p.

_____. **Brasil em compasso de espera:** pequenos escritos políticos**.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. 359 p.

GONÇALVES, M. R. **Cinema e identidade nacional no Brasil**: 1898-1969. São Paulo: LCTE Editora, 2011. 304 p.

RIBEIRO, R. J. Apresentação: uma ética do sentido. In: **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, v.2, 1993. p. 9-12.

SILVA, J. G. B. R. Distribuição e exibição, exclusão, assimetrias e as crises do cinema brasileiro contemporâneo. In: PAIVA, S.; CÁNEPA, L.; SOUZA, G. (Orgs.). In: **XI Estudos de cinema e audiovisual SOCINE**. v. 9, São Paulo: SOCINE, 2010. p. 530-539. Disponível em: <http ://www.socine.org.br>. Acesso em: 2 fev. 2012.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**.** 2. ed. rev. e ampl., São Paulo, Cosac Naify, 2012. 480 p.

Minimalismo e os filmes estruturais norte-americanos[1]

Minimalism and the north-american structural films

Theo Costa Duarte[2] (Doutorando – ECA/USP)

Resumo:

Pretende-se apresentar os modos de apropriação e reinvenção por parte dos chamados “filmes estruturais” ao fim dos anos 1960 dos parâmetros da então recente arte minimalista. Assim, sem perder de vista as especificidades do meio cinematográfico buscamos a partir dos conceitos e perspectivas das artes plásticas deste período compreender melhor a singularidade destes filmes no panorama do cinema experimental.

Palavras-chave:

Minimalismo, Cinema Estrutural, Cinema Experimental.

Abstract:

We intend to investigate the modes of appropriation and reinvention of the minimal art in the late 1960`s by the so-called "structural films". By referring to the concepts and perspectives of the arts from that period but taking into account the specificities of the film medium, we expect to better locate the uniqueness of these films in the history and panorama of experimental cinema.

Keywords:

Minimalism, Structural Film, Experimental Cinema.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA COMO ARTE, E VICE-VERSA – Sessão 3

[2] Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, Theo Duarte é Mestre em Comunicação pela UFF e graduado em Comunicação Social pela UFMG.

Esta comunicação faz parte de uma investigação mais ampla a respeito da aproximação entre os parâmetros das artes plásticas e dos cinemas experimentais em distintos lugares ao fim dos anos 1960 e início dos anos 1970. Trata-se de um dos últimos momentos em que os ditos cinemas experimentais ou de vanguarda investigaram como conjunto as possibilidades estéticas e perceptuais permitidas pelo próprio material fílmico, tendo em vista também a exibição e circulação em cinema – como era então exigido para a fruição adequada destes filmes. Período este, portanto, anterior a ascenção da chamada videoarte e de outros esforços audiovisuais direcionados para exibição em galerias e demais espaços fora da sala de cinema.

No caso desta comunicação pretende-se discutir algumas das apropriações e reinvenções por determinados cineastas experimentais radicados em Nova York ao fim dos anos 1960 de certos parâmetros da chamada arte minimalista, surgida em um período logo anterior.

Entre 1965 e 1968 surgiria nos filmes de Michael Snow, Paul Sharits, George Landow, Hollis Frampton, Joyce Wieland e outros uma nova tendência cinematográfica experimental, logo denominada pelo teórico e crítico P. Adams Sitney como “filme estrutural” (1969, p.1). Sitney, figura importante para o cinema *underground* norte-americano, analisaria estes “filmes estruturais” como se estes dessem prosseguimento à tradição de um “cinema visionário” surgido na década de 40 nos EUA. Este “cinema visionário”, nos termos de Sitney, seria constituído então por obras poéticas, de forte caráter subjetivo e imaginativo, nas quais o material fílmico e os artifícios formais teriam usos eminentemente metafóricos e associativos. A grande aspiração deste cinema visionário, segundo o autor, seria portanto o de mimetizar a mente humana, seja buscando traduzir em imagens os sonhos e demais revelações inconscientes; seja tentando representar o próprio ato de ver; seja, por fim – como Sitney se refere aos “filmes estruturais” – evocando por meio da forma e estrutura os estados de consciência e reflexos da imaginação.

Mas em contraste com as tendências anteriores deste cinema visionário, os “filmes estruturais” evitariam as determinações da subjetividade e intuição dos seus autores, sendo configurados de maneira simplificada, impessoal e pré-determinada – antes da filmagem ou, eventualmente, na edição. Estas configurações pré-determinadas seriam criadas em geral a partir de sistemas ou por uma composição extremamente racionalizada que organizaria os padrões e variações dos parâmetros cinematográficos tais como os movimentos de câmera e dos objetos em cena, angulação, duração dos planos e incidência do som. De modo geral, em razão deste tipo de

composição, nestes filmes seriam reforçadas a simetria das formas, as semelhanças entre as partes e a inteireza do filme como um todo.

Estas características que definem de forma geral os filmes estruturais os distanciam sobremaneira da tradição do cinema visionário na qual são incluídos por autores como Sitney. Mas guardariam grande semelhança com propriedades fundamentais da chamada arte minimalista praticada no início dos anos 60 – o que nos leva a investigar as razões desta proximidade e o que ela implicaria para a compreensão destas obras como um todo.

De modo geral, a proximidade entre os filmes estruturais e o minimalismo pode ser explicada inicialmente pelos fortes laços que estes cineastas tinham com os demais campos artísticos, tendo alguns deles – como Michael Snow, Paul Sharits e George Landow – trabalhado com outros meios antes de realizarem seus primeiros filmes. Também pode-se apontar para o natural intercâmbio entre os artistas visuais que então atuavam na mesma cidade – no caso, Nova York - e que compartilhavam alguns dos mesmos espaços de interlocução como galerias e revistas (principalmente na *Artforum,* que acolheu ambos as tendências artísticas).

Ao deter nos artigos dos escultores "minimalistas" Robert Morris e Donald Judd - anteriores ao advento dos filmes estruturais – percebe-se como estes cineastas se apropriaram de determinadas indicações, se afastando da sensibilidade romântica, de grande influência do expressionismo abstrato, então dominante no cinema experimental no início dos anos 1960. Nestes escritos podem ser encontradas algumas indicações sobre a construção de esculturas e objetos que cremos ajudar a compreender a singularidade do método de composição destes filmes.

Morris, em suas "Notes on Sculpture" (1968), indicava a criação de objetos de formatos simples, nas quais as partes constituintes seriam unidas de modo a reforçarem a unidade e provocarem a sensação imediata de uma totalidade. Deste modo, buscaria colocar a forma destes objetos em evidência para os espectadores, como se a própria forma e o objeto fossem indistinguíveis.

Já Judd (2006), em seu ensaio "Specific Objects" enfatizaria e prescreveria a repetição de unidades idênticas na criação dos objetos no sentido de afirmar o valor da totalidade e unicidade do formato geral. Tal como Morris, Judd se opunha às esculturas compostas parte por parte na qual elementos específicos se separariam do todo estabelecendo relações no interior do trabalho. Estes

trabalhos deveriam assim ser, tanto quanto possível, “uma coisa”, um único “Objeto específico” sem partes distintas que poderiam romper com a forma geral.

O conteúdo de filmes como *Serene Velocity* (Ernie Gehr, 1970), *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* (George Landow, 1966) e *Word Movie* (Paul Sharits, 1966) é mínimo; a configuração formal também é simplificada, de modo a enfatizar os próprios parâmetros técnicos e formais utilizados. Se vistos até o fim de suas durações poderíamos, como nos objetos minimalistas, ter em vista obras fortemente homogêneas que demonstram a integridade e indivisbilidade de um todo racionalmente construído.

Contrariamente a uma composição evolucionária, narrativa, com gradações ascedentes e descendentes que dominam o cinema narrativo-representacional mas também a tradição do cinema visionário, os filmes estruturais – como estes citados – se constituem pela repetição e microvariação de unidades idênticas ou quase idênticas, eventualmente pela progressão ou permutação de séries pré-concebidas. Este modo de construção ecoaria também certos procedimentos provindos do minimalismo, seja da escultura como da música serial e da música minimalista de Steve Reich, Terry Riley e do também cineasta Tony Conrad.

Como já disse, Judd, no sentido de reforçar a unidade das obras esculturais, proporia a repetição contínua de padrões e de partes idênticas. A ordem operante para estas partes seria, segundo ele, **“**simplesmente ordem, como a ordem da continuidade, uma coisa depois da outra**”** (Judd, 2006, p. 102) sem o estabelecimento de uma hierarquia, ênfases e relações desiguais entre partes.

Não haveria deste modo - como nas esculturas representacionais e no cinema visionário que oponho ao cinema estrutural uma necessidade interna, uma fonte antropomórfica de significado que explicaria a sua composição formal e modo de relacionar com o material. Citando Rosalind Krauss a respeito dos objetos de Judd: “a mesmice das unidades e a regularidade dos intervalos entre elas pareciam expulsar do ato de dispor ou organizar as formas qualquer possibilidade de um “significado”” (2007, p. 293). Significado este até então sempre mediado pelo pensamento e personalidade do artista que organizaria a obra, seu “conteúdo”, seus materiais e suas relações internas no sentido de representar ou metaforizar algo externo.

Em oposição a uma composição baseada na intuição do artista em relação ao material trabalhado, nestes trabalhos as repetições e variações seriam compostos por meio de fórmulas ou

sistemas impessoais. Este modo de composição seria praticamente o mesmo indicado por Morris em referência à tendência dominante na arte dos fim dos anos 60, principalmente na pintura e esculturas minimalistas e pós-minimalista. O escultor apontava para a criação de sistemas racionalizados, impessoais e pré-determinados para organizar os objetos artísticos, sendo estes sistemas expostos na própria fruição da obra, não servindo assim simplesmente de apoio invisível da composição desta.

Como estes sistemas seriam expostos? Diante da regularidade dos padrões e variações os espectadores destas obras intuiriam certa ordem, buscando a partir daí tentar compreender e descortinar o sistema visível que os ordena. No caso dos filmes estruturais a uniformidade não-evolucionária do "conteúdo" das imagens, a regularidade do ritmo da edição e demais parâmetros constantes perceptíveis fariam os espectadores procurar a determinação que dá forma ao filme e antecipar o seu desenvolvimento. Em um filme como *Serene Velocity*, por exemplo, seria possível para um espectador atento, em razão da regularidade da composição do filme, adivinhar em meio a projeção quais seriam as próximas variações entre enquadramentos e, por consequência, o sistema geral que estabeleceu estas variações. Esse sistema seria nesse filme, a grosso modo, do aumento progressivo da distância entre os quadros que variam no corredor, até seu limite máximo que é mostrado ao fim da projeção.

Parte do prazer em ver estes filmes estaria exatamente em desvendar estes sistemas, buscando compreender os seus traçados, a lógica das sucessões que poderia "explicar" a situação imediata do filme - mesmo que em parte dos filmes estruturais – como em *Word Movie,* não seja possível adivinhar exatamente os princípios gerativos durante a projeção. Resta nesses filmes, no entanto, a impressão clara de que um sistema racionalizado ordenou o conjunto de padrões de repetição e desenvolvimento.

Duração

Neste modo como o sistema dos filmes estruturais se apresentam para serem desvendados encontramos outra distinção em relação a tradição visionária e uma proximidade com as obras minimalistas. Os filmes da tradição visionária, como aqueles realizados por Stan Brakhage, Bruce Baillie, Marie Menken etc seriam apresentados aos espectadores para serem experienciados em um presente imediato, sem uma demanda de antecipação, conjectura ou memória: estes filmes seriam percebidos em uma temporalidade "estática". Já os filmes estruturais tornariam a duração, a sua

extensão temporal, palpável, fazendo com que o tempo se tornasse um participante agressivo na experiência espectatorial. Estes filmes demandariam ser vistos em um "tempo visual" (2002, p. 133), como apontava Michael Fried em relação a arte minimalista. Como em demais experiências minimalistas, como na dança, na música, e, de certo modo, na escultura - os filmes estruturais estimulariam o engajamento dos espectadores em processos perceptivos no tempo, fazendo com que estes buscassem, como descrevi, apreender os processos que geram o trabalho, os modos como ele adquiriu, em dado momento, certas qualidades, e, com base nisso, conjecturar sobre o resultado de todo o processo.

Por fim, entendemos que este modo sistemático de composição que realça a estrutura da obra e exige a atenção do espectador em relação ao processo também estimularia o exame do próprio material fílmico e o modo como o percebemos – como se apresenta de forma mais clara em *There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc...* Como nos trabalhos minimalistas, estes filmes chamariam a atenção para as suas próprias materialiades e suas condições de objetos construídos. Neste filme em específico viria a atenção do espectador a superfície da tira de acetato, o processo químico que o formou, e demais aspectos apontados no título do filme – como a sujeira que se depositou no filme, as inscrições na borda, as perfurações, etc...

Sem adentrar nesta questão, podemos afirmar finalmente que os filmes estruturais não ambicionariam, de modo geral, como coloca Sitney, a metaforizar estados de consciência e percepção imaginadas por um autor "visionário". Mas buscariam, de modo análogo ao que sugere os escultores minimalistas, tornar os espectadores atentos à materialidade do filme, a sua forma geral e ao modo como são construídos por meio de métodos e jogos de composição e sistematização. A percepção e cognição não seriam nestes filmes metáforas, mas funções a serem exercitadas pelos espectadores na fruição proveitosa destas obras. Como os artistas minimalistas haviam feito em relação à escultura, estes cineastas negariam os significados provenientes de um espaço psicológico interior para afirmar o papel preponderante do espectador na construção do sentido no cinema.

Referências

BATCHELOR, D. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BATTCOCK, G. (org.) *Minimal art*: a critical anthology. Nova York: E.P. Dutton, 1968.

ELDER, B. “The structural film: ruptures and continuities in avant-garde art”. In: HOPKINS, D. (org.) *Neo avant-garde*. Nova York: Rodopi, 2006.

FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRIED, M. “Arte e objetidade”. In: *Arte & Ensaios* no. 9. Rio de Janeiro: PPGAV/EBAUFRJ, 2002.

JUDD, D. “Objetos Específicos”. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). Escritos de artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorga Zahar, 2006.

KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna.* São Paulo: Martins Fontes: 2007.

MICHELSON, A. “Toward Snow”. Artforum: Nova York, v. 9, n. 10, jun. 1971. p. 30-37.

MORRIS, R. “Notes on sculpture”. In: BATTCOCK, G. (org.) *Minimal art*: a critical anthology. Nova York: E.P. Dutton, 1968.

SITNEY, P. A. “Structural film”. Film Culture*:* Nova York, n. 47, 1969. p. 1-10.

SITNEY, P. A. *Visionary film*: the american avant-garde. Nova York, Oxford University Press, 2002.

As relações contemporâneas e o filme *Medianeras*[1]

Contemporary relations and the film *Medianeras*

Vanessa Paula Trigueiro Moura[2] (Mestranda - UFRN)

Resumo:

As relações sociais, a individualidade e as subjetividades expressas na comunicação urbana estão nas ruas das cidades, produzindo interações de naturezas diversas. Também estão representadas no filme argentino *Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual*, que apresenta elementos que refletem as questões da sociabilidade contemporânea. Aborda-se as relações entre o espaço urbano e as transformações da comunicabilidade e interação social em um espaço urbano, físico e virtual.

Palavras-chave:

Relações sociais, mídia, audiovisual, espaço urbano.

Abstract:

Social relations, individuality and subjectivity expressed in the urban communication are on city streets, producing interactions of various kinds. Also represented in the Argentine film *Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual*, which features elements that reflect issues of contemporary sociability. Approaches the relationships between urban space and transformations of communicability and social interaction in an urban, physical and virtual space.

Keywords:

Social relations, media, audiovisual, urban space.

[1] Trabalho apresentado no Seminário Temático Cinema e Ciências Sociais, do XVIII Encontro SOCINE - O Novíssimo Cinema Latino-Americano. Realizado de 7 a 10 de outubro em Fortaleza, Ceará.

[2] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da UFRN. Integrante do grupo de pesquisa Marginália. E-mail: vanessapaulatm@gmail.com

Breve contextualização de *Medianeras*

O filme *Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual*, uma produção do cinema argentino dirigida por Gustavo Taretto, com direção de fotografia de Leandro Martínez, narra a história de Martín (Javier Drolas) e Mariana (Pilar López de Ayala), dois jovens que vivem no mesmo quarteirão de Buenos Aires. Apesar de se cruzarem e caminharem pelos mesmos lugares, as personagens não se percebem e não vivenciam a experiência de um encontro durante grande parte do roteiro.

É através de recursos da linguagem cinematográfica que o diretor reforça durante todo o filme o sentimento de isolamento e a constante busca por algo que parece perdido nas práticas coletivas do cotidiano das grandes cidades. Desde suas primeiras cenas, *Medianeras* mostra-se como um adensamento de representações simbólicas. Nos primeiros três minutos, o filme se detém em apresentar, discursiva e visualmente, as diferenças arquitetônicas da cidade de Buenos Aires a partir da narração subjetiva do protagonista, estabelecendo uma relação entre as construções urbanas e as pessoas que habitam a cidade.

A fotografia de *Medianeras* é um objeto estético marcante na narrativa fílmica e que permite um aprofundamento no estudo da produção de sentido a partir das escolhas e das possibilidades da linguagem cinematográfica. Por essa razão, com o desenvolvimento desses estudos no decorrer da minha pesquisa de mestrado, pretendemos torná-la um dos operadores de análise na construção textual. No entanto, para o presente momento vamos nos ater a uma breve apresentação da obra argentina, inserindo uma reflexão inicial a respeito do diálogo entre as questões do espaço urbano, midiático e das relações sociais entre indivíduos e cidade.

A partir de uma análise fílmica prévia é possível pensar que o espaço urbano torna-se um indicativo da sociabilidade contemporânea.

> Nós nos movemos entre espaços privados e públicos. Entre espaços locais e globais. Passamos de lugares sagrados a seculares; de reais a ficcionais e virtuais, e vice-versa. Passamos do que é seguro para o que é ameaçador e do que é compartilhado para o que é solitário. Estamos em casa ou fora. (SILVERSTONE, 2002, pp. 23-24).

Há, nos espaços urbanos uma profusão de imagens e mensagens verbais que torna caótica a experiência visual e estética de quem transita pelos ou mora nos grandes centros. Tanto que "pode-se analisar a cidade, ela própria, como mídia, como base, como suporte através do qual circulam inúmeras linguagens e se produzem sentidos, tanto hegemônicos quanto disruptivos" (ROCHA, 2006, p. 95).

A presença da mídia tanto na cidade quanto nas relações interpessoais tem transformado as experiências cotidianas do urbano. Transforma tanto o espaço quanto o tempo; tudo é ressignificado. "Ligar a televisão ou abrir um jornal na privacidade de nossa sala é envolver-se num ato de transcendências espacial: um local físico identificável - o lar - defronta e abarca o globo" (SILVERSTONE, 2002, p. 24).

Percebe-se no filme *Medianeras* que Martín substitui o espaço físico urbano pela possibilidade de isolamento do espaço virtual midiático (projetados nas figuras do computador, internet e videogame). A personagem localiza-se, portanto, em um ciberespaço[3] onde, ao mesmo tempo que encontra-se isolado de uma realidade física, está na iminência de uma agregação social. É exatamente a rotina da comunicação, por meio da experiência com as mídias digitais e virtuais, que permite que o isolamento do indivíduo não se transforme em solidão completa.

Mais do que uma reflexão acerca do individualismo contemporâneo em uma cidade virtual, *Medianeras* possibilita pensarmos na Bueno Aires das personagens a partir da ótica da cibercidade.

> Cibercidade nada mais é do que um conceito que visa colocar o acento sobre as formas de impacto das novas redes telemáticas no espaço urbano. [...] A cibercidade é a cidade contemporânea e todas as cidades contemporâneas estão se transformando em cibercidades. Podemos entender por cibercidades as cidades nas quais a infraestrutura de telecomunicações e tecnologias digitais já é uma realidade (LEMOS, 2004, p. 20).

A discussão, portanto, vai além de indivíduos isolados por uma vivência quase totalmente imersa no ciberespaço. Percebe-se o fluxo de informações e transformações que acontecem na cidade, na arquitetura local, na relação do coletivo com o meio urbano. Martín nos apresenta a ideia de que as irregularidades arquitetônicas refletem, esteticamente e eticamente, o indivíduo que habita a cidade. A cidade, em sua realidade física e cibernética, reflete todas as relações que a constroem cognitivamente.

Espaço urbano, midiático e as relações sociais

Partindo de uma reflexão a respeito dessas construções entre a relação da cidade, mídia e indivíduo, estabelecemos uma investigação iniciada na obra audiovisual argentina *Medianeras:*

[3] O "ciberespaço é uma dimensão da sociedade em rede, onde os fluxos definem novas formas de relações sociais" (MORAES, 2004, p. 32).

Buenos Aires na era do amor virtual. Busca-se com isso traçar um panorama da ressignificação das relações sociais nas grandes cidades, compreendendo a individualidade contemporânea permeada pela mídia virtual e o ambiente urbano como espaço de interação social. Dessa forma, o corpus empírico torna-se o lugar da representação das relações sociais permeadas pelo universo urbano e midiático.

O espaço urbano torna-se um indicativo da sociabilidade contemporânea na medida em que seus residentes se relacionam com o entorno e uns com os outros de um modo específico. A grande quantidade de mensagens que são trocadas o tempo todo faz com que seja muito difícil destacar singularmente algo ou alguém nessas vivências cotidianas. A complexidade dos estilos, fluxos e ritmos que compõe esse ambiente, além da questão comportamental dos indivíduos que trafegam por ele, caracterizam a vivência no espaço urbano.

Esse panorama se complexifica com o advento das tecnologias digitais, que trazem consigo novos panoramas para a comunicação, cria um novo ambiente de trocas. Assim é que a individualidade contemporânea e as relações sociais nos grandes centros urbanos, permeadas pelas novas plataformas de comunicação, aparecem representadas na obra audiovisual *Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual*[4].

A obra argentina, agindo como lugar de representação do real, nos permite enxergar uma discussão que permeia as relações entre cidade, comunicação e mídia. Trata-se de compreender o filme como uma moldura, em que a construção de sua linguagem discursiva e visual consiste em um espaço de representação que, no caso de *Medianeras*, propicia uma reflexão a respeito da subjetividade arquitetônica e dos fluxos das cidades, bem como a respeito das relações interpessoais mediadas pelas plataformas virtuais.

O cerne dessa reflexão permeia, portanto, a construção das representações por meio da ligação simbólica do filme com a arquitetura da cidade de Buenos Aires, expondo as relações sociais como reflexo dessa nova sociabilidade contemporânea. *Medianeras* apresenta as diferenças arquitetônicas da a partir de uma narração subjetiva, estabelecendo uma relação entre os habitante e as construções urbanas. Por essa razão, possibilita apreender a representação da formação arquitetônica da cidade nas subjetividades dos protagonistas da trama, que potencializam o coletivo

[4] Filme argentino de 2011, dirigido por Gustavo Taretto e distribuição Imovision.

do lugar e do tempo em que vivem, ressaltando, dessa forma, a relação entre a cultura, o comportamento e a realidade midiática e virtual.

Pensar a cidade, as disparidades arquitetônicas e as faces do urbano como representação de um individualismo contemporâneo e um modo de relação social por meio da linguagem cinematográfica nos insere numa realidade transdisciplinar, em que os processos culturais, comunicacionais e sociais encontram-se interligados de maneira quase indissociável. Isso nos permite compreender de forma ampla a comunicação urbana, isto é "o modo como uma determinada cidade comunica o seu estilo particular de vida, o seu *ethos*[5], o conjunto de valores, crenças, comportamentos explícitos e implícitos" (CANEVACCI, 2004, p. 20).

Ao tratarmos dessa relação entre a arquitetura urbana, a comunicação virtual e as relações sociais, nos ambientamos, necessariamente, em uma realidade cultural em que a comunicação midiática tem papel de destaque. Mídia, aqui constitui um modo de experiência contemporâneo (SILVERSTONE, 2005).

A relação do homem urbano com a mídia faz transparecerem novos vínculos comunicativos, evidenciando que as "novas tecnologias de comunicação e informação estão reconfigurando os espaços urbanos bem como as práticas sociais desses mesmos espaços" (LEMOS, 2004, p. 19). No entanto, diante dessa realidade comum é preciso estar ciente também que a leitura espaço-temporal do cotidiano, da aleatoriedade arquitetônica e da interação social é inerente ao processo subjetivo de ressignificação tanto da cidade quanto das relações.

A discussão, portanto, vai além de indivíduos isolados por uma vivência quase totalmente imersa no ciberespaço, ou seja, em "uma dimensão da sociedade em rede, onde os fluxos definem novas formas de relações sociais" (MORAES, 2004, p. 32). Percebe-se o fluxo de informações e transformações que acontecem na cidade, na arquitetura local, na relação do coletivo com o meio urbano. "Uma visão da cidade é um discurso ao mesmo tempo individual e do todo, mais perceptível quanto mais concretizado em formas midiáticas. As mídias são, portanto, condição da visibilidade urbana" (SILVA, ROCHA, 2006, p. 07).

Refletir sobre o individualismo contemporâneo a partir das relações sociais e de suas ligações com a estética das cidades recortados da narrativa de *Medianeras* é pressupor a existência e as interrelações de subjetividades que alteram a paisagem da cidade, que por sua vez penetra nas

[5] Comportamento, estilo de vida.

subjetividades de seus habitantes. O território da cidade são seus símbolos e nele a uma cidade local e arcaica subsiste juntamente com uma cidade universal e contemporânea perceptíveis na comunicação urbana, no aparato midiático e na virtualidade que permeia as relações de cada um consigo mesmo e com os outros no cotidiano urbano. Ao mesmo tempo, a alteração da percepção espaço-temporal das cidades reflete também as mudanças das tecnologias de comunicação e informação.

Referências

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica**: ensaios sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FILHO, Ciro Marcondes (org.). **Dicionário da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

LEMOS, André. Cibercidades: um modelo de inteligência coletiva. In: LEMOS, André (org.). **Cibercidade:** A cidade na cibercultura. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.

MORAES, Patrícia Barros. Propostas e desafios nas cidades digitais. In: LEMOS, André (org.). **Cibercidade:** A cidade na cibercultura. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.

PRYSTHON, Angela. Metrópoles latino-americanas no cinema contemporâneo. In: PRYSTHON, Angela (org.). **Imagens da cidade:** espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulinas, 2006.

ROCHA, Rose de Melo. Cidades palimpsestas, cidades midiáticas: limiaridades e errâncias que produzem significação. In: PRYSTHON, Angela. CUNHA, Paulo (org.). **Ecos urbanos:** a cidade e suas articulações midiáticas. Porto Alegre: Sulinas, 2008.

RODRIGUES, Adriano Duarte. A interação verbal. In: **Questões Transversais** – Revista de Epistemologias da Comunicação. Unisinos: São Leopoldo, 2013. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/5706>. Acesso em: 13 mar. 2014.

SILVA, Josimey Costa; ROCHA, Rose de Melo. Leituras imagéticas e urbanidade em ações culturais nas cidades de Natal e São Paulo: apontamentos sobre proposições comunicacionais. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2006.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

FILMOGRAFIA

TARETTO, Gustavo. **Medianeras:** Buenos Aires na Era do Amor Virtual. Argentina, 2011.

Vida-lazer[1]

Leisure-life

Vinicios Ribeiro[2] (Doutorando - UFRJ)

Resumo:

Vida-Lazer é um termo êmico, que aparece no trabalho de Karim Aïnouz e reaparece na parceria com Marcelo Gomes, em Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo (2009). Madame Satã (Karim Aïnouz, 2002) é onde se fabula inicialmente a expressão/conceito. Os objetivos são: entender os seus sentidos, como eles se ampliam e de que maneira ajudam a compreender a obra do Karim Aïnouz. Mais ainda, em que medida a ideia de vida-lazer é produtiva para nos colocar em relação com o cinema e com outras linguagens artísticas.

Palavras-chave:

vida-lazer; Karim Aïnouz; cinema brasileiro

Abstract:

Leisure-Life is an emic term that appears in the work of Brazilian director Karim Ainouz, and reappears in the film I Travel Because I Have To, I Come Back Because I Love You (2009), a collaboration with filmmaker Marcelo Gomes. Madame Satã (Karim Aïnouz, 2002) is where the expression/concept. How they grow, and in which way they can help us comprehend Karim Aïnouz body of work. But, yet, in what manner the idea of a Leizure-Life is productive to establish relations with cinema and with other artistic languages.

Keywords:

leisure-Life; Karim Aïnouz; brasilian cinema.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: SUBJETIVIDADE, ENSAIO, APROPRIAÇÃO, ENCENAÇÃO: TENDÊNCIAS DO DOCUMENTÁRIO.

[2] Professor da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutorando em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação pela mesma instituição.

A vida-lazer aparece com a personagem Tabu, de forma leve e quase imperceptível, em *Madame Satã*. Talvez, como imaginado por Guimarães Rosa: “Felicidade se acha é só em horinhas de descuido... (ROSA, 1968, p.29)”. E nessa horinha de descuido, em uma cena rápida, que me coloquei a pensar nessa vida-lazer. Mas o que é uma vida-lazer? Pati, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, deseja “uma *vida- lazer* pra mim e pra minha filha e mais nada”.

Antes de falarmos sobre Madame Satã vamos para um tempo anterior a sua produção. 1999 -1994. Além de conversar com Karim e sua filmografia, vamos invocar Marcelo Gomes. A pista é de que entre eles, na cooperação de imagens e afetos, estão contidas linhas que nos auxiliarão na trama da vida-lazer. 40 dias foram percorridos juntos por Karim e Gomes. Gravaram imagens pelos sertões nordestinos: Sergipe, Alagoas, Bahia, Pernambuco, Ceará.

A primeira montagem dessas imagens resultou no curta-metragem *Sertão de acrílico azul piscina* (2004). Este curta apresenta uma justaposição de imagens, ora lugares ermos ora pequenas vilas e cidades. Sobretudo, imagens-paisagens, superfícies afetivas em movimento. Essas superfícies afetivas uniram e aproximaram os cineastas. Karim nos conta:

> A gente vinha de lugares geografica e afetivamente parecidos, [...] ele vinha do Recife eu do Ceará, [...] A primeira ideia foi fazer um filme sobre feiras. Que relação tinham as feiras do sertão com as de outros lugares do mundo? Pensamos em fazer uma viagem pra documentar essas feiras, isso em 1997. Quando eu conheci o Marcelo ele tava escrevendo o argumento do ASPIRINAS e eu tava pensando em fazer o MADAME SATÃ, deve ter sido em 1994. Até 1997 não conseguimos ir pra lugar nenhum, só escrevendo, reescrevendo, havia uma grande frustração, uma fome de fazer filmes (BERNADET, 2010, online).

Dessa fome de fazer filmes, lograram um edital do projeto Rumos do Itaú Cultural. O primeiro edital conquistado pela dupla possibilitou a construção de um roteiro. Uma equipe reduzida deslocou-se por regiões do sertão nordestino.

A multiplicidade de suportes e equipamentos, aliados aos rarefeitos recursos financeiros, seguramente contribuíram para a riqueza visual e sensação háptica de *Sertão de Acrílico Azul-Piscina*. Mais que um deleite visual e sonoro, o curta transformou a própria sensibilidade dos cineastas e desconstruíram as imagens que os mesmos possuíam do sertão.

Voltemos à Pati: ela está de short amarelo, dança na boate e roda pelo salão com uma senhora. Uma banda de forró embala os presentes, “cantando meu forró vem à lembrança o meu

tempo de criança que me faz chorar[3]". Aparece um bebê, emoldurado no colo dançante de seus pais. Surge um casal formado por um moço que se contorce lascivamente, em uma mulher com um pouco mais de idade. Num outro plano, Pati sentencia: "esse momento que eu tô aqui sentada, significa muitas coisas, pra várias pessoas".

O que Pati quer nos dizer? Que coisas são essas? Que pessoas? Em um filme inicialmente documental e que não tem como foco a palavra filmada, povoado de músicas e sons viscerais, porque os cineastas cedem a palavra à Pati? O encontro com Pati, para além das filmagens, é um fator determinante no projeto dos cineastas. O cronograma previa a filmagem de feiras, mas Aïnouz e Gomes, chegaram à conclusão de que filmariam tudo que chamasse atenção. Marcelo Gomes, ainda na entrevista acima citada, relembra como conheceu a dançarina: "chegamos numa feira e conhecemos a Pati que foi pro bordel com a gente, pro quarto, nos levou pra fábrica de colchões, ou seja, não existia um roteiro. Só um desejo de se perder através de emoções (BERNADET, 2010, online)".

Se perderam nessas emoções, tanto que o projeto inicial transformou-se radicalmente. Após 40 dias de filmagens e aproximadamente 3 horas de entrevistas gravadas, por que a única palavra pertence à Pati? Anita Leandro (2007) ao analisar a questão da palavra no documentário contemporâneo, especialmente em Eduardo Coutinho e Denis Gheerbrant, reforça que:

> no cinema, os silêncios dessa palavra subjetiva, singular, preenchem aqueles momentos fugidios, mas graves, de intervenção de um gesto, de uma troca de olhares, de uma escuta atenta, de uma atitude corporal de quem fala e de quem ouve (LEANDRO, 2007, p.17).

Antes de ouvirmos a palavra de Pati, ouvimos seu silêncio e visualizamos suas imagens. Sua bunda e Sua barriga deslizando no enquadramento. Seu corpo e seu olhar errante. O shortinho e o top, que reaparecem no corpo de Hermila, em o "O Céu de Suely". Seria um devaneio dizer que o encontro com Pati tenha despertado uma sensibilidade vida-lazer, que já se gestava nos cineastas? É possível arriscar que esse encontro com Pati afetou o mundo e a produção dos cineastas. Nas imagens tanto de *Sertão de Acrílico* quanto de *Viajo porque preciso*, podemos observar Pati em trajes diferentes. Talvez Aïnouz e Gomes pediram para ela trocar de roupa, ou um desses trajes foram usados dez anos depois, em janeiro de 2009, quando voltaram para filmar um novo material que comporia *Viajo*.

[3] Trecho da música "Forró em Campina, de Jackson do Pandeiro, presente na trilha do filme.

Esse encontro, os gesto e a conversa não apenas com Pati, ampliaram os espectros de mundo dos cineastas. Se podemos antecipar uma sensibilidade vida-lazer, podemos a priori entendê-lo como um detalhe que interfere na pesquisa, no plano e no enquadramento, na fotografia, no roteiro, na pós-produção e na relação de imagem e arte. Um detalhe localizável na obra de um ou mais autores e que desencadeia uma trama de relações. Essa ideia de detalhe, da vida-lazer como detalhe, nos remete a uma outra questão levantada pela professora Mariana Baltar durante o encontro de 2013 da SOCINE[4]: a vida-lazer é sempre feminina? "Naomi Schor argumenta que o detalhe foi compreendido como feminino, negativo e reprimido na tradição ocidental, construindo uma complexa estética do detalhe (MARKS, 2002, p.7). Uma questão importante, a ser desenvolvida na pesquisa e que demandará pensar o feminino, o transfeminino e o gênero às avessas.

E por falar em feminino, a vida-lazer surgiu aos nossos olhos e ouvidos pela voz de Tabu. Em *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), na casa de João, Laurita e Tabu, as personagens conversam sobre os seus desejos. João deseja montar um espetáculo, se apresentar para uma grande plateia. Laurita deseja sair da prostituição, casar e ir ao cinema semanalmente, com vestidos diferentes. Já Tabu diz que seu sonho, seu projeto de felicidade era: "comprar uma máquina Singer, de pedal, pra costurar as fardas do meu anjo de bondade, meu marido. E viver uma *vida-lazer*".

O desejo de Tabu é aparentemente simples, sem muitas exigências. Ela almeja uma conjugalidade e um lar, para ocupar um papel sexual e de gênero bem definido. Talvez, para uma travesti da primeira metade do século XX, existir fisicamente ao menos fosse possível, quiçá sonhar. Como bem lembrado por Lopes (2006), Madame Satã é pungente ao evidenciar as intersecções entre classe, raça, gênero e sexualidade e as dificuldades sofridas por sujeitos que entrecruzam estes marcadores sociais da diferença.

Tabu possivelmente era um tabu. Pobre, sem escolaridade, negra, travesti, puta. Ela transgredia as fronteiras sexuais e de gênero, rompendo com a virilidade associada aos homens negros. Se pensarmos com Gayle Rubin (1989) e o que ela compreende como uma pirâmide de respeitabilidade, Tabu estaria localizada de forma absolutamente oposta ao que ela imaginava para si. Ela estaria na base juntamente com outros "tabus"": corpos e desejos considerados perversos e

[4] Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual. A XVII ocorreu em Florianópolis – SC, e o questionamento, por parte da professora Mariana Baltar, no simpósio temático Imagens e Afetos.

patologizados. Desejar uma máquina de costura e um “anjo de bondade”, poderia ser algo inalcançável, mas também alentador, uma forma de (r)existir.

A máquina de costura e um lar - formando um par de desejo vida-lazer - para Tabu, também podem ser entendidos como uma escolha estético-poética de Karim Aïnouz. A vida-lazer, ao menos à categoria êmica enunciada por Tabu, estava virtualmente contida em uma espécie de baú afetivo do diretor. Em um dos seus primeiros trabalhos, *Seams* (1993), Karim – em um tom confessional e de proximidade – entrevista as mulheres que conviveu desde a infância. O título do filme pode ser traduzido como costuras. E a vida-lazer assim é: formar costuras de imagens, coser sonhos e vidas que se abrem em sulcos.

Seams é feito durante a estadia de Karim nos Estados Unidos. O filme, que transborda do documental para o ficcional, em seus quase trinta minutos intercala a locução em *off* do diretor com as falas da avó e das tias-avós. A narração em inglês exprime esse descentramento do cineasta. Citando um guia de viagens estrangeiro de 1966, que alude a natureza e as paisagens brasileiras aos corpos femininos, e usando imagens de arquivo o cineasta se aproxima de uma Brasil deixado para trás. Ele se recorda das palavras de uma escritora brasileira que em seu prefácio denuncia um país machista e agressivo. O próximo plano é longo e em detalhe: as mãos de um homem colhendo algodão. Um prenúncio de um tom duro envolto de uma sensibilidade que virá.

O nordeste é descrito como uma terra de machos e logo ele diz que é naquela região, especificamente no Ceará que as mulheres de sua vida nasceram, e ele também. Ilca, Pinoca (Maria Holandina), Jujuca (Joanita), Dedei (Zélia), Banban (Branca). Nomes que foram as primeiras palavras aprendidas por Karim.

Branca, avó de Karim, ao contrário de Tabu que desejava casar para costurar as roupas do “anjo de bondade”, começou a costurar “pra fora” após sua separação. E para ela não havia diferença entre o trabalho doméstico ou fora de casa, “qualquer maneira a gente trabalha, né?”. Branca narra as dificuldades de uma mulher solteira ou separada naquele tempo, sem aceitação da família, sem segurança financeira e afetiva, essas mulheres ficavam “por ai, procurando viver de alguma forma”.

Ilca, que enviuvou-se, vangloria-se de nunca ter tido uma desilusão ou uma decepção, especialmente em seu casamento. No entanto, ela ressalta que a ausência de infortúnios em seu casamento se deu justamente em abrir mão de seus desejos, pois o que ela deveria ter vivido já se passou em sua “mocidade”. Ela não se casou por vontade ou paixão, e sim para ter a sua casa. Ela

relembra que aos dezesseis ou dezessete anos, uma moça que não estivesse casada era considerada velha.

Zélia não quis se casar, sonhava em ser freira, mas abandonou o sonho para cuidar de sua mãe. Ela ainda revela que nunca gostou de homem em sua vida, nunca se apaixonou. “Nunca gostei de me pintar, num gosto de vaidade não Karim”.

Ao falar do casamento de Joanita, Ilca diz que ela foi bem casada e tinha conforto, “tudo na mão” e era possível encontrar “tudo na casa dela”, ele a respeitava, apesar de ser “raparigueiro”. E nesses retratos, aos poucos é possível perceber o abandono e suas consequências na vida dessas mulheres. Liberdade, depressão, indiferença. Cada uma a seu modo elabora esse “estar só”.

Entre as costuras travadas por homens e mulheres, casadas e solteiras, machos, putas e veados, Karim sentencia: “toda menina teme ser chamada de puta. Eu temi a palavra veado desde que eu era pequeno”. E desse binarismo puta/veado podemos perceber a predominância dessas personagens na obra do cineasta. Ao final Karim interroga Zélia, quer saber porque nunca se casou. Ela diz que nunca se lembrou de se casar, preocupava-se mais com a mãe. Via os casamentos das irmãs e amigas repletos de sofrimento, não queria aquilo para si. E ela pergunta a ele, o porquê de aos 26 anos não ter namorada, uma pergunta temida. Ele primeiro finge não ouvir, depois responde: “Não, não tenho. Não exatamente! A vida é tão complicada”. E ao fim segue o som de “As frenéticas”, *Dancing Days*, “e leve com você/seu sonho mais louco”. Assim como *Seams*, *Viajo* é um filme de sobras, de linhas e costuras. Um filme guardado num “baú de afetos”. O baú de Aïnouz e Gomes. Guardado num canto das memórias e das sensibilidades.

Referências

BERNADET, Jean-Claude. Entrevista com Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Blog do Jean-Claude Bernadet. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html.> Acesso: 14 nov. 2014.

LEANDRO, Anita. O silêncio é de ouro. Sobre o lugar da palavra no documentário contemporâneo. Ondina Pena Pereira & Marta Helena De Freitas, orgs. *As Vozes do silenciado*. Estudos nas fronteiras da antropologia, filosofia e psicologia. Brasília: Editora Universa, 2007, pp.17-38.

LOPES, Denilson. “Cinema e Gênero” in MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, Papirus, 2006.

MARKS, Laura k. *Touch*: sensous theory and multisensory media. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.

ROSA, G. Barra da Vaca. In: ROSA, G. *Tutaméia*: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

RUBIN, Gayle. Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, Carol (Org.). *Placer e peligro*: explorando la sexualidad feminina. México: Revolución, 1989.

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS

São Jerônimo de Júlio Bressane: Da Transcriação como Caminho Crítico[1]

Saint Jerome by Júlio Bressane: Transcreation as a Critical Path

Adriano Carvalho Araujo e Sousa[2] (Doutor – PUCSP)

Resumo:

São Jerônimo, em séries pictóricas, é analisado a partir do processo de transcriação para o cinema. Discuto-o através de dois elementos: as texturas pictóricas no trabalho com a fotografia; e o gestual do protagonista. Pintura, literatura e cinema interagem com o debate sobre tradução, trazem propriedades sonoras e imagéticas que ajudam a traduzir o signo Jerônimo. Os movimentos de câmera no corpo do ator e a profundidade de campo traduzem esse signo da cultura que se confunde com a paisagem.

Palavras-chave:

Jerônimo, Bressane, Transcriação, Crítica.

Abstract:

Saint Jerome is examined in its pictorial series as a transcreation process. The discussion brings up two elements: the pictorial textures at work by photography; and the gestures of the protagonist. Painting, literature and cinema interact with the debate on translation, bring sound and image properties that translate the “Jerome sign”. The camera movements follows the actor's body and the depth of field translate this sign of culture that blends with the landscape.

Keywords:

Jerome, Bressane, Transcreation, Criticism.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Questões de Adaptação.

[2] Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é autor de *Poética de Júlio Bressane: Cinema(s) da Transcriação* (Fapesp/EDUC: no prelo).

1

Proponho uma análise de *São Jerônimo*, em séries pictóricas, a partir do processo de transcriação para o cinema.

Haroldo de Campos inicialmente trata o conceito como um processo de recriação do original, que passa imediatamente pela ideia de traduzir a forma, as "propriedades sonoras e imagéticas" do texto de partida, que ajudam a remeter à sua complexidade (CAMPOS, 1992, p. 35). Num outro momento, o das transluciferações, o conceito muda com uma perspectiva de exceder "os lindes de sua [linguagem], estranhando-lhe o léxico, [...] até que o desatine e desapodere aquela última *hybris* [...] que é transformar o original na tradução de sua tradução" (CAMPOS, 1977, p. 19).

A transcriação pede um estudo aprofundado, uma "leitura privilegiada", como nos diz Haroldo (CAMPOS, 1992, p. 46), pois requer um conhecimento do trabalho de linguagem que opera o texto de partida. Em seu comentário sobre traduzir Dante, dá como exemplo que Cristo só rima com Cristo.

Henri Meschonnic diria ser preciso investigar o que *realiza* a literatura (MESCHONNIC, 2010, p. 69, por ex.), no sentido de construir uma poética. Acrescento que em sua crítica do ritmo nos fala do papel que desempenha a oralidade como uma contra-histeria, ou seja, como o que insere o corpo na linguagem (MESCHONNIC, 1993, p. 104). Exemplo disso, nos dá através de seu comentário sobre a tradução dos silêncios e repetições que, em Tchékhov, desempenham papel fundamental (MESCHONNIC, 1999, p. 395 e 405, por ex.).

Por sua vez, autores como Valery Larbaud e Dom Paulo Evaristo Arns nos lembram que São Jerônimo frequentemente confunde suas ideias com as de outrem, muitas vezes incorrendo em plágio. Jean Miniac dirá: "Seus trabalhos de tradução lhe permitem dispor de um estoque inesgotável de imagens, de citações e de reminiscências, que ele utiliza sempre de maneira bastante livre". (MINIAC, 1992, p. 11)

Bressane faz uso de um conjunto de imagens que remete à amplitude e reverberação na cultura disso que o cineasta chama signo Jerônimo. Amplitude que encontra seu paralelo na imagem do deserto. Assim, o cineasta visa a complexidade desse avatar da cultura ocidental, exemplo de concentração, monge solitário no deserto, responsável pela enorme tarefa de criar a *Bíblia* latina, direto do grego e do hebraico.

2

O conjunto de imagens trazidas pela transcriação revela Bressane como um "observador privilegiado", nos levando a indagar o que *realizam* as pinturas. No âmbito da fotografia, a transcriação diz de uma busca do filme, sobretudo a partir de Vittore Carpaccio e de Leonardo da Vinci; no âmbito da inserção do corpo, persegue o gestual a partir de Georges de La Tour, Caravaggio, Orazio Borgianni, entre outros.

Numa investigação das cores, o amarelado das imagens procura a tonalidade necessária para sugerir, através da pintura, as alternâncias do deserto: o palco, ou seja, o cenário daqueles dramas da criação. Nem espaço, nem tempo. Bressane procura mostrar o deserto como o não formalizável. Um perspectivismo o leva a aproximar deserto e sertão, virtualidade sempre em movimento, em clara remissão à literatura dos anacoretas do deserto da qual Jerônimo é um dos fundadores, com suas biografias de santos.

Bressane prossegue em sua investigação das cores, varia tonalidades de textura em função de um quadro de Leonardo da Vinci e dois de Carpaccio. O Santo está no deserto, Carpaccio nos apresenta a própria morte que intitula o quadro: um Jerônimo sem vida, em seu leito, devastado, recebendo as últimas preces antes do sonho, logo no início do filme. *São Jerônimo Penitente* de Da Vinci traz o amarelo das catacumbas e o momento do suplício: o protagonista, ao centro, desfere golpes com a pedra no peito, na câmera. Desta vez com *São Jerônimo e o Leão* de Carpaccio, o tom vai marcar aquela parte mais apagada que também persegue a luz e a aridez do deserto. As cores passam a um amarelo mais fechado e forte, mais obscuro.

Quando está em estudo com Gregório, a textura ganha um tom mais avermelhado. Quando está em Roma, é o escuro de Caravaggio que dá o tom. Nos espaços fechados, no gabinete do monge, além de usar um amarelo forte, quase dourado, Bressane trabalha um jogo com as sombras.

A poética tradutória em sua crítica do ritmo se revela como exploração das cores. Haroldo fala algo parecido sobre Dante: "parole di colore oscuro".

3

Pintura, literatura e cinema interagem no sentido de trazer propriedades imagéticas para transcriar o signo Jerônimo e, ao mesmo tempo, favorecem uma leitura crítica de elementos presentes nos textos e na iconografia sobre Jerônimo, tais como, a caveira e o leão, amplamente trabalhados pelo cineasta.

A caveira evoca uma dimensão literária que nos transporta, por exemplo, a Shakespeare e a uma efemeridade da existência, ou ainda à Vanitas em pintura. O drama da existência está colocado com o Caravaggio e, com ele, o de criar uma obra nova. O Caravaggio apresenta a obstinação do tradutor com o próprio esqueleto quase à mostra, revela também uma intensidade dramática proveniente de uma luz que parece advir da morte.

Bressane oferece um símbolo dessa concentração de forças vitais: o leão combatente no deserto, "mastigando as sementes amargas que dão os frutos doces". O leão materializa a ambivalência do monge erudito, recria (na mitologia e no filme) a inseparabilidade dessa força selvagem e indócil, com a inteligência. Podemos lê-lo ainda, com a aproximação que Jung faz da figura do sábio: "O animal tem a peculiaridade enganosa de dormir de olhos abertos e vigiar de olhos fechados" (JUNG, 2011, p. 222).

Num fervor hieronímico, Bressane segue manipulando e adulterando textos de Vieira, Ralph Waldo Emerson e Pierre Maraval, ou mesmo fazendo remissões a Euclides da Cunha e *Vidas Secas* que se fazem presentes na imagem do deserto.

4

Em seu trabalho de transcriação, Bressane tem um apuro com o detalhe, com os acessórios.

A literatura dos anacoretas do sertão se materializa na imagem do deserto, com remissões ao vento, ao silêncio, às pedras, mas também aos sons das sinetas, ao canto das arapongas, trazidos na manipulação de elementos tão presentes em *Vidas Secas* de Pereira dos Santos, sem deixar de lado a fotografia estourada e a aridez da paisagem.

Nessa fricção de signos, curiosamente, *Vidas Secas* serve de inspiração, com aquela fotografia estourada e os sons, em outras palavras, com a luz. A caveira é colocada em primeiro plano entre a câmera e o sol, volta e meia deixa a luz passar estourando a imagem. A pedra convida para uma percepção da luz que agride, cega e dói na pele.

A profundidade de campo ocupa o centro no plano em que uma escadaria toma a maior parte do quadro. Dâmaso e Jerônimo permanecem imóveis, a câmera igualmente. Percepção de movimento que recupera planos dos rostos dos protagonistas em *Vidas Secas*. Mostrar um rosto parado é mostrar um movimento da luz, repercutindo os closes do filme de Pereira dos Santos.

5

A câmera alterna *travellings* e planos fixos como se investigasse os corpos e os símbolos. O ritmo se materializa nas alternâncias entre *tableaux vivants* e a profundidade de campo, numa evocação desse avatar da cultura que se confunde com o deserto.

Se em *Filme de Amor*, temos os véus que tanto encantaram Aby Warburg, agora há o vento que acompanha os andrajos do monge, agitando-os como se fossem véus, como se fossem uma pintura?

Em *Filme de Amor*, a câmera promovia o encontro entre Warburg e Matisse: "dançar com ninfas" em um *tableau* de *A Dança*. Aqui, promove o encontro de Jerônimo com o cântico das vestais, com as estudiosas da Sagrada Escritura. Apesar desse momento em Roma, o protagonista está na maior parte do tempo só, também para conjurar o movimento, retirá-lo de uma situação de narrativa.

A transcriação e a pintura se encontram com uma imagem da tradução: o deserto. Há a ausência da água que aparece na fala de Jerônimo como algo que é dispensado apenas aos monges doentes, alguns planos adiante aparece a conta-gotas no áudio. O mar, personagem frequente na filmografia de Bressane, aparenta ser o grande ausente, em verdade, está ali, como metáfora, porque era assim que Jerônimo enxergava o deserto: oceano de luz.

Nesse afirmar-se com o paradoxo, permite que o olhar se deixe perder, vagar pela alvura da luz, do deserto. A busca das cores encontra seu par na oralidade presente com o sotaque nordestino do ator Everaldo Pontes: inserção do corpo na linguagem, crítica do ritmo. No áudio, as alternâncias entre *O Carnaval dos Bichos* de Camille Saint-Saëns e o baião nordestino, travessia entre o erudito e o popular, que excede os lindes "do cinema, sendo ainda cinema" (COSTA, 2004, p. 33).

Em suma, a busca do filme persegue o não formalizável, o que não se pode traduzir, porque o deserto é o que não se pode traduzir.

Bibliografia

BRESSANE, J. Conversa com Júlio Bressane/*Miramar*, *Vidas Secas* e o cinema no vazio do texto. *Cinemais*, n. 6, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1997. Entrevista a G. Sarno e C. Avellar.

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. "Luz: a escrita paradisíaca". In: ALIGHIERI, D. *6 Cantos do Paraíso*. Trad. de H. de Campos. Rio de Janeiro: Fontana/ São Paulo: Istituto Italiano di Cultura, 1977.

COSTA, L. C. da. "*Filme de amor*: quase cinema; quase vídeo". *Sala preta*, n. 4, 2004.

JUNG, C. G. *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo*. 7ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LARBAUD, V. *Sob a invocação de São Jerônimo*. São Paulo: Mandarim, 2001.

MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 1999, (*Poética do traduzir*. Trad. Bras. J. Pires Ferreira e S. Fenerich; org. J. Pires Ferreira, São Paulo: Perspectiva, 2010).

_____. "L'Oralité, poétique de la voix". In: REY-HULMAN, D. (org.). *Pour une anthropologie des voix*. Paris: Centre de Recherche sur l'oralité / Harmattan, 1993.

MINIAC, J. "Jérôme et le désert". IN: SAINT JÉRÔME. *Vivre au désert*: Paul, Malchus, Hilarion. Grenoble: J. Millon, 1992.

Linhas de fuga: metrópoles Latinas no cinema contemporâneo[1]

Escape lines: latin metropolis in the contemporarian movies

Ana Ângela Farias Gomes[2] (Doutora – UFS)

Resumo:

O trabalho trata da relação entre cinema, meio ambiente e questão urbana. Através da produção contemporânea que propõe representações sobre metrópoles latino-americanas, analisa os modos como essas três instâncias dialogam. São analisados os filmes *Medianeras: Buenos Aires da Era do Amor Virtual*, (Gustavo Taretto, 2011) e *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça, 2012).

Palavras-chave:

Cinema; cidade; rizoma; meio ambiente.

Abstract:

The study talks about the relation among movies, environment and the urban problem. Through contemporary production that proposes representations of Latin American metropolis, it analyses the ways how these three categories create a dialogue with each other. These are the films analysed: *Medianeras: Buenos Aires da Era do Amor Virtual*, (Gustavo Taretto, 2011) and *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça, 2012).

Keywords:

Cinema; city; rizoma; environment

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E ESPAÇOS URBANOS.

[2] Docente do Curso de Audiovisual (UFS). Jornalista e mestre em Sociologia (UFC), doutora em Comunicação (Unisinos). Pesquisa cinema brasileiro, Nordeste e cidade. anaangelaufs@gmail.com

O cinema, na perspectiva de sua potência política, tem sido propositor de uma mediação com o urbano, tematizando suas desordens socioambientais e afetivas. O locus primordial do homem contemporâneo é o urbano. Segundo Park (1987), a cidade é uma espécie de laboratório vivo, por onde é possível observar a maior parte dos processos sociais tradutores do que somos, vivemos e pensamos.

As cidades, processos de "evolução" pós-nomadismo, marcam um desejo dos indivíduos que é o da convivência gregária. Há, portanto, um desejo na estrutura que funda a ideia de cidade, que é o de partilhar, conviver, estar junto. Inegável que do ponto de vista da economia a cidade traz grandes vantagens em relação ao nomadismo. Com a possibilidade de comunidade veio também o armazenar dos suprimentos na estiagem, o crescimento das famílias e o desenvolvimento da agricultura – racionalmente mais eficiente que o sistema de caça-coleta praticado até então (DUARTE, 2006).

A reboque do desejo de compartilhar e racionalizar a economia, surgiu também a separação entre cidade e natureza. A história do desenvolvimento das cidades tem sido marcadamente a negação da cidade como parte da natureza. Segundo Diegues (1996), a dicotomia urbano/natural é fundamentalmente uma percepção urbana. Duarte afirma que "com o advento das cidades, o desejo coletivo de criação desse habitat criou também a crença de que ela existe em separado do ecossistema do qual faz parte" (DUARTE, 2006, p. 101).

No contexto da pesquisa em cinema, trata-se do urbano entendido como espaço que diz respeito à territorialidade do objeto, o lugar onde ele se manifesta, e as marcas desse lugar deixadas no objeto através dos filmes. No caso deste artigo, trata-se das grandes metrópoles latinas, que cada vez mais se assemelham entre si (fragilizam singularidades), tendo em vista a assimilação acrítica de certa ideia de "desenvolvimento sustentável".

> O capitalismo é sistema político-religioso cujo princípio consiste em tirar das pessoas o que elas têm e fazê-las desejar o que não têm – sempre. Outro nome desse princípio é "desenvolvimento econômico". (...) A noção recente de "desenvolvimento sustentável" é, no fundo, apenas um modo de tornar sustentável a noção de desenvolvimento. (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, s/p)

O espaço se constrói no processo, num desdobramento contínuo de agenciamentos, numa rede marcadamente rizomática. Para Deleuze e Guattari (1995), o rizoma mostra que a produção do conhecimento se dá ao mesmo tempo a partir de diversos pontos e sob a influência de diferentes

observações e conceitualizações. Uma estrutura rizomática é aberta, receptora de diversas influências, flexível e instável, negadora de linhas de subordinação hierárquica. É a anti-genealogia.

Diante disso, nossas grandes urbes, nossas metrópoles latinas, desenham-se cotidianamente na aceitação e contra-aceitação de um modelo de desenvolvimento "moderno", apenas pretensamente sustentável. Uma re-ligação entre esses dois elos – homem e natureza – pode ser possível, segundo Leff (2006), sob outra lógica de sustentabilidade, numa relação direta com a questão do território, do local: "Uma nova política do lugar, da identidade e da diferença está sendo construída a partir do sentido do ser e do tempo nas lutas atuais pela identidade, pela autonomia e pelo território" (LEFF, 2006, p. 159).

A ideia de Leff (2006) nos propõe um diálogo delicado e atento que pode ser transposto para a reflexão sobre o papel do cinema que aborda as grandes urbes. Temos em atuação, nessa rede rizomática, a marca de dois caminhos: o da política do lugar que valoriza a construção da identidade e da diferença; e a do mais globalizado, que fragiliza a marca dessas diferenças – os dois processos envoltos em contradição.

A investigação sobre a existência dessa dupla função é feita aqui através da observação dos filmes *Medianeras: Buenos Aires da Era do Amor Virtual* (Gustavo Taretto, 2011) e *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça, 2012), que apontam estabelecer uma construção rizomática sobre a noção de urbano. Há, portanto, um agenciamento de sentidos sobre a cidade nesses filmes: "crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 24). Segundo estes filósofos, não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. O que existe são apenas linhas. Trata-se, pois, de compreender o cinema como potente propositor de linhas de fuga.

Diante disso, vale contextualizar brevemente esses dois cinemas. No que tange a *O Som ao Redor*, produzido em Pernambuco, relevante lembrar uma construção histórica sobre o Nordeste como lugar de atraso, marcado imageticamente pelo chão de terra seca rachada, pela carência social, a miséria. Quando muito, locus do turismo, das belas praias, onde se descansa e se tem prazer. Nos dois sentidos, território contrário ao "desenvolvimento".

Este tem sido o discurso midiático geral, inclusive no próprio cinema. Entretanto, o cinema também tem sido capaz de instituir linhas de fuga. Na cartografia discursiva sobre o Nordeste, rompe com as linhas de continuidade, instituindo rizomas. Esta ideia de flexibilidade, diversidade e contínuo

movimento dialoga com a perspectiva de cinema potente para pensar o país a partir das relações que instaura entre produção imagética e vida social; entre sujeitos e perspectivas identitárias; entre um Nordeste diverso e a ideia de um regionalismo que pretende unificar esse diverso (ALBUQUERQUE, 1999).

Vê-se hoje um urbano nordestino no cinema presente de forma mais plural, instituindo uma espécie de produção rizomática, que propõe novas leituras sobre o Nordeste. *O Som ao Redor* é fruto desse processo e também se filia a um grupo contemporâneo de filmes nacionais que aborda a classe média brasileira.

Mostrar Buenos Aires como uma grande metrópole e sua classe média já não é novidade no cinema argentino. Diferente do Brasil, que na década de 90 sofreu uma violenta interrupção e teve que se reconstruir das cinzas, o cinema argentino vem trilhando um caminho menos traumático e mais contínuo. Além disso, é marca do cinema argentino abordar tanto dramas políticos quanto de ordem privada com roteiros bem construídos, que raro descambam para uma superficialidade no tratamento dos temas.

Medianeras* e *O Som ao Redor

Em *Medianeras*, dois protagonistas-narradores – Martín e Mariana – contam a história de suas vidas claustrofóbicas e dependentes da sociabilidade ofertada pela internet. Eles moram na mesma rua, mas não se conhecem. Habitam minúsculos apartamentos e sofrem de fobias diversas, que só aumentam a condição de solidão de cada um.

Buenos Aires apresenta-se uma cidade incapaz de garantir a seus moradores espaços amplos de vivência (salvo aos mais ricos). As moradias são cada vez mais claustrofóbicas. Não por acaso, a exiguidade do espaço-moradia relaciona-se à redução do verde das árvores. A natureza em "estado bruto" vai sendo substituída por prédios. A paisagem é predominantemente cinza. Mesmo assim, esse verde se faz capaz de traçar linhas de fuga, e nasce de modo estranho, em meio ao próprio concreto, como mostra o filme.

As medianeras são aquelas "paredes cegas" dos prédios, que não têm janela nem permissão para aberturas. Em Buenos Aires, como forma de busca por entradas de ar e luz, a lei municipal é descumprida e várias medianeras são quebradas para instalação de janelas. Se na arquitetura as janelas representam um lugar de diálogo com a rua, no filme vão ter essa representação ampliada:

tornam-se meios de encontro (para os dois protagonistas). A cidade que vai limitando o espaço de vivência é a mesma cujos indivíduos resistem e constroem alternativas para o encontro e o afeto.

Arquiteta de formação, Mariana só consegue emprego como vitrinista e gasta horas analisando a arquitetura da cidade que se construiu de costas para o rio. O filme é marcado por esse incômodo afetivo-espacial dos protagonistas, sufocados por uma cidade que se apartou da natureza e viu seus moradores distanciarem-se entre si, como em um grande movimento coletivo e silencioso voltado para o não-compartilhar.

Segundo Simmel, "A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resultam da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores" (SIMMEL, 1987, p. 11). Na relação que estabelecem com a tecnologia, os protagonistas de *Medianeras* são o retrato desse indivíduo cuja racionalidade atua sob a tensão de dar conta dos mais diversos estímulos, a maioria provocados pelos aparelhos tecnológicos. Sendo essa tecnologia doença e remédio, pois muitas vezes é ela quem vai ser a "linha de fuga" para dar conta desses estímulos. Para Martín e Mariana, o computador é "remédio" também, pois acaba representando uma possibilidade de sociabilidade que no "mundo real" não se faz possível.

A solidão que insiste, mesmo em cidades de milhões de habitantes como Recife e Buenos Aires, e o consumo e a tecnologia como forma de fuga e/ou transgressão dessa situação, é realidade nas duas obras. Da mesma forma, os medos e as paranoias urbanas.

Em *O Som ao Redor*, é a tecnologia do aparelho que emite sons irritantes para o cachorro, ou a própria máquina de lavar roupa que vai funcionar como instrumento de prazer para a dona de casa incomodada com os latidos do cão e entediada em seu apartamento gradeado de classe média. Lançando mão desses artifícios, nossa personagem "se acomoda aos ajustamentos das forças externas" (SIMMEL, 1987, p. 11).

A presença da tecnologia está vinculada a outra dimensão também relacionada à urbanidade contemporânea, que é o consumo. Sujeitos a uma lógica de obsolescência programada, os personagens estão muitas vezes vinculados à possibilidade de comprar o que há de mais novo e moderno como modo de aceitação social.

Diferente de *Medianeras*, *O Som ao Redor* tematiza o problema da insegurança pública. O conflito central está na chegada à rua, cenário principal do filme, de um grupo autônomo de

seguranças privados. O que vai se estabelecendo é um certo clima de suspense em torno de qual é o real objetivo da presença daqueles homens num espaço semi-privatizado por um único proprietário, dono da maioria dos imóveis da rua do bairro recifense de Setúbal, e proprietário de um antigo engenho de cana-de-açúcar.

O filme dialoga com a nossa história recente: a organização social marcada pela desigualdade na época dos engenhos de cana não mudou, mas apenas atua em novo espaço – neste caso a grande cidade. Há em duas cenas específicas – a abertura e a visita ao antigo engenho – uma referência direta a esse passado.

Nesse sentido, *O Som ao Redor* se diferencia de *Medianeras* quando investe com mais força na crítica social via perspectiva histórica. Amplia o significado e a função do cinema, embora partam os dois filmes de uma mesma posição sobre as metrópoles: elas não foram feitas para vivência em comunidade. Também se aproximam quando *O Som ao Redor* tematiza o apartar entre cidade e natureza, mostrando uma Recife cinza e tomada desordenadamente por prédios.

Enquanto o suspense se desenrola, cenas cotidianas revelam como "funciona" a classe média urbana. Na cena da reunião de condomínio, observam-se os limites da solidariedade e do engajamento numa discussão sobre qual medida tomar diante de um porteiro idoso que já não cumpre com seu serviço corretamente. Nada mais representativo de nossa classe média do que o comportamento do protagonista que em um primeiro momento "compra a briga" do trabalhador (revelando certa consciência social), para logo em seguida sair no meio da reunião devido a um compromisso pessoal. Outra cena é o pesadelo da menina onde garotos negros invadem sua casa. É o medo de ter seu espaço privado invadido pelos mais pobres.

Em *Medianeras*, a cidade da solidão e da claustrofobia; em *O Som ao Redor*, a cidade do medo e do engajamento parcial da classe média. Em *Medianeras* vemos o otimismo diante da possibilidade de um encontro amoroso em meio à cidade de solidões, e isso se dá com o apoio de uma estrutura narrativa mais tradicional. Já o tom realista da estética de *O Som ao Redor* constrói uma história com uma tônica bem mais marcada pela crítica social. Entre um filme e outro, um cinema latino que olha para suas metrópoles contemporâneas no reverso de um projeto de "modernidade".

Referências

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes***.** São Paulo: Cortez; Recife, Massangana, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs* – capitalismo e esquizofrenia – Volume 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995 (Coleção TRANS).

DIEGUES, Antônio Carlos. *O mito da natureza intocada.* São Paulo: Hucitec, 1996.

DUARTE, Eduardo. *Desejo de cidade* – múltiplos tempos, das múltiplas cidades, de uma mesma cidade. In: PRYSTHON, Angela (org.). *Imagens da cidade* – espaços urbanos na comunicação e culturas contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006.

LEFF, Enrique. *Racionalidade ambiental*: a reapropriação social da natureza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

PARK, Robert. [1916] *A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano.* In: VELHO, Otavio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SIMMEL, George. [1903] *As grandes metrópoles e a vida do espírito*. In: VELHO, Otavio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Diversidade socioambiental*. In: CAMPANILI, Maura; RICARDO, Carlos Alberto (orgs.) *Almanaque Sociomabiental.* São Paulo: ISA, 2007.

Margarida Cardoso ou a revisitação de África no cinema português[1]

Margarida Cardoso or revisiting Africa in the Portuguese cinema

Ana Catarina Pereira[2] (Doutora - LabCom/Universidade da Beira Interior)

Resumo:

A revisitação da memória de uma Guerra que ninguém venceu persiste como o tema mais controverso da recente História de Portugal. O cinema, a par da História, encorajou a delimitação de uma margem temporal até ao início do processo de reconstituição, no contorno dos testemunhos emocionados e das mágoas guardadas. A afectação da cultura pela imagem em movimento envolve um longo processo de acções e reacções mediadas, presentes em alguns dos filmes que aqui analisamos e, em particular, nas obras de Margarida Cardoso.

Palavras-chave:

Estado Novo, Guerra Colonial, reconstrução, identidade, mulher.

Abstract:

Revisiting the memory of a war that no one won persists as the most controversial topic of the recent history of Portugal. Cinema, along with History, encouraged the delineation of a time margin to the beginning of the rebuilding process, the contour of tearful testimonials and saved hurts. The allocation of culture by the moving image involves a long process of actions and reactions mediated, present in some of the films analysed and, in particular, in the works of Margarida Cardoso.

Keywords:

New State, Colonial War, reconstruction, identity, woman.

[1] Trabalho apresentado na sessão: "A África sob o olhar feminino" (coord.: Edileuza Penha de Souza), data: 08/10/2014| hora: 09:00 às 10:30| Auditório A4 – Eduardo Coutinho.

[2] Docente na Universidade da Beira Interior. Doutorada em Ciências da Comunicação pela mesma universidade, com tese intitulada "A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação". Investigadora do LabCom, co-organizadora do livro "Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses" e autora do "Estudo do tecido operário têxtil da Cova da Beira". E-mail: anacatarinapereira4@gmail.com

Na presente comunicação procurámos analisar filmes que reconstroem histórias da Guerra Colonial, privilegiando o trabalho de cineastas portuguesas que, por sua vez, compõem o *corpus* de estudo de um trabalho mais vasto e recentemente finalizado, desenvolvido ao longo da nossa tese de doutoramento. Com esse objectivo, considerámos pertinente elaborar uma breve síntese do último quarto de século do Cinema Português e, em particular, da recente História das mulheres-cineastas em Portugal. Nos anos 80, relembramos, Monique Rutler consagra-se como a primeira mulher a assumir, sozinha e já depois da instauração da Democracia, a realização de uma longa-metragem de ficção, afirmando, desde o início, a sua atenção para com grupos sociais desprotegidos, como os idosos e as mulheres. Em *Velhos são os trapos* (1981), a cineasta franco-portuguesa debruça-se sobre a solidão inerente e a falta de estruturas de apoio à terceira idade, num país que observa de uma dupla perspectiva: a cidadania francesa e os anos que viveu fora de Portugal atribuir-lhe-iam certa isenção ou olhar crítico para com uma democracia frágil e recente. O filme teria poucos espectadores (483), adiando a relativa notoriedade da realizadora para a segunda obra. Em *Jogo de mão* (1984), Monique Rutler revela uma visão negativa das relações de género em Portugal, ao mesmo tempo que lança um alerta feminista sobre a pobreza e o desemprego femininos, os maus tratos, a violência doméstica e a perversão de um sistema que potencia o tratamento da mulher como marioneta, num teatro dominado por homens.

Na mesma década, Solveig Nordlund e Margarida Gil iniciam os seus percursos em termos de longas-metragens de ficção, exibindo cinematografias completamente distintas. *Dina e Django* (Solveig Nordlund: 1983) antecipa a incursão da realizadora luso-sueca por géneros minoritários e as influências de um cinema norte-americano de culto, que irão consagrar-se nas futuras obras. Já *Relação fiel e verdadeira* (Margarida Gil: 1989) insere-se na estética portuguesa de um cinema teatral, explicitando igualmente algumas das preocupações feministas da realizadora. No filme mencionado, Margarida Gil centra o seu olhar numa jovem aristocrata, Antónia Margarida Castelo Branco que, no século XVII, seria entregue por sua mãe ao boémio e financeiramente arruinado, Brás Telles de Meneses. Apesar da humilhação, rejeição e maus tratos que vai sofrendo, Antónia devota ao marido a sua fortuna e um amor incondicional.

Os anos 90, por sua vez, seriam marcados pelo início do percurso de Teresa Villaverde — a menos invisível das cineastas nacionais. Em *A idade maior* (1991) e *Três irmãos* (1994) revelam-se

famílias disfuncionais onde mulheres e crianças se posicionam como as maiores vítimas de uma estrutura desintegrada e desintegrante. *Os mutantes* (1998) é a sua terceira longa e, simultaneamente, a que lhe atribui uma consagração definitiva, tanto a nível nacional como internacional. Num contexto social e político alargado, a última década do século XX corresponde ao questionamento de uma democracia recentemente conquistada (1974), à entrada do país na União Europeia (1986) e à tentativa de promulgação de medidas que fomentam a igualdade de oportunidades. No cinema, alguns dos mais densos filmes então estreados — tanto de Teresa Villaverde, como de Pedro Costa, João Canijo, Solveig Nordlund ou João César Monteiro — revelam distanciações fracturantes, enquanto denunciam os inúmeros problemas que asfixiam determinados segmentos da sociedade. As imagens de crianças e adolescentes que crescem e que são educados num país de instabilidade face ao novo, subúrbios marginalizados e injustiças perenes seriam dominantes na cinematografia daqueles anos.

A tendência é continuada na década seguinte (2000 a 2009), correspondente aos anos de maior produtividade cinematográfica feminina, em Portugal. Nela se evidenciam os nomes de jovens realizadoras como Anna da Palma, Catarina Ruivo, Cláudia Tomaz, Raquel Freire ou Teresa Prata, que haviam iniciado o seu percurso nas curtas-metragens. O formato experimental por excelência possibilitou-lhes, na maioria dos casos, a obtenção de alguns prémios e distinções no "circuito dos festivais", bem como a candidatura a subsídios para as primeiras obras apoiadas pelo ICA. No mesmo período, destacam-se os nomes de Inês de Medeiros, Maria de Medeiros e Margarida Cardoso, com ligações anteriores a áreas distintas do cinema: como actrizes, no caso das duas primeiras, e como documentarista e assistente de realização, no caso da terceira. Na primeira década do século XXI, as três cineastas assinariam a realização de três importantes obras do cinema português, pelas temáticas abordadas, pelo questionamento da política nacional relativa às ex-colónias, e pelas memórias individuais e subjectivas de passados recentes aí reflectidos.

A Maria de Medeiros se deve a realização de uma ficção sobre o dia 25 de Abril de 1974 (*Capitães de Abril*) *e* a glorificação da figura de Salgueiro Maia O seu filme de estreia, enquanto realizadora, concilia a realidade histórica com personagens fictícias, com especial incidência para a saída dos revoltosos da Escola Prática de Cavalaria de Santarém e a ocupação do Rádio Clube Português. Na mesma década, Inês de Medeiros, sua irmã, opta por uma nova incursão num género híbrido do cinema português, onde tantas e tão profícuas vezes já se situaram cineastas como Leitão

de Barros, António Reis e Margarida Cordeiro, e, mais recentemente, João Canijo, Miguel Gomes ou Miguel Gonçalves Mendes. *O fato completo ou à procura de Alberto* (2002) é um filme dentro do filme e um objecto cultural que questiona as dúbias fronteiras entre ficção e documentário. O mote, atribuído pelo processo de *castings* para a curta-metragem que Inês de Medeiros inicialmente havia pensado criar, é revelado na sinopse:

> "Uma noite em Lisboa. Alberto, um jovem de origem africana e de nacionalidade portuguesa, precisa de um fato para poder ir à procura de trabalho. Vai ter com Alice, uma velha senhora de raça branca que tem imensas saudades da vida que teve em Moçambique. Mas esta só tem fardas militares, vestígios da guerra que a obrigou a voltar para Portugal. Um país que ela não conhece e, sobretudo, de que não gosta."

As duas personagens partilham assim a imagem idealizada de um continente que já terá deixado de existir (se, alguma vez, chegou a ser real): a rudeza e o romantismo da África colonial de Alice, por um lado; a herança genética, a história e a saudade dos pais de Alberto, por outro. Ao iniciar o processo de *casting* do rapaz, Inês de Medeiros é, no entanto, surpreendida pela realidade: "Como não eram actores, pedi aos candidatos que me contassem uma história à escolha. O que me deram foi um bocado de vida, e fizeram-no com uma tal generosidade e autenticidade que era eu quem estava em causa. Seria eu capaz de reencontrar a mesma força, a mesma emoção?" O filme alcança então o estatuto híbrido. A busca do actor que representaria Alberto revela-se tão profícua que a densidade dos testemunhos destes rapazes comporta, por si só, um filme. Os diferentes *albertos* são os representantes de uma geração de afro-descentes: jovens nascidos em Portugal, com uma memória africana que constitui parte fundamental da sua identidade, sem que nunca tenham estado no continente. E como é então possível que um local nunca visitado faça parte do carácter de alguém? Como se reconstroem memórias do que nunca se viveu?

No mesmo âmbito, e a par deste *Fato completo (…)*, a obra *A costa dos murmúrios,* de Margarida Cardoso, constitui outra importante proposta/reflexão sobre o período e os efeitos da Guerra Colonial. Neste sentido, também neste filme se percebe que a dualidade de testemunhos, teses e mensagens levanta questões de resposta difícil e politicamente comprometida. A objectividade imposta à dicotomia "discurso – cultura" comporta o assumir de relações entre os meios de comunicação social e a construção da realidade, a alta e a cultura de massas, ou a interpelação directa dos espectadores no seio da sua comunidade. O discurso - não apenas o jornalístico, mas também o cinematográfico (e dentro deste, não apenas o documental, mas também a ficção) - é

portanto encarado como um dispositivo que repõe, contraria, exibe, estabelece ou protege convenções.

No último filme citado destacamos, em particular, a singularidade da obra e os traços identitários conjuntamente evidenciados pela escritora Lídia Jorge e pela realizadora Margarida Cardoso que, em concordância temática, utilizam a memória como dispositivo central dos seus escritos e imagens. No cinema, como é sabido, a guerra foi maioritariamente vista de um ponto de vista masculino: o do realizador que documenta ou ficciona sobre determinada acção; ou o da personagem central – soldado que abandona a família, parte para o combate e se sacrifica em nome de valores que poderão ou não ser os seus.

Contrariando tendências e antigos processos de institucionalização artística, *A costa dos murmúrios* corresponde assim, numa definição generalista, a um filme de guerra. Mas é também um filme de mulheres – pela adaptação de um romance de Lídia Jorge por Margarida Cardoso, com duas personagens femininas na centralidade da trama. E um filme de memórias – das que se perdem, das que se transformam em feridas e das que encerram um período intenso, irreversível e incontornável de um dos momentos mais trágicos e controversos da História de Portugal. Visto na perspectiva daqueles que não morreram mas cujas vidas foram definitivamente alteradas pelos traumas causados.

A costa dos murmúrios de Margarida Cardoso exibe assim, em não excessivos pormenores, um regime que procura preservar a célula familiar mediante o incentivo moral à ida das mulheres para o cenário de guerra, colocando determinadas questões, nomeadamente: que papel reservou o Estado Novo às cônjuges dos soldados que não combatiam, mas antes "zelavam pela segurança das colónias portuguesas em África"? Ou como pode a esposa de um soldado assistir ao metafórico massacre de flamingos que sobrevoam a costa moçambicana? A opção pelo não-envolvimento constitui, de facto, uma opção? Por outro lado, que postura é o espectador compelido a assumir quando assiste ao filme? Existirá outro ponto de vista que não o da espectadora-mulher, branca, ocidental e classe média?

Pensemos na centralidade atribuída à boda de Evita e Luís e na paradoxal secundarização do envenenamento dos negros por metanol. E a dúvida permanece: o que busca Margarida Cardoso com a realização da obra? Reconstruir uma memória que não dignifica os portugueses, mas que os desculpabiliza por terem sido forçados a combater? Mimetizar os massacres invisíveis de cidadãos

africanos face à apatia generalizada dos ocidentais? Ou antes/inclusivamente responsabilizar um Governo ditatorial que afirma preservar a célula familiar ao mesmo tempo que compactua com a destruição e separação de famílias nas colónias? A suavidade e aparente leveza que perpassam o filme terão inclusivamente causado certa estranheza em Lídia Jorge, que chegou a questionar a cineasta: "Tão pouco sangue, Margarida?" Sublinhem-se, neste aspecto, as diferentes idades com que as duas mulheres viveram o mesmo período da História de Portugal e das ex-colónias: Lídia Jorge foi professora do ensino secundário, em Angola e em Moçambique, enquanto Margarida Cardoso, 17 anos mais nova, era filha de um militar em serviço no Ultramar. As percepções, constrangimentos e memórias de uma mulher adulta e de uma criança seriam necessariamente distintas.

Ao recriar um momento tão específico da História de Portugal e das suas antigas colónias, Margarida Cardoso oferece ao espectador/a uma metaficção historiográfica, de carácter simultaneamente biográfico e existencialista, que esbate os limites entre História e Arte. Tal como Evita, a cineasta parece ter optado pelo relativo esquecimento como meio de superação do trauma originado pelo confronto com a realidade africana, já que o processo de reconstituição da memória (tanto da personagem como da realizadora) ocorre somente 20 anos mais tarde, quando o tempo já poderia projectar uma certa objectividade. A sua atingibilidade é, no entanto, contestável: Eva não se constrange por verdades absolutas; é céptica relativamente à sua existência, aceitando a polissemia dos conceitos e o subjectivismo das visões. O cerne de uma crise pós-moderna de conceptualização é retomado por Margarida Cardoso, que, ao fazer cinema, cria ilusões. Incertezas proferidas num murmúrio ou sussurro imanente da estória de cada espectador/a: Evita tornada Eva narra oralmente os factos que viveu e testemunhou. Com o distanciamento crítico de uma romancista que (re)cria uma personagem ficcional, atribui-lhe os contornos que deseja. À História sobrepõe-se ainda a proximidade.

Referências bibliográficas:

JORGE, L. A costa dos murmúrios. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

MENDES, J. M. (coord.). Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo. Lisboa: Gradiva, 2012.

A construção dos personagens na performance e montagem de *Os dias com ele*[1]

The construction of the characters in the performance and montage in *The days with him*

Ana Rosa Marques[2] (Doutoranda - Universidade Federal da Bahia)

RESUMO:

A partir da análise do filme *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar, o presente artigo discute como a montagem articula imagens e sons na performatização da história dos personagens, da história do Brasil e da história do próprio filme. Destaca-se o papel da montagem na reelaboração da experiência vivida na filmagem e na construção e reconstrução dos personagens.

PALAVRAS-CHAVE:

montagem, performance, documentário.

ABSTRACT:

From the analysis of the film *The days with him* (2013), directed by Maria Clara Escobar, the article discusses how the montage articulates imagens and sounds in performatization of the history of the characters, the history of Brazil and the history of film itself. Highlights the role of the montage in redrafting of the lived experience in filming and in the construction and reconstruction of the characters.

KEYWORDS:

montage, performance, documentary.

[1] Trabalho apresentado na sessão Cinema e memória, no dia 10/10

[2] Documentarista e Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Coordenadora do Festival de Documentários de Cachoeira - Cachoeiradoc.

Atualmente, assistimos no campo documental brasileiro uma série de filmes que apresentam um certo teor performativo. Ao invés de apenas representar uma realidade pré-existente, são obras nas quais seus participantes encenam a si ou algo e é através desse processo que o filme também vai sendo construído. É o que vemos em *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar, onde a cineasta entrevista o pai, o ex-preso político e dramaturgo Carlos Henrique Escobar sobre o passado traumático dos tempos da ditadura e sobre a própria história de ambos. No entanto, o pai recusa-se a dar respostas para a filha propondo outros rumos para a narrativa. Assim, o documentário é tecido nesse duplo embate: ele não quer fazer o filme proposto por ela e ela não quer fazer o filme sugerido por ele.

Parte da história do Brasil, de um homem e de sua filha vai sendo erigida através do resgate da memória e do convívio dos dois proporcionados pelo filme. Na mesa de edição, o processo continua com a organizacão da experiência vivida na filmagem em diálogo com o uso de imagens de arquivo. O objetivo deste artigo é verificar como a montagem se relaciona com os materiais que dispõe para reelaborar o que se viveu diante da câmera e como opera na construção e reconstrução dos personagens.

Aqui temos dois personagens que detém forte consciência da performance que desempenham na cena e buscam, cada um à sua maneira, se constituir em imagem. Ambos desenvolvem uma performance dupla. Ele, de pai e de figura de importância histórica e política. Ela, de filha e de cineasta. Ele, quase sempre na frente da câmera. Ela, na maior parte das vezes, por trás.

O Escobar "figura pública" é o personagem que Escobar quer criar para protagonizar esta narrativa. Assim, escreve e determina as perguntas que devem feitas. Ele fala do passado, da infância, da formação e militância políticas. Algumas vezes suas respostas se dão de maneira teatralizada. Por exemplo, há uma cena que ele critica o poeta Ferreira Gullar. Ele se imagina diante de uma platéia, declama e gesticula. A montagem ao mesmo tempo que enfatiza, desvela o aspecto performático da fala ao iniciar o plano com a cena em andamento e mantendo-o até o final quando Escobar encerra sua encenação e a comenta com a filha.

Há outro personagem de Escobar criado à revelia de sua encenação. Ele surge na montagem, ou melhor, a montagem o mantém. Se Escobar, pela própria profissão de dramaturgo, conhece a cena e domina a sua linguagem, por vezes não parece estar ciente de que os momentos

pré e pós filmagens podem continuar no filme. Destes momentos surge um Escobar teimoso, rebelde, amargo, vaidoso.

Consciente do poder que tem para a viabilização da obra, Escobar negocia seu papel e se insurge contra as demandas da cineasta. Resiste a ser um mero entrevistado e tensiona o rumo da entrevista. Sua contestação se dá não apenas pelas palavras, mas por gestos (ao ponto dele se retirar da cena em um determinado momento). Assistimos tensas mediações para que o filme aconteça e a iminência que isto não se concretize está sempre no horizonte. As negociações, as conversas paralelas, as hesitações presentes no material bruto constituem o corpo do filme porque é o processo, é a feitura filmica um dos fatores estruturantes do relato e a própria realidade engendrada pela obra. O filme assume sua reflexividade menos com o objetivo de crítica à representação documental e mais porque a própria representação já não dá mais conta de expressar o mundo criado pelo filme.

O personagem-cineasta de Maria Clara se esforça para que o filme vingue. Suas perguntas são tateantes, porque tateante é o destino que o filme vai seguir. Embora tenha um ponto de partida, onde se chegará é imprevisível. A montagem organiza uma estrutura que segue mais ou menos a cronologia dos encontros entre pai e filha, conforme relato da cineasta. Um encontro que começa com muita resistência e vai sendo tecido, com idas e vindas (dos posicionamentos dos personagens, das questões discutidas), e um final que não se encerra. Mas que ao longo do caminho vai provocando mudanças nos personagens. Como indaga Jean Louis Comolli (2008), não seria esse o papel do documentário, filmar não para registrar o corpo e o pensamento do outro, mas para através deste ato transformá- lo e nos transformar (o cineasta e também o espectador)?

Durante a cena, Maria Clara atua principalmente no fora de campo, com perguntas “objetivas e subjetivas”, como ela diz no filme. As indagações mais objetivas parecem ser as mais fáceis para começar a entrevista e assim Escobar fala muito criticamente sobre a tradição historiográfica brasileira e depois de novo questionamento diz que a filha nasceu como fruto de uma chantagem da mãe. A montagem assume a passagem de tempo entre a primeira e a segunda pergunta não corrigindo a luz que escurece e aplicando um corte seco nos momentos de respiro entre as falas. São recursos de linguagem discretos e que mantém o clima asfixiante da situação vivida na filmagem.

Aqui nos deparamos com uma situação difícil para a montagem: como lidar com um

protagonista que por vezes parece cruel? A pergunta parece simplista e é. Primeiramente porque não se trata de construir heróis ou vilões para criar identificações primárias com o espectador. Pessoas são multifacetadas e assim também são suas relações. Além disso, não podemos esquecer que estamos falando de uma relação mediada pela câmera e de pessoas conscientes do papel mediador do cinema. A montagem portanto faz transparecer essa complexidade e não teme o dissenso e as contradições.

Tanto quanto entender as lacunas da história do Brasil, Maria Clara quer compreender, através do filme, o hiato da sua própria história. Os silêncios da vida de uma garota que cresceu sem muitas referências paternas. E na falta de uma relação de fato vivida, primeiramente o que se pode narrativizar é o que se experimentou e foi dito na filmagem. Também se pode narrativizar através da imaginação, o que o filme também faz, mas é inicialmente pela câmera que ela tenta interagir com o pai.

A câmera é uma ponte que ao mesmo tempo que une, separa esses dois corpos. Maria Clara se posta horas diante do pai a observar seus movimentos, suas ações, seu modo de conviver com os outros. Escobar discute com o filho como consertar uma janela, lê jornal, passeia com os gatos. Esses tempos mortos, momentos triviais do cotidiano, nos aproximam dos personagens e de sua relação. A insistência na observação faz com que algumas vezes Escobar se insubordine, outras vezes tente se aproximar. Dispersas ao longo da narrativa, essas imagens aos mesmo tempo que testemunham, performatizam uma relação. E isso está inscrito na distância ou aproximação desses corpos que a montagem nos ajuda a perceber e sentir.

Se na cena, Maria Clara se manifesta mais como uma voz indagadora a Escobar, na montagem ela retoma e coloca para si as questões. É nesse momento que a cineasta vai expressar com mais firmeza sua posição de filha diante do pai e definir mais claramente este personagem. Isso não quer dizer criar uma máscara ou fantasia, mas performar diante de algo e do outro e assim também se inventar. Para André Brasil: “nem puramente fato, nem puramente feito, o corpo se constitui, se cria e se inventa efetivamente enquanto se performa, enquanto se expõe e nessa exposição, estabelece uma relação constituinte”(BRASIL, 2014, p. 139).

Também não é uma questão de fazer uma representação acabada de si, ou uma exposição egóica do eu, mas buscar estender algo que é do âmbito do privado para torná-lo de interesse público. Não é à toa que Maria Clara vai recorrer a arquivos alheios para abordar questões

universais como a solidão, sofrimento ou a felicidade.

Assim, a cineasta vai inserir na montagem quatro sequências com imagens de arquivo doméstico. São imagens que representam um espaço-tempo de felicidade. Como toda imagem de acervo familiar, carregam a alegria de um momento vivido, trazem o afeto como o resíduo do seu sentido original. Mas ao ser inserida em um novo contexto imagético e sonoro, a imagem perde parte deste significado e adquire outros, como aponta Jean Claude Bernardet sobre a prática de reapropriação do arquivo (1999).

Encontra-se aí a potência e as dificuldades do uso do arquivo, lugar de conflitos porque se oferece a renovadas leituras. Segundo o historiador Georges Didi- Huberman (2012), a imagem de arquivo não é *nada* porque sempre pode trazer e levar algo. Não é *uma* porque sua temporalidade a faz apontar para outras. Não é *toda* porque possui lacunas e essa é a sua riqueza. Portanto, a imagem é ímpar, múltipla e aberta. Complexidade que advém tanto do momento de quando foram feitas quanto dos seus diferentes usos ao longo do tempo. É também um jogo com que olha, como e de onde se olha e com outras imagens. Relações temporais e de ponto de vista que se cruzam e densificam a imagem especialmente no momento da montagem.

Na primeira sequência vemos planos fixos do espaço interno de uma casa e, principalmente, diversos porta-retratos de família seguidos de imagens de arquivo com crianças brincando. A voz em *off* da cineasta lê uma carta do pai recusando a idéia dela de fazer um filme sobre ele.

Na segunda sequência que dá continuidade a uma cena em Maria Clara questiona Escobar sobre o alheamento paterno na infância dela, temos imagens de mães com seus filhos e crianças que brincam numa piscina de plástico e no mar. A falta de som e o corte brusco sobre uma imagem masculina no fim desta sequência nos remete a uma ausência. Ausência que tem seu significado acentuado na terceira sequência quando Maria Clara não reconhece seu pai em nenhuma das imagens de diversos homens. Ela repete algumas vezes: “esse não é o meu pai”.

Na quarta e última sequência, em contraste com as três primeiras que apresentavam um mosaico de imagens retiradas de múltiplos arquivos, temos imagens de uma única família, quase uma situação contínua de um adulto com uma criança no porto. A criança, na maior parte do tempo fica sozinha, é observada ou interage com alguém que não vemos em quadro. Em *off*, ouvimos a voz de Maria Clara que lê trecho da peça do pai que cita uma passagem da tortura de Althusser empreendida pelos nazistas. Enquanto é martirizado, o filósofo francês lembra de seus

momentos de sofrimento na infância por conta do abandono dos pais.

Essa sequência é interessante para mostrar como a montagem e a performance tornam- se fundamentais também para dizer o que, a princípio, parece irrepresentável. Durante a cena antes da entrada da última sequência descrita, vemos Escobar com dificuldade de falar sobre o que viveu na ditadura. Arrodeia, dá evasivas, até que é acuado, não apenas por Maria Clara, mas pela esposa que o relembra que um dos trechos de sua peça parece com a situação que viveu na tortura. Ainda impossibilitado de compartilhar seu sofrimento pela fala, coisa que fará posteriormente, Escobar então lê fragmentos da peça, que nos transporta para outro momento dramático da história: o nazismo. Maria Clara participa desse momento pela montagem. Sua voz dá continuidade à leitura do texto e aí vamos passar a ver a sequência de arquivo com a criança num porto. A imagem não é ilustrativa, mas evoca através do constraste entre a serenidade da face da criança e a gravidade do texto, a dor que narrativiza. Guardadas as devidas proporções, pois como bem diz Didi Huberman, aproximar ou comparar não significa igualar, o martírio de Althusser, ecoa o martírio de Escobar na ditadura e na sua própria infância e o sentimento de abandono de Maria Clara. Sentimentos e tempos que conectam a história, as pessoas e o próprio filme.

O filme fabula sobre essas imagens que já trazem em si algo do seu significado original e presentifica o passado através da invenção. Passado e presente dialogam e tornam os sentidos como algo que não pode ser pensado cronologicamente, mas pelo atravessar dos tempos. A montagem, reativa e reconfigura a memória, à medida que estabelece novas relações, explora novas semelhanças ou constrastes entre o passado e o presente. Dialética de tempos que não procura uma síntese, mas um diálogo. Através da performance, a memória atravessa o tempo e mostra os efeitos da história no corpo de quem a relata.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BERNARDET, J .C. “O espectador como montador”. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs15089916.htm

BRASIL, A. “A montagem no cinema brasileiro”. Disponível em: http://gabrielmascaro.com/wp-content/uploads/2010/07/“A-montagem-no-cinemabrasileiro”- por-André-Brasil-Revista-Continente-

Multicultural.pdf

_____. “Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo”. Revista Famecos. Porto Alegre, v. 20, n. 3, pp. 578-602, setembro/dezembro 2013

_____. “A performance: entre o vivido e o imaginado”. In: PICADO, Benjamin; CARDOSO, Jorge. Salvador: EDUFBA, 2014.

COMOLLI, J.L Ver e poder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CURSINO, A. LINS, C. “O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos”. Conexão Comunicaçãoe Cultura , UCS, Caxias do Sul, v.9, n.17, jan/jul, 2010

DIDI-HUBERMAN, G. Imagens apesar de tudo. Lisboa: Editora KKYM, 2012.

FRANÇA, A. “Imagem-performada e Imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da Ditadura”. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXIII Encontro Anual da Compós em 2014. Disponível em http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT11_ESTUDOS_DE_CINEMA_FOTOGRAFIA_E_AUDIOVISUAL/imagematestac_a_oimagemperformadatemplate2014_2220.pdf

NICHOLS, B. Introdução ao documentário. Campinas: Papirus, 2005.

SCHECHNER, R. Performance Studies: an introduction. 2nd. Edition. New York/London: Routledge, 2006.

Prazer visual e estética: o modo poético no documentário paraibano[1]

Aesthetic visual pleasure : the poetic mode in the documentary from Paraiba

Bertrand Lira[2] (Doutor - Universidade Federal da Paraíba/UFPB/João Pessoa)

Resumo:

Analisamos aqui os procedimentos estilísticos do documentário poético e "não narrativo" da série de curtas *Ritmos do Trabalho*, de Elisa Cabral e Laurita Caldas, que diferem de outros modos de representação do real da produção paraibana cuja tônica é a narrativa. São filmes que fazem uso expressivo das imagens capturadas do real, enfatizando sua dimensão plástica, padrões de forma e cor, trabalhando mais afetos e impressões do que uma retórica ou relatos narrativos sobre o mundo histórico.

Palavras-chave:

Documentário poético; documentário "não narrativo"; estilo; estética.

Abstract:

Our proposal is to analyze the stylistic procedures of the so-called poetic and "non-narrative" documentary in the short films series *Rhythms of Work,* by Elisa Cabral and Laurita Caldas, and that differ from other modes of representation whose emphasis is on narrative. These are films that make an expressive use of the images captured from the real, by emphasizing their plastic dimension, shape and color patterns, and highlighting more feelings and impressions than either a rhetoric or narrative accounts on the historical world.

Keywords

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão O poético no cinema.

[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.

Poetic documentary ; "non- narrative" documentary; style; aesthetics.

Introdução

O modo poético, dentre os modos de abordagem do real identificados por Bill Nichols (2005), é o menos explorado na produção documental de longa-metragem como forma dominante na estruturação de uma obra, aparecendo com mais frequência em cenas isoladas. O documentário poético tem sua gênese a partir dos empreendimentos radicais de experimentação da linguagem cinematográfica no contexto das vanguardas européias do século XX cujas proposições estéticas, sobretudo no campo das artes plásticas, vão irrigar de forma vigorosa o fazer cinematográfico a partir dos anos 20. Temos em *Berlim, sinfonia da metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) e em *A chuva* (Joris Ivens, 1929) dois filmes emblemáticos dessa abordagem do real. Os documentários poéticos fazem uso expressivo das imagens capturadas do real, enfatizando sua dimensão plástica, padrões de forma e cor, trabalhando mais afetos e impressões do que uma retórica ou narrativa sobre o mundo histórico.

Nossa proposta é analisar os procedimentos estilísticos dos documentários poéticos e "não narrativos" dos curtas-metragens da série *Ritmos do trabalho: uma poética visual*, dirigidos por Elisa Cabral e Laurita Caldas entre os anos de 2000 e 2005 na Paraíba, situando-os no contexto de outros modos de representação do real dominante nessa produção cuja tônica, historicamente, tem sido o relato narrativo de histórias. A tradição documental paraibana, construída a partir do seminal *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) tem início nos anos 60 e continua nas décadas seguintes com Vladimir Carvalho, Rucker Vieira, João Ramiro Mello e Ipojuca Pontes, entre outros. Nas décadas de 60 e 70, as estratégias de abordagem empregadas no documentário paraibano eram unicamente do tipo expositiva, ou, como prefere Ramos (2008), "ética educativa", quando na sua organização domina uma retórica argumentativa com voz *over* que constrói uma narrativa preponderantemente verbal à qual as imagens vem corroborar.

Só no final do anos 70, é que teremos uma incursão no modo participativo/interativo, uma das vertentes do cinema direto, com *A pedra da riqueza* (Vladimir Carvalho, 1975), ainda sem o som sincrônico, e com *O que eu conto do Sertão é isso* (Umbelino Brasil e Romero Azevedo, 1979) quando as falas dos personagens e os ruídos ambientes são sincronizados com as imagens pela primeira vez num produção paraibana. Na década seguinte, a estilística do cinema direto domina os

documentários realizados no estado, fenômeno que se deve ao intercâmbio entre a Universidade Federal da Paraíba e o Centre de Formation au Cinéma Direct em Paris (idealizado por Jean Rouch) e com a criação, em 1979, do Núcleo de documentação cinematográfica (Nudoc) da UFPB.

Essa aproximação das artes plásticas com o cinema forjou o conceito de fotogenia que logo passou da fotografia fixa para a imagem em movimento e, desde os anos 20, para a pauta dos cineastas da vanguarda francesa como Delluc e Epstein (Aumont, 1993). Como a pintura, a fotografia e o cinema dão ensejo à organização das suas imagens valorizando elementos plásticos, como forma, composição, contraste, luminosidade, matizes de branco e cinza (e posteriormente a cor) etc., se distanciando da mimese do real para se aproximar de imagens mais abstratas, num modo poético de representação do mundo concreto.

Na produção documental paraibana, o documentário poético está presente de forma dominante em uma série de curtas-metragens de Elisa Cabral e Laurita Caldas nomeada de "Ritmos do trabalho: uma poética visual": *Entre marés*, *Rítmicas, Cânticos do fogo* (2000), *Tons de argila* (2001), *Com passos de moenda* (2002), *Cânticos da Terra* (2003) e *Entretecidas* (2005). Esses filmes, objetos desse texto, têm em comum uma proposta "não narrativa" e extraem do mundo histórico sua matéria-prima e organizam imagens e sons explorando sua plasticidade e efeitos para provocar um prazer visual, e auditivo, no espectador.

Cinema "não narrativo"?

Utilizaremos aqui o conceito "não narrativo", entre aspas, ao tratar de um certo tipo de cinema, objeto da presente investigação, a partir da justificativa apresentada por Francisco Elinaldo Teixeira (2012, p. 46) "para indicar que se trata de uma realidade que, na atualidade, passa por um irresistível processo de historicização, de revisão conceitual, ou seja, que entra no rol dos objetos históricos da teoria do cinema." Mas também por entender, como Marc Vernet (1995, p. 90), que qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por ostentação."

Analisaremos aqui seis de oito curtas-metragens sobre os ritmos de ofícios milenares. São curtas documentais com duração entre quatro a seis minutos realizados entre os anos de 2000 e 2005 pela Olho-Poema Produções. Nenhum deles se propõe a narrar uma história no sentido comum do termo como o relato de acontecimentos reais ou imaginários, no entanto, trabalhando com a

imagem figurativa (em movimento) apresenta pequenas ações que esboçam breves narrativas. Nesta perspectiva, “a imagem representativa portanto costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contato seja de pouca amplitude (AUMONT, 1993, p 244).

Os seis curtas, *corpus* desta investigação, buscam uma abordagem poética do real que se encaixam na tipologia proposta por Nichols (2005) como também no modo de abordagem que o autor chama de observativo. Com essa hibridização de estratégias do registro do real apresentada nesses filmes, passaremos a denominá-los de documentários “poético-observacionais”. Os modos de abordagens são “um conjunto de ênfases e conseqüências” que o diretor utiliza para organiza suas matérias de expressão fílmica para falar do mundo histórico. Neste caso,

> O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo (NICHOLS, 2005, p. 138).

Ao atores sociais dos curtas em questão têm a mesma importância na estrutura geral do filme que os objetos que fabricam, suas ações e gestos são pretexto para a exploração de padrões visuais e rítmicos apresentados. Em todos eles, aos atores sociais não lhe é dada a fala, não ouvimos suas vozes, não ficamos conhecendo o que pensam; eles “falam” por suas ações e gestos, pelo ritmo do trabalho em execução. Em *Rítmicas* (2000), a primeira imagem que se apresenta é da água de um lago refletindo uma luz alaranjada que lhe imprime uma textura incomum. A plasticidade das imagens criada com recursos, entre outros, à câmera lenta torna a sequência de imagens de lençóis ao vento uma visão singular. “Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom, o afeto do que a demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico continua pouco desenvolvido.” (NICHOLS, 2005, p. 138).

Em *Entre Marés* (2000), vamos encontrar também informações sobre o mundo histórico pelo que mostrado pelo ofício dos personagens: a pesca e o artesanato. Em *Rítmicas* é o trabalho das lavadeiras; em *Cânticos do fogo*, a atividade dos ferreiros; em *Tons de argila*, a criação de instrumentos musicais; em *Entrecidas*, o trabalho das tecelãs; em *Com passos de moendas*, a fabricação de mel e rapadura nos engenhos de cana-de-açúcar; e em *Cânticos da terra*, a extração da mandioca. Nós, espectadores, tomamos contato com a realidade dessas profissões sem que uma voz *over* nos guie no seu argumento persuasivo como no modo de abordagem expositivo, ou que

uma fala dialógica entre realizador e atores sociais nos faça tomar conhecimento acerca do universo retratado a exemplo do modo participativo. A câmera documenta essas ações em recuo, com distanciamento num modo de aboradagem tipicamente observativo.

O tratamento poético do mundo histórico em imagens em movimento, por sua vez, é contemporâneo do documentário clássico ou expositivo, com a presença dos movimentos de vanguarda no cinema dos anos 20 do século passado, pretendendo-se "não narrativo" e se opondo ao cinema "narrativo-representativo-industrial" como atenta Vernet (1995). Nesse contexto de rupturas, as vanguardas artísticas apresentavam uma postura anti-realista. A alcunha para um cinema "não narrativo" aqui na nossa análise se opõe a um tipo de cinema (o de narrativa "clássica") que lança mão de técnicas narrativas que seguem uma linearidade onde "o encadeamento das cenas e das sequências se desenvolvem de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva." (VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 27).

Seguindo o conceito de cinema narrativo dos autores acima seria inadequado classificar os curtas da série "Ritmos do trabalho" como filmes narrativos. Por outro lado, autores como Gaudreault e Jost (2009) e Marc Vernet (1995) destacam a propriedade narrativa de uma imagem figurativa (seu caráter icônico), a exemplo de um plano ou vários planos sucessivos. Nesse sentido, todo filme seria narrativo desde que contenha representações de objetos socialmente reconhecíveis.

Para mostrar os ritmos do ofício de ferreiros de duas localidades do interior da Paraíba (Boqueirão e Cajazeiras), *Cânticos do Fogo* (2000) trabalha plasticamente a beleza das chamas de um dos quatro elementos com suas faíscas à semelhança de fogos de artifícios. Como em *Rítmicas*, a proposta aqui é fazer das imagens e dos sons da própria ação das lavadeiras e dos ferreiros uma partitura visual e sonora. Os dois curtas documentam atividades desses ofícios sem uma preocupação em encadeá-las temporalmente com fins à elaboração de uma "narrativa".

Como bem observa Vernet (1995, p. 101), "a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documentário, e ela tende sempre a transformar o objeto bruto em objeto de contemplação, em "visão" que o aproxima mais do imaginário", conferindo ao que é mostrado mais do que uma simples analogia com a realidade, impregnando essas imagens de maior subjetividade e evocando também um mundo da imaginação com toda carga afetiva aí implicada. Cabe aqui discutir o conceito de fotogenia de Jean Epstein, citado por Aumont (1993, p. 310), que a entende como "todo aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumenta sua qualidade moral pela reprodução

cinematográfica. E todo aspecto que não for majorado pela reprodução cinematográfica não será fotogênico, não fará parte da arte cinematográfica."

No documentário paraibano contemporâneo, além dos curtas-metragens de Elisa Cabral e Laurita Caldas, encontramos essas características do poético com uma forte inclinação à fragmentação e à ambigüidade nos curtas de Torquato Joel *À margem da luz* (1996), *Passadouro* (1999) e *Transmutação* (2013) e de recentes produções de outros realizadores que enveredaram por essa estética, a exemplo de Ramon Batista com *Fogo Pagô* (2013) e *Capela* (2014) e Virgínia Gualberto com *Adiós, Jampa Vieja* (2013).

Conclusão

Nos curtas da série *Ritmos trabalho: uma poética visual*, perscrutados nessa investigação, nos chamou a atenção o seu caráter híbrido por mesclar estratégicas de organização do seu material fílmico do modo de abordagem poético e do modo observativo que achamos adequado denominar "poético observacional". Até aqui nenhum percalço. A nossa problemática gravita em torno do reconhecimento de uma narrativa, mesmo de menor amplitude, no conjunto desses filmes. Aplicando o conceito de uma narrativa "clássica", aquela com uma estrutura baseada em um encadeamento de eventos interligados por relação de causa e efeito, a esses filmes aqui analisados, dificilmente eles se encaixariam nessa classificação. Da mesma forma, mesmo aceitando o pressuposto de que toda imagem representativa implica na sua figuração um chamamento a uma narrativa, mesmo que frouxa, ambígua, vaga ou de pequena amplitude, não nos sentimos confortáveis em taxá-los de narrativos. Com essas considerações, acreditamos que um lugar para essa categoria de filmes seria denominá-los de "não narrativos" com aspas para ressaltar seu caráter ambíguo de sequências de imagens em movimento, em quase toda sua totalidade figurativa, estruturadas antes para expressar ideias, sentimentos e afetos, do que contar histórias. No documentário poético, encontramos o "prazer da imagem" do qual fala Aumont (1993), que não só o prazer de quem as contempla (o espectador) mas de quem as produz também.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campina, São Paulo: Papirus, 1993.

GAUDREAULT, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: editora Universidade de Brasília, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário**? São Paulo: editora Senac São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas "não narrativos": Experimental e documentário – passagens**. São Paulo: Alameda, 2012.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas – SP: Papirus, 1994

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: Aumont, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP; Papirus, 1995.

Desencaixotando Andrés Di Tella[1]

Unboxing Andrés Di Tella

Candida Maria Monteiro[2] (Doutora-PUC/Rio)

Resumo:

O artigo apresenta dois filmes do documentarista argentino Andrés Di Tella, que inaugurou na América Latina o chamado *Documentário do eu*. Em *La televisión y yo* e *Fotografias*, Di Tella adota uma forma ensaística, expondo suas dúvidas e inseguranças dentro do próprio filme: transforma o binômio ensaio e erro em um dispositivo capaz de produzir relatos singulares de traços eminentemente autobiográficos.

Palavras-chave:

Autobiografia; *Found footage*; *Collage*; Ensaio fílmico; Arquivo doméstico.

Abstract:

The article covers two films by the Argentinian documentary-maker Andrés Di Tella, who introduced in Latin America the so-called *Documentary of the Self*. In *La televisión y yo* and in *Photographs* Di Tella adopts an essayistic form, thereby exposing his doubts and insecurities within the film itself: he changes the binomial attempt/error into an instrument capable of generating unique reports of highly autobiographical aspects.

Keywords:

Autobiography; *Found footage*; *Collage*; Film drafts; Fomestic files.

[1] Trabalho apresentado no XVIII da Socine, na sessão: O filme-ensaio. O título do artigo é inspirado na caixa de fotos que Di Tella recebe do pai logo após a morte de sua mãe. A partir daí, o autor tenta descobrir o passado misterioso se sua mãe.

[2] Doutora em Design (PUC-Rio), pesquisadora nas áreas do design e comunicação, com foco nas narrativas audiovisuais contemporâneas, documentários ensaísticos, *found footage* e *collage*. É professora no departamento de comunicação da PUC-Rio.

O argentino Andrés Di Tella pertence a uma geração de vanguarda do documentário que se formou a partir dos anos 1960 nos Estados Unidos: realizadores que romperam com o paradigma do Cinema Direto e *vérité*. Para Di Tella, o uso do filme doméstico como documento histórico é uma forma de criar novas versões para a história oficial. Antes, considerado um registro menor, o filme doméstico ganha uma nova dimensão quando manipulado por artistas como Di Tella. Imagens que deixam o fundo das gavetas e se tornam relevantes no contexto presente. A apropriação de filmes pré-existentes, de arquivo privado ou público, permite a ressignificação das imagens. Nesse sentido, vem à tona o caráter subversivo de Di Tella, junto com ele o desejo de inverter a ordem das coisas, de interferir na produção massiva da informação e da imagem.

O *Documentário do eu* – uma abordagem sempre pessoal –, que Di Tella inaugura na Argentina realiza também uma releitura do documentário autobiográfico. De um lado, o subgênero explicita os limites do documentário: a impossibilidade de envolvimento ou isenção do documentarista. De outro, confirma que toda *found footage* é um recurso poderoso no sentido de fazer emergir a subjetividade do artista.

Sua paixão pelo ensaio fílmico deixa transparecer os dispositivos utilizados: Di Tella procura refletir sobre o próprio processo de desenvolvimento da obra. Seu método é incorporar ao filme as dificuldades em abordar determinados temas da realidade, tais como as resistências dos personagens em se revelar, os disfarces utilizados, as máscaras e papéis que cada um pode assumir diante da câmera. Assim, Di Tella expõe dúvidas e questiona a própria realização de seus filmes, mas, principalmente, coloca em xeque as barreiras impostas pelo gênero que, por assim dizer, se recusa a acontecer conforme o planejamento.

O *Documentário do eu*, enfim, se aproxima dos caminhos adotados nas produções da vídeo-arte, do ensaio fílmico, sem deixar de ser também uma incursão no cinema experimental. Nesse sentido, podemos dizer que Di Tella foi capaz de construir na América Latina uma ponte importante com a vanguarda internacional: o cinema de metragem encontrada ou *found footage,* expressão que, entre outras articulações, contesta o consumo passivo das imagens pelo espectador.

No presente artigo analiso dois documentário que podem ser considerados uma espécie de díptico; um é a continuação do outro: *La televisión y yo* (2001) e *Fotografias* (2007). O primeiro se dedica a um aprofundamento a respeito do pai do diretor, tentando entender, a partir da implantação da indústria da televisão na Argentina, as diversas vezes que sua família deixou sua terra natal para

se adaptar à outra cultura, em países distantes. O segundo, realiza uma investigação sobre a origem misteriosa de sua mãe, que cercou de cautela seu passado hindu.

Selecionei seis sequências, três de cada filme para discutir aspectos estéticos, formais e estruturais do processo de trabalho de Di Tella, um realizador que se interessa sobretudo pela prática do ensaio.

La television y yo

Sequência 1

Em *off*, o diretor diz: "Me lembro perfeitamente de estar em frente ao televisor em branco e preto e ver a imagem do general Juan Carlos Onganía. Era um golpe militar que havia tomado o poder. Esse dia não me deixaram ir ao colégio porque os tanques estavam na rua. Meu pai era professor na universidade de Buenos Aires. Depois do golpe, renunciou, como tantos outros. Meu velho conseguiu um contrato com a universidade de Berkeley. Fomos para os Estados Unidos. Ali passamos um período de vários anos. Depois fomos para a Inglaterra. Voltamos uns após sete anos." *La television y yo* tem uma mudança de rumo marcante: começa com a indagação sobre a programação televisiva, que o diretor perdeu ao ter saído de seu país ainda criança, para se tornar uma investigação inusitada sobre seu pai. Em sua estrutura, o documentário é dividido em blocos temáticos, o primeiro discutido aqui tem como título *Mi primer recuerdo.* Di Tella reúne materiais heterogêneos, começando com o grafismo da abertura do principal programa de notícias da TV Argentina, *Telenoche*. São imagens produzidas nos primórdios da implantação da televisão daquele país. Os apresentadores dão boa noite e em seguida corta para as cenas do golpe militar, um material de época: o discurso do general Onganía, as forças armadas ocupando as ruas da cidade, pessoas sendo presas. O recurso de misturar imagens de arquivo público e privado chama a atenção. Di Tella se apropria desses materiais para criar uma versão singular para um fato histórico significativo na Argentina. Entram em cena viagens e lembranças da infância através de imagens como as de cartões postais da Califórnia e Londres, lugares por onde seus familiares instalaram casas; fotos do álbum de família e filmes domésticos. A edição dessas imagens tem a finalidade de dar forma estética à memória e ao passado itinerante da família do diretor. Nesse sentido, sobras e restos de imagens são utilizadas com uma liberdade poética. O documentário realiza, ao final, um

cruzamento da fundação do império de comunicação em seu país, trazendo à tona a figura de Jaime Yankelevich, com a história da indústria fundada por seu avó, Torcuato Di Tella. Resulta em um ensaio autobiográfico inesperado.

Sequência 2

Este trecho é montado somente com imagens estáticas em preto e branco: a sequência é composta por fotos, charges de jornal, desenhos, que deslizam pela tela como se fosse um balé que acompanha o ritmo da música. As imagens paradas se deslocam, ganhando movimento e dinâmica. A narração sobre as fotos animadas feita por Di Tella, conta em *off* a história de Yankelevich. A rapidez com que expandiu seu império por todo país, começou por uma rádio na capital e partiu para outras no interior da Argentina. Colocou antenas onde não havia, criou a primeira cadeia radiofônica nacional, até cobrir todo o território nacional, multiplicando audiência e conquistando anunciantes. O desenvolvimento e a conquista de poder do personagem estão impressos nas imagens, nas quais é possível ver o povo nas ruas saldando Yankelevich em mais uma inauguração. Nesses eventos e festas é marcante a presença de militares e políticos. Podemos notar pelas indumentárias e os ambientes requintados a ascendência de Yankelevich aos círculos de poder. As técnicas da *collage* e do *found footage* utilizadas na edição abrem espaço para novos significados. A (re)montagem do material de arquivo altera o sentido original das imagens: a ressiginificação.

Sequência 3

No momento final de *La television y yo*, pai e filho avaliam custos e benefícios das constantes idas e vindas da terra natal. O pai acredita que, por um lado, houve uma perda de raiz, algo que ficará marcado para sempre. Por outro, houve um ganho, todos os membros da família tiveram a oportunidade de adquirir uma grande experiência de vida. As cenas mostram as fotos das viagens, os filhos pequenos, a neve, a casa no estrangeiro. Sobre essas imagens, o pai reflete a respeito da instabilidade que as viagens provocaram no seio familiar. Ao final, reconhece que o valor informativo das mudanças pode ter tido um custo alto: a desestabilização. Ao que Di Tela contrapõe de forma bem humorada: “eu perdi sete anos de televisão”. O pai emenda: “Sim, isso foi o mais grave

de tudo". A questão da identidade pode ser percebida no momento em que Di Tella sublinha: "sem saber de que planeta vim, queria ser astronauta quando criança." Em *La television y yo*, o diretor recupera lacunas de uma infância interrompida, construindo um documentário singular.

Fotografias

Sequência 1

Ao manusear fotos em preto e branco, o diretor diz em o*ff*: "Papá me pasó una caja con fotos. Estos son del viaje a la India. Fui allí una vez, tenía once años." Em seguida, assistimos as cenas de um trem que dá a partida: através da janela vemos a paisagem em movimento que anuncia o começo de uma longa viagem de busca. O diretor continua em *off*: "Después de las fotos, soñé con mamá. En realidad, yo estaba en un tren y vi a mamá en otro tren. No es posible, pensé. Y fue." Para ilustrar sua narração, Di Tella convidou uma atriz muito parecida com sua mãe, ela aparece na janela do trem, cabelos soltos ao vento. O trem parte com destino ao desconhecido. O diretor sai da Argentina e vai até a Índia desvendar o passado misterioso de sua mãe. Como companheiros de viagem, leva na bagagem sua família – mulher e filho –, e uma equipe de filmagem. Na construção dessa sequência chama a atenção a liberdade com a qual o diretor coloca em cena o imaginário indiano de Kamala, sua mãe. Lança mão de elementos simbólicos, tais como a descrição do sonho, a imagem o trem, a paisagem da janela, a atriz com traços hindus. Tais opções mostram ousadia no modo de construir uma autobiografia.

Sequência 2

"Que tengo que ver con esto?" Pregunta Di Tella enquanto vemos a imagem de Ganesha, um dos mais populares deuses do hinduísmo. A estátua com cabeça de elefante está presa por cordas e é mergulhada no rio. Paisagens da Índia profunda tomam conta da tela. E em *off* a narração sempre na voz do próprio diretor: "Desde que me dijeron que era hindu en una escuela en Londres, siempre traté de esconderlo". Assistimos agora a uma turma de crianças uniformizadas, os estudantes se deslocam por um pátio, organizando-se em grupo para a posarem para uma foto. Após o *clic*, uma

menina se aproxima da câmera e encara fixo a lente, ou seja, olhar intenso para o espectador. Entre seus olhos, uma pedra vermelha a distingue como uma autentica hindu. Enquanto isso, escutamos uma reflexão de Di Tella a respeito da identidade: “Y empezó a darme algo peor. No me gusta las chicas hindúes. Había vuelto racista. Y si no me gustan las chicas hindúes, no me gustaría ninguna chica, porque yo era hindú. [...] Nunca pude hablar al respecto de esto con mi mamá.” As imagens se tornam imprecisas. Nas cenas domésticas, em suporte super 8, podemos ver o close do rosto de Di Tella: pele morena, cabelos negros, olhos amendoados, traços que reforçam suas feições hindus, herdadas de sua mãe. O recurso de inserir filmes do passado – textura e coloração enfraquecidas –, dão a esta sequência uma atmosfera irreal, nos transportando para algum lugar distante, como se estivéssemos em um sonho. À medida em que Di Tella avança com o filme, outras sequências acompanham seu percurso pelo interior da Índia, encontrando parentes, primos e familiares distantes. Nessa trajetória, vai assumindo visivelmente uma personalidade indiana. Passa a vestir-se com trajes coloridos, uma indumentária tipicamente oriental. Tal transformação não acontece somente em suas vestes, mas também em sua aparência física. Enquanto o filme caminha para o fim, o diretor vai se convertendo em um típico hindu. Di Tella cria em *Fotografias* um ensaio fílmico humanista, promovendo uma reflexão sobre identidade, memória e subjetividade.

Sequência 3

A sequência final de *Fotografias* é singela e poética. Sua construção se dá somente com imagens e música. A canção infantil *El gusanito* contribui para tornar o fecho do filme emocionante. Em uma espécie de templo hindu, uma construção de colunas altas, vemos um elefante adentrando o ambiente. O animal parece dançar no ritmo da canção: passos delicados de balé, leveza que contrasta com sua pesada massa corporal. À frente do elefante, está o menino Rocco, filho de Di Tella. A criança espera displicente, encostada a uma coluna do templo, o animal se deslocar em sua direção. A canção diz: “*El gusanito* va paseando y en el pastito va dibujando un dibujito que es igualito al gusanito.”[...] O refrão reitera o clima de delicadeza, enquanto o elefante se posiciona exatamente diante de Rocco: “Y el gusanito sigue paseando y al mismo tiempo se va preguntando si el mundo entero no es un dibujito del revés.” Acontece, então, uma espécie de batismo simbólico. O

elefante passa a tromba sobre a cabeça de Rocco. Assim, o animal, que é venerado pelo povo e considerado sagrado na cultura hindu, acolhe a família Di Tella.

Na cinematografia de Di Tella a paixão pelo ensaio não é gratuita. Ressignificando as imagens e desnudando suas opções para chegar ao que considera temporarimente verdade, o realizador relativiza o que se vê e ouve ao longo dos seus filmes.

Referências

CATALÀ, Josep M. *Estética del ensayo: La forma ensayo, de Montaine a Godard.* Universitat de València, 2014.

DI TELA, Andrés. *Yo y tú: autobiografia y narración*. In: archivos de la Filmoteca revista de estúdios históricos sobre la imagem Valencia: Filmoteca General, 2007. Vol II número 57-58 p 248 – 259.

_____. *Documentário do eu.* In MOURÃO, Maria Dora e LABAK, Amir. (org.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TORREIRO, Casimo (org.) *Inventario de regresos: el documental de Andrés Di Tella.* Festivas de Granada Cines del Sul, Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, Consejeria de Cultura Junta de Andalucia, Granada, 2010.

O vídeo na arte contemporânea: a grande parataxe e o arquivo sem fundo[1]

Video in contemporary art: the great parataxis and the bottomless archive

Carla Miguelote[2] (Doutora – UNIRIO)

Resumo:

O trabalho investiga a articulação entre o verbal e o visual em práticas videográficas de artistas brasileiros contemporâneos (sobretudo Laura Erber e Leila Danziger). Para isso, recorremos ao conceito de *grande parataxe,* proposto pelo filósofo francês Jacques Rancière. Trata-se de pensar a justaposição de elementos sígnicos diversos, de distintas materialidades, extraídos de um "arquivo sem fundo" e recombinados em novas séries, de modo a criar novos sentidos.

Palavras-chave:

palavra e imagem, vídeo, arquivo, grande parataxe.

Abstract:

The paper investigates the relations between images and words in videographic practices of Brazilian contemporary artists (Laura Erber and Leila Danziger). In this purpose, we evoke the concept of *great parataxis*, proposed by the philosopher Jacques Rancière. It deals about the juxtaposition of different signical elements, of different materialities, extracted from a "bottomless archive" and recombined in new series, in order to create new meanings.

Keywords:

word and image, video, archive, great parataxis.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E ARTES II.

[2] Professora Adjunta da Escola de Letras da UNIRIO. Possui graduação em Comunicação Social (UFF), mestrado em Letras (UFF) e doutorado em Literatura Comparada (UFF).

A articulação entre palavra e imagem vem sendo uma tônica entre alguns artistas brasileiros contemporâneos. Trabalhando em diferentes suportes ou mídias, esses artistas apontam para o que Rosalind Krauss (1999) chamou de "condição pós-midiática". Krauss se refere à condição de muitos artistas que não se definem mais por mídias ou campos artísticos específicos, ou seja, não se deixam caracterizar simplesmente como pintores, fotógrafos, videoartistas, escritores, etc. Atravessando diversas especialidades, de acordo com as exigências de cada um de seus projetos, criam, freqüentemente, produções que, elas também, não se reduzem a uma mídia específica. Trata-se de trabalhos híbridos, que podem ser caracterizados pelo que vem sendo chamando de intermidialidade.

Como o vídeo tem sido uma presença constante nesses trabalhos, dedicamo-nos particularmente a uma investigação das práticas que agenciam esse suporte. Trata-se de pensar o vídeo como um paradigma dos modos de articulação entre o verbal e o visual no âmbito do que o filósofo Jacques Rancière (2009) chama de "regime estético das artes". Recusando a noção de modernidade como categoria crítica, Rancière propõe o conceito de regime estético, pensado em contraposição ao que ele chama de "regime representativo", aquele que regulou os modos de fazer e apreciar a arte do Renascimento ao século XIX. Segundo Rancière, uma das principais diferenças entre os dois regimes passa justamente pelas diferentes maneiras com que, em cada caso, se articulam o visível e o dizível.

No regime representativo, haveria uma subordinação da imagem ao texto, ou a uma função textual da inteligibilidade. Essa subordinação fornece uma espécie de medida comum entre as artes, algo que cria uma correspondência entre elas. Em contraposição, o regime estético se funda justamente ao abandonar essa medida, ou seja, ao recusar a dependência do visível à palavra. A crítica de arte geralmente entendeu o efeito desse desligamento como um processo de autonomização de cada uma das artes, que teriam se entrincheirado em seus domínios, em busca de sua especificidade ou pureza. Ora, Rancière afirma que as artes não se isolaram em seus compartimentos. O que aconteceu foi de outra ordem. Da analogia dos significados passou-se à mistura dos significantes. As artes deixaram de se analogizar e de se corresponder à distância. Suas materialidades se misturaram e passaram a ser tomadas em conjunto.

Segundo Rancière, o novo modo de articulação entre palavra e imagem pode ser apreendido pelo conceito, que ele propõe, de *grande parataxe*. No domínio da gramática, do qual o termo é oriundo, a parataxe significa a justaposição de frases sem conjunção coordenativa. Rancière amplia o

domínio de aplicação desta noção, para pensar a "grande justaposição caótica, de uma grande mistura indiferente das significações e das materialidades" (RANCIÈRE, 2012, p. 54). Ou seja, a grande parataxe é a justaposição não apenas de elementos linguísticos, mas de sistemas sígnicos diversos.

É em Jean-Luc Godard que Rancière reconhece um uso exemplar da potência paratática, sobretudo em *História(s) do cinema*. Segundo o filósofo, essa série de Godard "é orientada por dois princípios aparentemente contraditórios" (RANCIÈRE, 2012, p. 43). O primeiro consiste em retirar imagens de seus contextos originais (geralmente, filmes narrativos), desvinculando-as de sua posição numa sequência ordenada de ações, de sua função no desenrolar de uma intriga. Deslocada e recontextualizada, a imagem aparece, assim, como pura presença visual. Ela já não serve para contar uma história – é uma potência singular e muda. O segundo princípio vem, então, realizar uma operação à primeira vista inversa. Trata-se de recombinar essas presenças icônicas, reapropriando-se delas como signos linguísticos. A imagem singular é recombinada com outros elementos, visuais, sonoros e verbais, articulados então na forma de discurso. Dessa aproximação de elementos heterogêneos, originalmente díspares, nasce um sentido, uma significação.

Não por acaso o exemplo paradigmático da grande parataxe vem de uma obra elaborada em vídeo. Diferentemente do cinema, no qual o modo ficcional sempre foi dominante, o vídeo desde cedo enveredou para a experimentação, a pesquisa, o ensaio. Livre das imposições da narrativa, da soberania do texto e de sua função dirigente sobre a construção imagética, o vídeo experimentou novas relações entre a palavra e a imagem, consolidando uma estética na qual elementos verbais e visuais agenciam, a cada obra singular, seus modos próprios de falar e calar, "seus poderes de apresentação sensível e de significação". (RANCIÈRE, 2012, p. 45)

Também não por acaso o modelo da potência paratática vem de uma obra que repensa a história. Recusando a história como narrativa ficcional, o vídeo incorpora a história como destino comum – história do cinema, como fez Godard, mas também história da arte, da cultura, das sociedades, etc. Essa incorporação da história pelo vídeo vem sendo potencializada pelas novas tecnologias digitais. Com as facilidades de edição e mixagem eletrônicas, o vídeo faz uso muito facilmente desse banco de dados anárquico e ilimitado a que chamamos de "arquivo sem fundo" e que encontra sua imagem mais concreta no acervo global disponibilizado pela internet. Nesse sentido, pode-se dizer que, por um lado, o vídeo contrapõe, à construção imagética guiada pelo

discurso, uma composição na qual palavras e imagens são entrelaçadas e tomadas em conjunto; por outro, ele opõe, ao encadeamento lógico e causal das ações na história, a desordem empírica da História.

Tais reflexões nos ajudam a compreender o que está em jogo nos trabalhos de Laura Erber e Leila Danziger, duas artistas brasileiras que vêm experimentando interessantes articulações entre o visual e o verbal. Ambas desenvolvem práticas que, de algum modo, perpassam o arquivo, criando composições em que pode ser reconhecida uma potência paratática.

Há mais de dez anos, Leila Danziger vem realizando obras a partir de seu arquivo pessoal de jornais cotidianos. A artista submete os jornais a um processo de apagamento, raspando ou depilando a sua camada mais superficial. Palavras e imagens são subtraídas sem que a folha se destrua. Sobre o papel assim descamado, Leila Danziger faz certas intervenções, geralmente com o carimbo e a monotipia, inscrevendo no jornal imagens e palavras de outros tempos e lugares. No espaço antes reservado para a informação, imediatista, efêmera e descartável, passam a figurar signos que exigem outra temporalidade.

Nas produções em vídeo de Leila Danziger, os jornais ainda aparecem, mas com outra materialidade. A palavra impressa é agora palavra filmada, e se associa a outros arquivos, de origens distintas. É o que ocorre, por exemplo, no vídeo *Pallaksch, Pallaksch* (2011, 4”15”). O título reproduz uma expressão encontrada no poema Tübingen, Janeiro, que Paul Celan escreveu para Holderlin, poeta que havia criado o neologismo. A palavra, segundo seu inventor, podia significar ora *sim*, ora *não*. No vídeo, ouve-se a voz de Celan lendo o seu poema: “Viesse,/ viesse um homem,/ viesse um homem ao mundo, hoje, com/ a barba de luz dos/ Patriarcas: ele poderia/ se falasse ele deste/ tempo, ele/ poderia/ apenas balbuciar e balbuciar/ sempre –, sempre –,/ continuamente (‘Pallaksch, Pallaksch’).” A voz do poeta é misturada a diversas outras vozes extraídas de noticiários da televisão israelense, vozes que funcionam como um ruído de fundo, monótono e repetitivo.

Na trilha da imagem, tem-se o mesmo procedimento de camadas sobrepostas. Imagens do mar, jornais ao vento sobre um chão de terra, jornais revolvidos pela maré, jornais sendo depilados compõem estratos de imagem que se deixam ver uns através dos outros. A inscrição *Pallaksch, Pallaksch* aparece carimbada em algumas folhas de jornal no momento em que as vemos serem depiladas, como se sob a camada mais superficial da notícia se escondesse essa palavra. O vídeo funciona, assim, como uma encenação da impossibilidade da linguagem de que fala Celan,

impossibilidade de atribuir sentidos bem delineados e estáveis para o tempo presente. Por trás da aparente ordem dos noticiários, sublevam-se o caos e a desordem dos acontecimentos históricos, que a artista carimba com o incompreensível *Pallaksch*.

O mesmo poema de Celan é lido por Pierre Antoine Villemaine em um dos vídeos que compõem a videoinstalação *O funâmbulo e o escafandrista* (2008), de Laura Erber. A gagueira de Celan, sua língua estranha, vem aqui evocar a de outro poeta, Ghérasim Luca. Na exposição *Águas furtadas*, que ficou em cartaz na Galeria Laura Alvim de janeiro a março de 2104, a instalação ocupava duas salas. A primeira exibia um tríptico audiovisual abordando o tema do suicídio; a segunda, três vídeos em televisores. Os vídeos do tríptico, de aproximadamente 15 minutos cada, rodavam em loop, mas não sincronizados.

A referência aos textos de Luca está presente já no título da instalação, que reverbera os seguintes versos: “Como o funâmbulo / suspenso por sua sombrinha // eu me agarro / ao meu próprio / desequilíbrio” (LUCA apud ERBER, 2012, p. 37). Nos vídeos, vemos, dentre diversas outras imagens que aludem ao mergulho, à flutuação e ao resgate, a figura do escafandrista. São membros da brigada fluvial de Paris, responsáveis por vigiar as águas do Sena, realizando salvamentos ou retirando cadáveres e objetos jogados no rio. Profissionais como aqueles que, em março de 1994, retiraram do Sena o corpo de Luca. Tratava-se de mais uma morte por suicídio, entre as 60 ou 70 que o rio presencia por ano.

O suicídio no Sena aparece, então, como um elo entre as referências para esse trabalho de Laura Erber. Em 1901, chegava ao necrotério de Paris o corpo de uma jovem que veio a ser referida como “A desconhecida do Sena”. A jovem foi encontrada no rio com uma expressão de êxtase no rosto, o que levou o médico do necrotério a fazer uma máscara em gesso, fixando o seu sorriso perturbador. Réplicas da máscara se espalharam por Paris, fazendo da desconhecida do Sena um mito entre intelectuais franceses.

A associação da morte e do suicídio ao êxtase, à beleza e ao erotismo aparece também no universo poético de Luca, sobretudo nos livros *L’inventeur de l’amour* e *La mort morte*, ambos escritos em 1945. Em um dos vídeos da instalação, fragmentos de dois poemas de Luca são lidos em voz over: um de cunho fortemente erótico, outro referindo-se ao suicídio. Do primeiro poema, “O sonho em ação”, do livro *Héros-limite*, ouve-se o seguinte trecho:

> a beleza do teu sorriso teu sorriso / em cristais os cristais de veludo / o veludo da tua voz tua voz e / teu silêncio teu silêncio absorvente /absorvente como a neve a neve / quente e lenta lento é o / o seu caminho seu caminho diagonal / diagonal sede cedo seda flutuante / flutuante como os prantos as plantas / na tua pele sua pele / os despenteia ela despenteia o teu perfume [...]. (LUCA apud ERBER, 2012, p. 70-71)

Enquanto essas palavras são ditas, na trilha da imagem vê-se o rosto de uma mulher dentro d'água, com flores e plantas flutuando ao redor. A essas imagens, seguem-se *travellings* das margens do Sena, filmados de dentro do rio. Sobre os travellings, ouve-se o segundo fragmento, esse, do longo poema que compõe o livro *L'inventeur de l'amour*: "De uma têmpora a outra o sangue de meu suicídio virtual escorre negro, vitriolante e silencioso Como se eu tivesse realmente me suicidado".

Como os vídeos estão em loop, suas imagens se repetem indefinidamente. Como os loops não estão sincronizados, as composições do tríptico nunca são as mesmas. A instalação aponta, assim, para a capacidade combinatória das imagens e sons, que se recombinam ao acaso, gerando sempre novas séries. As trilhas sonoras igualmente se contaminam e se misturam, sendo difícil mesmo discernir a que trilha da imagem corresponde qual trilha do som.

Como afirmamos anteriormente, o modo de operação do vídeo pode lançar luz sobre outras modalidades artísticas contemporâneas. Com efeito, muitos pesquisadores têm apontando, na produção artística mais recente, um número crescente de práticas que de algum modo perpassam o arquivo. Destacam-se, nesse âmbito, diversas modalidades de apropriação de imagens alheias, de obras e documentos da história da arte e da história em geral. Essas apropriações aparecem, cada vez mais, não como mera referência ou citação, mas como recontextualizações. Retirados de seus contextos e colocados em relação a outros elementos, fragmentos de obras e documentos ganham novos sentidos, suscitam novas leituras e interpretações. O que talvez não tenha merecido tanta atenção é o fato de essas práticas artísticas buscarem indiscriminadamente, no arquivo, materiais visuais e verbais. Não é mais a pintura que dialoga com os quadros do passado, não é a literatura que envereda por diálogos intertextuais. São obras híbridas, intermidiáticas, que incorporam e justapõem signos flutuantes, que perpassam todas as artes e mídias.

Referências

DANZIGER, L. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

ERBER, L. *Ghérasim Luca*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

KRAUSS, R. *A voyage on the North Sea*: art in the age of the post-medium condition. Londres: Thames & Hudson, 1999.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.

O extramusical[1]

The extramusical

Carolina Amaral[2] (Doutoranda – PPGCOM/UFF)

Resumo:

Quando personagens cantam ou dançam num filme, normalmente todos param para olhar a performance, como espectadores que assim como nós acompanham o espetáculo audiovisual com olhos e ouvidos. Este artigo investiga a incidência de performances musicais em filmes não-musicais do cinema contemporâneo, tomando como exemplo "Os Amantes Passageiros" (*Los amantes Pasajeros*, Pedro Almodóvar, Espanha, 2013). Chamamos esse fenômeno de "extramusical".

Palavras-chave:

canção, performance musical, extramusical.

Abstract:

Whenever characters sing or dance in a film, normally, everyone around them stops to look at the performance, just like us: spectators who follow the audiovisual spectacle with eyes and ears. This paper investigates the impact of musical performances in non-musical films of contemporary cinema, with the analyse of *I'm so excited* (*Los amantes Pasajeros*, Pedro Almodóvar, Espanha, 2013). We call this phenomenon the "extramusical".

Key-words:

song, musical performance, extramusical.

[1] Trabalho apresentado na Sessão: Cinema e música (coord.: Ludmila Moreira Macedo de Carvalho), em 09/10/2014.

[2] Doutoranda em Comunicação Social no PPGCOM-UFF. Orientador: Maurício de Bragança. Email: carolinaoamaral@gmail.com

1. O extramusical

Os já tradicionais textos que tratam sobre a "narrativa clássica" do cinema, em especial, o volumoso *The Classical Hollywood Cinema* (Bordwell, Thompson e Staiger, 1985) descrevem o mecanismo de continuidade como a principal característica no que se convencionou chamar de "cinema clássico narrativo". As sequências são regidas por uma rede de causalidade, que se encarregam da continuidade da ação. Uma cadeia sucessiva na qual ação gera um efeito, uma reação, que por sua vez gera outra, e assim, recomeçando o processo novamente. Tal mecanismo daria integridade à história e figura um dos princípios que na "Arte Poética", Aristóteles considera essencial, a "unidade de ação" da história.

No entanto, algumas sequências não privilegiam esse fluxo de causalidade – apesar, é claro, de contribuir para o andamento da história – mas se exibem como um espetáculo musical em si. É o que acontece quando uma personagem passa a performar, seja dançando, cantando e/ou tocando um instrumento. Por exemplo, a cena de *Os Amantes Passageiros* (*Los amantes Pasajeros*, Pedro Almodóvar, Espanha, 2013), em que os comissários dançam e dublam a canção pop "I'm so excited" para uma incrédula platéia de passageiros da classe executiva.

A performance musical modifica o modo que até então o filme se expressou. A música se impõe, o espetáculo assume sua vertente exibicionista. Há uma frontalidade do *performer* em relação à câmera e ao espectador. As personagens olham direto para a câmera, quebrando um dos principais preceitos construídos no cinema de ficção. O gênero musical se define pela combinação entre canções e narrativa, e muitos elementos das performances musicais do gênero também se encontram nos filmes contemporâneos.

As características vislumbram uma espécie de *mise en scène* própria da performance musical, um estilo que se aproxima do gênero musical, sem no entanto, ser lido como tal. Se a *mise en scène* é a organização dos corpos no espaço fílmico, "ações e reações de um ator em um cenário" (Oliveira Junior, 2013, p.58) e também num tempo, a performance musical organiza esses corpos como *performer* e público, um dependente do outro, num espaço próprio que se cria dentro do filme. O direcionamento de olhares, a maneira como sentimentos são revelados, como se conjugam ações e reações, o privilégio pelo excessivo prazer exibicionista do espetáculo. O tempo da canção coincide com o da cena, unidade própria em que a *mise en scène* se estabelece, "seu núcleo nominal" (idem p. 29).

Ao assumir esse estilo, esse padrão de organização dos corpos num cenário e num tempo semelhante ao musical, o cinema narrativo contemporâneo se apropria e reinventa a performance musical. A cena musical, deslocada de seu *habitat* natural, posta em "outro lugar", um lugar além do próprio gênero, por sua vez se torna outra, se torna além, e portanto, "extra". O *extramusical* apresenta um estilo próprio e diverso, que não se opõe ao musical, muito pelo contrário, o leva para além dos seus próprios limites. O prefixo latino "extra" se refere ao que está além, em posição exterior ou em excesso e, para nós, se encaixa na ambigüidade dos dois significados.

O objetivo do artigo é apresentar como essas sequências funcionam nos filmes, e de que maneira se aproximam do gênero musical. O primeiro passo é recorrermos a análises sobre o cinema musical em paridade com nossas performances extramusicais. Assim, uma primeira distinção se faz necessária entre número musical e performance musical.

2. Números musicais X Performances musicais

Segundo Richard Schechner (2006, p 39), o termo "arte performática" foi criado nos anos 70 como um "guarda-chuva para trabalhos que, de outro modo, resistem à categorização". O cinema contemporâneo, muitas vezes, se caracteriza pela insubordinação a gêneros narrativos, como conhecíamos anteriormente, mantendo, no entanto, um diálogo constante com essa tradição. Usamos o termo "performances musicais" justamente para ressaltar o caráter não genérico dos filmes, fazendo uma aproximação ao mesmo tempo distanciada do musical, no qual a performance está estilizada e categorizada na noção de número musical.

A idéia de "número" implica uma serialidade, presente na própria palavra. Pertence a uma tradição do espetáculo que precede o cinema, com grandes atrações ensaiadas (ou até improvisadas) e apresentadas para um público. O número musical existe na ópera, no *vaudeville*, no teatro de revista e no gênero musical (teatro ou no cinema). São unidades performáticas que fazem parte de uma estrutura serial de atrações aguardadas pelo público. O número musical se utiliza de todos os elementos da imagem – incluindo aí a performance – para refletir e espetacularizar a canção, subordinando, assim, diegese à música.

No extramusical, a performance musical não é serial e não necessariamente configura um número; ela irrompe solitária ao longo da narrativa, marcando-a, e desaparece ao final da canção. Há, durante a performance, uma equivalência entre som e imagem que se unem num mesmo espaço,

o corpo do *performer* e num mesmo tempo, os minutos da canção. No extramusical, a tendência é que performance musical e a narrativa se realcem mutuamente; são diferentes, mas, ao mesmo tempo, agem em benefício uma da outra.

3. Configuração das performances

As artes performativas são definidas também como "artes de palco" por se apresentarem nesse lugar por excelência, e, normalmente, o cinema, em especial, o cinema de ficção, costuma se aproximar mais de conceitos como encenação, representação e narrativa. No entanto, as performances musicais reconfiguram essa relação porque se lançam no decorrer da história, fazendo do filme um palco. Jane Feuer (1993) acredita que a performance musical recupera uma teatralidade, bem dizer, uma idéia de performance ao vivo (*liveness*) direcionada à plateia, emergindo daí uma "alteridade espacial" identificada pelo público. A performance cria um palco, uma espécie de ficção dentro da ficção, posicionando não apenas o *performer*, mas também o público que assiste.

O próprio Schechner reconhece a qualidade intervalar da performance já que ela não está "em" nada, mas "entre": "trata-se de uma ação praticada por alguém que considera estar realizando uma performance e cujo público assim o vivencia" (Sibília, 2013, p 5). Nos filmes, esse "entre" é duplo porque se reflete também na relação tela e espectador.

Existe, portanto, uma platéia interna, e uma platéia externa, composta pelos espectadores. Muitos filmes tentam criar uma continuidade de olhares e até de posicionamento entre plateia interna e externa, além de uma série de estratégias que aproximam público e performance.

Uma dessas estratégias é o que Feuer e João Luiz Vieira chamam de "discurso em primeira pessoa da performance". Os dois autores, ao analisarem performances no gênero musical, percebem a presença de uma "platéia viva" com a qual o olhar do espectador pode se filiar, promovendo um engajamento especial, seja através da platéia interna, seja pela construção dos olhares direto entre público, personagem e câmera:

> a presença de um espectador ativo, num tipo de discurso em primeira pessoa, ao contrário da narração em terceira pessoa, típica dos outros gêneros do cinema clássico-narrativo. No musical há uma espécie de diálogo direto implícito entre *performer* e platéia"(VIEIRA, 1996, 346).

Outra maneira que reafirma esse discurso em primeira pessoa são as interpelações diretas promovidas pela dança, pelos olhares e pelo imperativo das letras dirigidas ao espectador. É comum ver aplausos, reações ao espetáculo que "corporificam no celulóide a subjetividade dos espectadores

da sala de cinema" (Vieira, 1996, 343). A continuidade de enquadramento entre plateia diegética e plateia de cinema traz mais uma vez o espectador para dentro da cena. Feuer (1993) assinala que antes dos sitcoms inventarem os auditórios e as claques, o musical já colocava o público dentro do filme com aplausos e reações calorosas aos números. Para Feuer, paradoxalmente, é a intrusão da platéia interna entre nós e o *performer* que dá uma sensação de experiência compartilhada,reforçada por um efeito de *tempo real* proposto pela performance, ao durar o tempo da canção. O tempo que passa do lado de lá da tela é o mesmo que passa para o lado de cá da tela. Myriam Hausen (apud. Bukatman, 2006) lembra que a partir de 1908, quando o padrão narrativo começa a se estabelecer, houve senão uma segregação entre o tempo diegético e o tempo da plateia, uma subordinação do segundo pelo primeiro. Durante a performance musical essas diferenças tendem a se apagar.

Apesar do seu funcionamento particular, a performance musical normalmente está integrada à narrativa que já preparou através de diálogos ou ações, já criou o palco necessário ao espetáculo. A preparação pode ser fabricada por uma cadeia de causalidade na qual se espera a performance, quando, por exemplo, está no momento de um show, anunciado ao longo do filme. Ou quando se solicita diretamente a performance, através do público interno. Um exemplo clássico é a cena de *Casablanca* (Michael Curtiz, EUA, 1942) em que Ilsa (Ingrid Bergman) pede para o pianista tocar "As time goes by", com a famosa fala "play it, Sam".

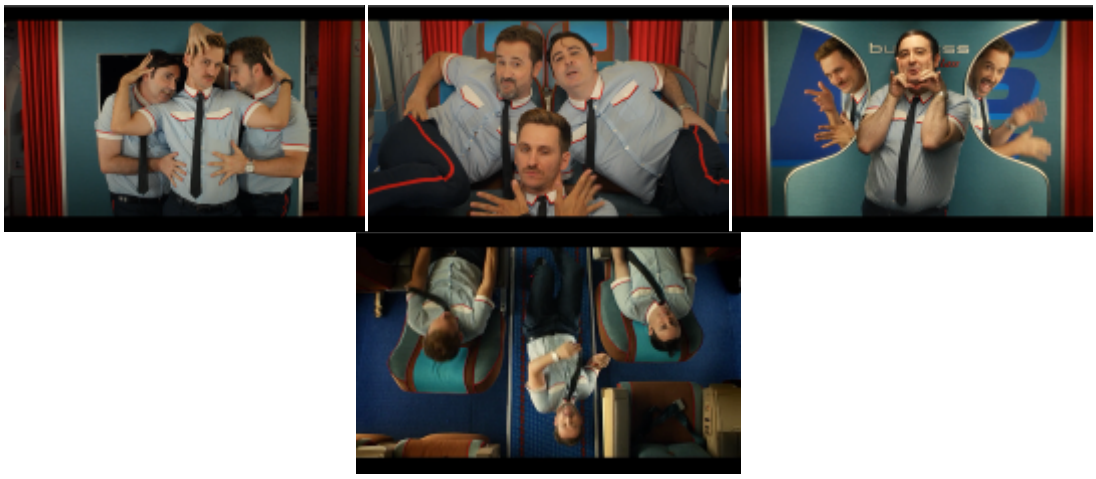
A questão que nos colocamos a partir daqui é por que encontramos performances musicais em determinados momento dos filmes. Diferente do gênero musical, os filmes trazidos por este artigo não possuem a performance musical como uma regra que o define. As canções invadem o rumo até então tomado pela história. O resultado imediato é que esses momentos se sobressaem na história.

A melhor maneira de perceber essa marca indelével da performance na narrativa, é analisar o que aconteceu a partir da performance e como a narrativa continuou depois da irrupção musical.

Em *Os amantes passageiros*, um avião com problemas na decolagem fica dando voltas no céu até que se encontre a solução para o pouso. Num momento-chave, a tripulação de comissários de bordo começa um espetáculo: uma paródia de número musical com a canção *I'm so excited*[3], para distrair os passageiros. A performance musical começa na cabine dos comissários, onde ninguém

[3] A performance de *I'm so excited* é tão importante para trama que se destaca nas estratégias de divulgação do filme. Por exemplo, o título do filme em países de língua inglesa leva o nome da música, *stills* da performance musical são usados como imagens de divulgação e, por fim, o trailer do filme intercala as mais variadas cenas com trechos da performance, a maior parte do tempo, ao som da canção, abafada apenas por momentos de diálogos

consegue vê-los, mas os *performers* olham diretamente para a câmera, assumindo uma frontalidade, seja qual for a posição em que se encontrem. Se, narrativamente, eles estão fazendo um espetáculo para os passageiros, na verdade, o olhar direto, o tal discurso em primeira pessoa, se dirige apenas ao espectador, único capaz de estar em tantos lugares frente a frente com as personagens.



Os vários lugares onde a performance acontece, sempre com o olhar dos performer para a câmera/espectador.



Seguido de falsos raccord dos passageiros

Se a performance musical em nada "resolveu" o problema principal da história (pousar o avião), ela está profundamente relacionada com a trama porque após a performance, que foi acompanhada de "Coquetel Valencia" e mescalinas para todos no avião, vários personagens se envolveram sexual e afetivamente, o que determinou não só ações mas também caracterizou melhor as personagens.

Dessa forma, a performance musical tanto se destaca por se apresentar de maneira distinta, quanto por representar viradas narrativas, determinando outros caminhos para a história seguir. O gênero musical, de maneira similar, apresenta as mesmas características, sendo o "resultado imediato da configuração dos números musicais como os momentos narrativos mais importantes do filme, ainda que, muitas vezes isso não pareça assim" (Vieira, 1996, p.346). Porém, no gênero o impacto é suavizado por se tratar de convenções já esperadas pelo espectador.

A performance musical se oferece ao deleite visual do público ao mesmo tempo em que desenvolve soluções de tensões e clímax. Por conta dessa dupla função, narrativa e performática, a cena acaba por se destacar, envolvendo-se de forma distinta com o espectador. É esse engajamento próprio do extramusical se estabelece através de um prazer espectatorial que os fãs do gênero musical já experimentavam, num certo grau. No entanto, o extramusical irrompe na história sem ser esperado. Favorece-se de uma organização de cena estranha a si mesmo, e por isso, cria uma forma nova de empatia entre o espectador e performance musical.

Referências Bibliográficas

ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 1989.

BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz*. Campinas: Papirus Editora, 2005.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema – film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia Univesity Press, 1985.

BUKATMANN, Scott. *Spectacle, Attractions and Visual Pleasure.* In: In. STRAUVEN, Wanda. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.

CORDOVA, Richard de. *Genre and Performance: An Overview*. In: GRANT, Barry Keith (org). Film Genre Reader III. Austin: University of Texas Press, 2003.

FEUER, Jane, *The Hollywood Musical* 2nd edition. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 1993.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies – an introduction*. 2. ed. New York/ London: Routledge, 2006.

SIBILIA, P. *El artista como espetáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática*. Revista Dixit, n 18, julio 2013 pag.4-19.

VIEIRA, João Luiz. *Cinema e Performance*. In: XAVIEL, Ismail (org.) O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Introdução a uma teoria do cinema como dança[1]

An introduction to a theory of film as dance

Cristian Borges[2] (Professor Doutor – ECA-USP)

Resumo:

O cinema possui uma natureza coreográfica, sendo o meio privilegiado não apenas para o registro da dança, mas também para sua efetiva manifestação em termos fílmicos. Partindo do artigo de Amy Greenfield sobre a dança como cinema (1970), abordaremos o cinema como dança, supondo que existe uma dança secreta dos seres e das coisas só revelada pelo cinema (e não para ele), conectando a banalidade dos movimentos registrados pela câmera a uma coreografia intrínseca às imagens em movimento.

Palavras-chave:

cinema, dança, coreografia, dança como cinema, cinema como dança.

Abstract:

Film has a choreographic nature, serving not only as the main tool to record dance, but also for its effective manifestation in filmic terms. Amy Greenfield's article on 'dance as film' (1970) triggers our discussion of film as dance – assuming that there is a secret dance of beings and things only revealed by film, by connecting the banality of movements recorded by the camera to a choreography intrinsic to moving images.

Keywords:

film, dance, choreography, dance as film, film as dance.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão "Cinema e dança".

[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.

A dança como cinema

No artigo em forma de manifesto intitulado “Dance as Film”, publicado em 1970 no periódico americano *Filmmakers’ Newsletter*, a dançarina e cineasta Amy Greenfield propõe uma abordagem da dança como cinema e um modelo de “dança fílmica” que, segundo ela, não teria sido feita até então – parecendo ignorar, por exemplo, trabalhos como os de Sara Kathryn Arledge e Maya Deren, entre outros. Em todo caso, ela concorda com o cineasta Stan Brakhage ao defender que num filme-dança o “dançarino sinta o movimento como fílmico”:

> É espantoso que a dança não tenha se desenvolvido em uma linguagem fílmica até agora. Cinema e dança são as únicas formas de arte que se movem tanto no tempo quanto no espaço. Eis uma base sólida sobre a qual pode-se formar uma linguagem comum. Mas o dançarino fica preso ao que conhece, o teatro, porque se habituou aos limites definidos por um espaço modificado artificialmente. O corpo resiste à remoção de limites. O cinema suprime os limites espaciais do teatro e do palco, o contato direto com o público no momento da performance e o tempo (físico) cronológico. Assim, surge um conceito distinto do que é a dança (GREENFIELD, 1970, p. 27).

Para ela, a *dança* – definida como “graus de energia que se exteriorizam a partir daquilo que está interiorizado (pensamento, emoção, sensação, memória etc.), uma energia que assume a forma do corpo humano se movendo no espaço e no tempo” – é diferente da *dança como cinema* – um tipo de energia oriunda da movimentação corporal que se presta exclusivamente a ser “captada pela película, organizada pela montagem e comunicada pela projeção”, distinguindo-se, por conseguinte, do registro da dança, do documentário sobre dança ou da interação entre diferentes mídias (GREENFIELD, 1970, p. 26). E ao por em prática sua teoria, ela discorre sobre questões mais pontuais, como o tipo de película a ser utilizada, a relação entre o operador de câmera e a ação, tipos de lentes, som e montagem.

Assim, a dança como cinema consiste na conjunção de uma performance coreográfica com esses elementos cinematográficos, pois o que percebemos na imagem projetada como “movimento dançado” nada mais é do que a “coordenação relativa de muitos tipos de movimento e não apenas um. Nunca pode haver um ‘solo’ em um filme-dança” (GREENFIELD, 1970, p. 32).

Em outro artigo, publicado em 2002, Greenfield analisa dois exemplos de “dança como cinema” – *Um estudo de coreografia para a câmera* (*A Study in Choreography for the Camera*, 1945), de Maya Deren, e *Nove variações sobre um tema de dança* (*Nine Variations on a Dance Theme*, 1966), de Hilary Harris – e apura seu método: trata-se de um dança que só é tornada possível, tal e

qual, pelo cinema. Daí sua discrepância em relação ao mero registro da dança: pois, se neste a dança existe a priori e independentemente de sua captação pela câmera, na dança como cinema ela só existe em função do aparato cinematográfico, sendo por ele provocada e concretizada. Ela destaca, no filme de Deren, o uso da montagem como determinante na impossibilidade da dança de Talley Beatty fora da tela – já que o dançarino aparece em vários lugares ao mesmo tempo e realiza passos que começam e terminam em terrenos completamente distintos e distantes –, enquanto que no filme de Harris, essa impossibilidade é criada sobretudo pela movimentação circular e sensual da câmera, com aproximações e afastamentos irregulares, engendrando uma pulsação que é em grande parte provocada pela interação da dançarina Bettie de Jong com a câmera (GREENFIELD, 2002).

Estendendo essa noção a outras obras, percebemos que a repetição – própria da dança e interagindo na obra de Harris com o cinema – aparece igualmente em *Dissonante* (*Dissonant*, 2010), de Manon de Boer, no qual a dançarina Cynthia Loemij, parada e filmada em plano médio, apenas escuta a música, começando a dançar somente quando esta cessa completamente. No restante do filme, acompanhamos suas variações sobre um tema de dança (sem música) filmadas por uma câmera que, apesar de discreta em sua movimentação, é denunciada o tempo todo pelo barulho do motor e pelas constantes interrupções provocadas pelo término da bobina de filme 16 mm, que leva cerca de um minuto para ser trocada – quando contamos somente com os ruídos ambientes e com a possível projeção de nossa memória de seus movimentos sobre a tela preta.

Outras "impossibilidades" da dança tornadas possíveis na tela aparecem, por exemplo, na multiplicação dos corpos dentro do quadro e sua dissolução em ecos visuais, como no *Pas de deux* (1968) de Norman McLaren; na "mutilação" dos corpos através do close, em filmes como *Introspection* (1941-46), de Sara Kathryn Arledge, ou *Hand Movie* (1966), de Yvonne Rainer; no uso de múltiplas telas que ocorre em *Ma mère l'Oye* (2001), de Thierry de Mey; ou na inversão de velocidade da imagem, que é projetada ao revés, provocando profundo estranhamento em *Gravity of Center* (2012), de Thibaut Duverneix. Ou seja, coisas que só ocorrem na tela e que não parecem factíveis nem realizáveis sem o auxílio de técnicas audiovisuais.

O cinema como dança

Na outra face da moeda, encontra-se não mais a dança *no* cinema – seu registro, sua representação, sua hibridização partindo da arte coreográfica –, mas a dança *do* cinema, ou seja,

aquilo que ocorre cada vez que um filme, por assim dizer, "dança". Pois o que nos interessa particularmente aqui é inverter a proposição de Amy Greenfield, explorando não apenas a *dança como cinema*, mas igualmente o *cinema como dança*: um tipo de manifestação artística que, partindo do cinema, avance em direção à dança – e que, com distintas denominações, teria servido como objeto de reflexão e exploração estética desde pelo menos os anos 1910, com o cinema burlesco.

Jean Epstein chegará, em um ensaio escrito nos anos 1940 e publicado postumamente em 1975, intitulado *Alcool et cinéma*, a uma fórmula perfeita para o caráter intrinsecamente movente dos filmes, que ele chamará de "lógica do fluido". Remontando à filosofia grega, ele lembra que a "doutrina do conflito e do movimento universais" de Heráclito teria perdido a batalha para Parmênides e Zenão de Eleia, que teriam feito "triunfar o culto daquilo que permanece sempre igual a si mesmo, a fé na identidade que perdura, base de todo o sistema racional". Isso explicaria nosso grande apreço pelas "construções mais resistentes, as matérias mais duras, as medidas indeformáveis, os caráteres obstinados, as divindades e ideais imutáveis" e nosso desprezo pela "fragilidade, suavidade e inconstância", bem como "a primazia do elemento sólido" (EPSTEIN, 1975, p. 210).

Assim, ele prossegue fazendo o elogio do cinema como a arte, a técnica, o espetáculo que teria, ainda mais que o desenvolvimento industrial e dos meios de transporte, libertado o imaginário humano de seu imobilismo e, por que não dizer, de seu conservadorismo atávicos:

> No universo criado na tela, (...) o tamanho e a posição do espectador não valem como padrão de medida ou como centro de referência, porque (...) esse observador encontra-se incapacitado de remeter a esse centro e a esse padrão a localização e a dimensão dos objetos que são dados pela imagem cinematográfica. A situação da câmera tampouco é suficientemente definível ou suficientemente fixa para que se possa fundar nela um sistema de comparação comum a todos os planos do filme. Assim, a configuração do espaço cinematográfico não apenas escapa ao egocentrismo rigoroso da configuração euclidiana, não apenas se recusa a uma proporcionalidade exclusivamente humana, como ainda não admite nenhum centro de perspectiva, nenhuma métrica única, quaisquer que sejam. (...) Se [o espaço cinematográfico] não possui nem homogeneidade nem simetria, é que ele representa um espaço em movimento, ou melhor, uma espaço provocado, não mais como o espaço euclidiano, por posições bem determinadas de sólidos com formas estáveis, mas pelos deslocamentos mal definidos de espectros, cuja forma também é móvel, que se comportam como fluidos (EPSTEIN, 1975, p. 213-214).

Por outro lado, ao propor no mesmo ensaio uma "lógica de tempo variável", Epstein afirma que

> Só o cinema pode representar, numa efetiva continuidade sensível, uma movimentação do universo não apenas acelerada, mas também ralentada à vontade, numa duração compressível e extensível em relação ao nosso próprio consumo do tempo. Só o cinema pode mostrar uma vida vinte vezes mais lenta ou cinquenta mil vezes mais rápida, na qual descobrimos a deformação do mineral, o florescimento dos cristais, a elasticidade e a solidez da água, a viscosidade dos continentes, a gesticulação das plantas, a rigidez das nuvens, lançadas pelo céu como flechas, a petrificação do homem, tornando-se sua própria estátua (EPSTEIN, 1975, p. 217).

Algo verificável, por exemplo, em obras como *Go! Go! Go!* (1964), de Marie Menken, através da técnica do *single frame*, ou *Escultura d'água imaginária* (*Imaginäre Wasserplastik*, 1971), de Peter Weibel, através da pausa do vídeo, que congela a água no ar.

Em um texto de 1967, "film : dance", Stan Brakhage defende que a

> (...) dança cinematográfica deve ocorrer quando qualquer cineasta é levado a incluir toda sua consciência fisiológica em qualquer movimento fílmico – o movimento de qualquer parte de *seu* corpo na feitura do filme... o movimento de seus olhos. Pratico todo movimento concebível com a câmera na mão quase todos os dias. *Não* faço isso com a intenção de imbuir de formalismo os movimentos das tomadas, *mas antes* para explorar as possibilidades do exercício, para despertar meus sentidos e preparar meus músculos e juntas para o peso da câmera e as posturas necessárias para sustentá-la, a fim de que eu possa carregar esse peso no equilíbrio dessas posturas através da minha *re*ação fisiológica durante a captação da imagem e *para* algum *ato* significativo da montagem. Eu gostaria de pensar que compartilho algo assim com os dançarinos (BRAKHAGE, 2001, p. 131-132).

Percebemos nessa postura um desejo de que o operador de câmera aja como um dançarino. Essa figura de um "cineasta que dança" parece inspirar tanto filmes mais "experimentais", como *Meshes of the afternoon* (1943), de Maya Deren – que parece adotar a lógica e a estrutura da dança (com suas repetições e retomadas de frases etc.) –, quanto outros mais "narrativos", como *Elephant* (2003), de Gus Van Sant – cuja câmera fluida parece incorporar mimeticamente o espírito da cena, seguindo por vezes o ritmo da movimentação dos atores e da atmosfera instaurada pela *mise en scène*.

Por outro lado, Karen Pearlman reivindica algo semelhante para os montadores, em seu artigo "Edição como coreografia" (PEARLMAN, 2009), através da explicitação de um movimento cadenciado do mundo pela montagem – como fizeram Dziga Vertov com *O Homem com a Câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*, 1929) e Artavazd Pelechian com *As Estações* (*Vremena goda*, 1975), entre outros.

Alguns cineastas trabalham como verdadeiros coreógrafos da tela. Não no sentido em que preparam números dançados – como evidentemente acontece nos musicais –, mas porque tratam a tela como superfície "dançável", espaço privilegiado de manifestação da dança do cinema, sem especial consideração pela dança institucional propriamente dita (o balé clássico, a dança moderna ou contemporânea), mas com total devoção a uma graciosa (e às vezes enérgica) movimentação tanto do mundo pró-fílmico captado, quanto do próprio aparato tecnológico empregado (a câmera, as lentes, a montagem, os efeitos de pós-produção etc.). Cineastas como, por exemplo, Miklos Jancsó, Glauber Rocha, Jean-Luc Godard, Arthur Omar, Peter Greenaway e Andrei Tarkovski. Porque da mesma forma que, como vimos anteriormente, a dança pode se abrir ao cinema – incorporando-o como linguagem e extrapolando aquilo que se consegue ver a olho nu, no palco de um teatro ou ao ar livre, por só se concretizar de fato na tela –, o cinema também pode se abrir para a dança – incorporando em seu tecido e em sua fatura elementos da arte coreográfica que o façam tornar-se algo além daquilo que costuma ser: um reles contador de histórias.

Um caso extremo dessa capacidade de dança do cinema encontra-se no curta de Bill Morrison, *Light is calling* (2004), no qual imagens deterioradas do filme *The Bells* (1926), de James Young, são associadas à música de Michael Gordon para criar um ambiente onírico e poético a partir da dança abstrata da própria emulsão da película em decomposição. É a dança da matéria cinema em sua forma mais básica e fisicamente elementar.

Referências bibliográficas

BRAKHAGE, Stan. "film : dance", in McPHERSON, Bruce R. (ed.). *Essential Brakhage*: Selected Writings on Filmmaking by Stan Brakhage. Kingston: McPherson and Company, 2001, p. 129-132.

EPSTEIN, Jean. "Alcool et cinéma", in *Écrits sur le cinéma II*. Paris: Seghers, 1975, p. 173-259.

GREENFIELD, Amy. "Dance as Film", in *Filmmakers' Newsletter* v. 4 n. 1, novembro de 1970, p. 26-32.

_____. "The kinesthetics of avant-garde dance film: Deren and Harris", in MITOMA, Judy (ed.), *Envisioning Dance*: On film and video. Nova York/ Londres: Routledge, 2002, p. 21-26.

McPHERSON, B. R. (ed.). *Essential Deren*: Collected Writings on Film. Kingston: McPherson and Company, 2005.

PEARLMAN, Karen. “Edição como coreografia”, in *Dança em Foco*: A Dança na Tela. Rio de Janeiro: Contra Capa/ Oi Futuro, 2009, p. 38-44.

Apagamentos e Intermitências em Oscar Munõz e Rosangela Rennó[1]

Deletions and Intermittency in Oscar Munõz and Rosangela Rennó

Denise Trindade[2] (Dra. Comunicação (- UFRJ/UNESA)

Resumo:

Este artigo procura tecer relações entre estética e política na arte contemporânea, tendo como referência obras diversas de Oscar Munõz e Rosangela Rennó. Ao acentuar a presença e a efemeridade das imagens por meio do fotográfico, os artistas provocam questões sobre pessoas desaparecidas na América Latina, intervindo com suas poéticas visuais em uma memória em construção.

Palavras chave:

poética, política, fotográfico, apagamentos, memória.

Abstract:

This article seeks to weave relationships between aesthetics and politics in contemporary art taking as a reference works of Oscar Munõz and Rosangela Rennó. Through the use of the photographic process, where this allows the intermittence of the presence and the deletions of images, the artists do questions about missing persons in Latin America intervening with its visual poetics of a memory in construction.

Keywords:

poetics, politics, photography, deletions, memory.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e Artes I.

[2] Dra em Comunicação e Cultura (UFRJ). Professora de Teoria da Imagem no Curso de Cinema (UNESA). Pesquisadora em Poéticas Visuais (Faperj).

Ironia e Vazio: a estética como força política

O uso da fotografia em movimentos artísticos produz, desde a modernidade, tensões entre arte e política, instaurando outras formas de sensibilidade. Os artistas dadaístas, por exemplo, optaram por dialogar com a guerra, inscrevendo seu tempo na história com novas propostas estéticas. John Heartfield e George Grosz, responsáveis pelo desenvolvimento das fotomontagens políticas, criaram, com o grupo de Berlim, composições com fins ideológicos, apostando no papel irônico das montagens. Ao desconstruirem o sentido narrativo por meio da criação de ordens diversas dos elementos nas montagens, eles rompem com as direções lineares ocidentais de leitura. Segundo FABRIS

> os dadaístas lançam mão da nova técnica para colocar em crise o sistema tradicional de representação, ao qual contrapõem uma superfície dotada de múltiplos centros, de sobreposições, de nexos nem sempre lógicos, contradizendo a lógica da fotografia e propondo uma percepção crítica do significado das imagens (…). É crítica em termos artísticos — por desmistificar o ato criador — e sociais — por propor uma contravisão da contemporaneidade eivada de elementos irônicos e de deslocamentos de sentido. É dialética por articular um jogo contínuo entre a realidade e sua representação. (FABRIS, 2011,160).

Heartfield tem como alvo principal o nazismo. Em algumas de suas fotomontagens, imagens de Hitler e da suástica criam associações entre o poder e a hipocrisia. Em *Apaziguamento* (fig I), uma foto do rosto do ditador aparece sobre o corpo de um açougueiro que tem o avental manchado de sangue. A ironia está presente no sorriso e no gesto de Hitler assim como no título e na legenda da obra. Hitler amola uma faca diante de um galo e, fazendo referências ao seu lado sanguinário, há uma legenda que diz: *Não tenha medo, ele é vegetariano*.



fig I. John Heartfield. *Apaziguamentos*. 1936.

O fotográfico é de extrema importância na invenção do imaginário da pop arte. Silk Screens de Marilyn Monroe ou de notas de dólares reunidos e expostos em uma mesma sala, juntamente com fotos de jornais de acidentes aéreos, realizam, em sua indiferenciação, o vazio da América nos anos 60 e 70, após a guerra do Vietnã. Andy Warhol é visto por BAUDRILLARD (1997), como aquele que recorreu ao hiper-realismo e à exposição da banalidade para colocar em cena a simulação, liberando-nos da estética e da arte. Para o autor, Warhol, através de uma subjetividade *maquínica*, se afirma como máquina e pura operacionalidade. Ele cria uma dramaturgia da própria simulação ao enfatizar como esta se *realiza* em imagens, tornando-as perigosamente equivalentes. Suas técnicas de impressão desmistificam o conceito de arte e, ao mesmo tempo, fazem com que este conceito adquira outros fins, chegando de alguma maneira ao grau zero da própria experiência estética. *Sim, ele leva a estética até o fim, aí onde ela não tem mais qualidade estética e se revolve no sentido contrário".* (BAUDRILLARD, 1997, 119).

Também nas colagens de Rauschenberg (fig II), que se constituem por diversas sobreposições de imagens e texturas, as fotografias, segundo Philipe DUBOIS (1993), possuem uma condição dupla ao se indiferenciarem das outras imagens, adquirindo um caráter de espectros, de fantasmas da representação, no que elas, como palimpsestos, expõem em suas camadas as peles da América.

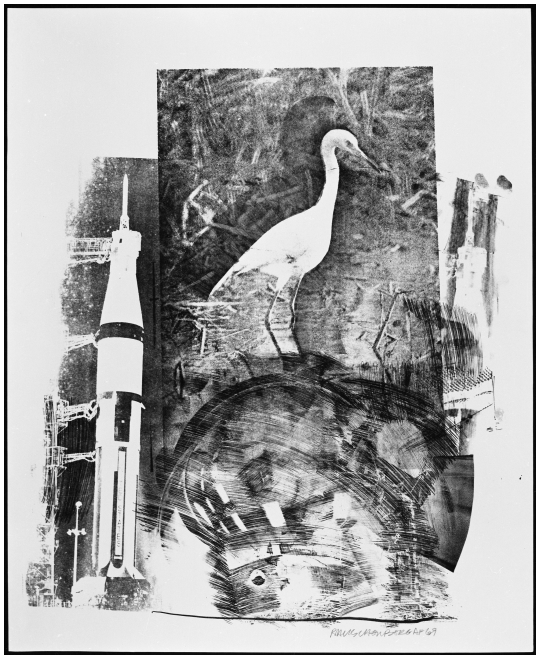


fig II. Robert Rauschenberg. *Stoned Moon Series.*1969.

.

Como ironia ou espectros, descontruindo sentidos ou gerando uma não estética, a relação entre fotografia e arte intensifica-se nesses diferentes momentos, aproximando questões sociais, culturais e estéticas. Atualmente, vários artistas utilizam a força poética do fotográfico evidenciando relações políticas entre memória e esquecimento.

Memória e política na contemporaneidade

Ao refletir sobre as consequências da globalização na contemporaneidade, Andreas HUYSSEN (2014) observa que o discurso da memória que se estabeleceu nos estudos políticos e culturais nos anos 1980, os quais privilegiam as relações entre história e memória onde o Holocausto e o Terceiro Reich aparecem como referências, migra, nos anos 90, para outros contextos políticos, como o dos desaparecidos na América Latina, transformando-se em debates públicos transnacionais.

Para o autor, discussões como a dos desaparecidos na Argentina ou a das Comissões da Verdade que multiplicaram-se mundo afora influenciaram a política, assim como a literatura e as artes visuais de modo geral. Apesar de algumas radicalizações que surgem ao se evocar lembranças traumáticas, essas considerações nos permitem aqui refletir sobre o enfoque de alguns artistas latino americanos que, ao utilizarem como pensamento a fotografia, colocam em cena, por meio de suas propriedades de fazer aparecer e também de apagar, uma aproximação entre poética e política. Como diz Huyssen,

> Aliás, já que toda lembrança baseia-se na mobilização e no apagamento, tanto a memória quanto o esquecimento são passíveis de múltiplas formas de abuso, assim como ambos podem surtir efeitos benéficos na busca da verdade e na reconciliação".(HUYSSEN, 2014, p.15).

As poéticas visuais de Oscar Munõz e Rosangela Rennó reconciliam através do fotográfico o que há de trágico no ato de lembrar e de esquecer, apresentando-o em sua intermitência.

Oscar Munõz e o fotográfico

Ao comentar a importância da fotografia em seu trabalho, Oscar Munõz, artista colombiano de Cali, ressalta que inicialmente era o elemento fotográfico que oferecia uma suposta carga de documentalidade e de verdade ao desenho, convertendo-se posteriormente em um instrumento de reflexão. Em sua série *Cortinas de Banho* (1985), a relação entre imagem e ilusão coloca o espectador em dúvida sobre o que está por trás da imagem, através da sua própria dissolução. O ato da imagem se dissolver se encontra presente também em seus desenhos em carvão, o qual possui como propriedade a pulverização. O encontro entre o carvão e o processo fotográfico está presente em diversas séries realizadas pelo artista, como em *Tiznados* (1991), na qual ele utiliza cópias de fotos antigas de cadáveres impressas em jornais de Cali durante a década de 1980, onde as imagens das pessoas aparecem difusas, pela maneira com que eram reveladas através da frottagem pelo próprio pó de carvão.

Em *Narcisos* (fig III), uma das obras importantes do artista, está presente sua própria paixão que é a dificuldade de fixar a imagem e sua relação com a memória. O processo parte de autorretratos feitos inicialmente com telas de silk screen, que ele coloca sobre cubas cheias d'água e, no que as figuras estão prestes a desaparecer, ele as preenche com carvão. Como metáfora da própria vida, da criação e da morte, as imagens que ali se formam através do pó escapam ao controle do artista e do humano, em seu devir automático.

O retrato como expressão de captação e fixação de um momento adquire ressonância na fotografia, por seu caráter indexal (o momento em que se faz contato com a realidade) e pela fixação, que a torna um documento arquivável, passível de trazer à superfície, ou melhor, *revelar* o passado.



Fig III. Oscar Munõz. *Narcisos*. 2001.

Assim, por meio do fotográfico, o artista torna presentes pessoas ausentes, intervindo no processo de lembrança e construção da memória na Colômbia. Diferentemente de eventos traumáticos como o Holocausto ou o 11 de setembro, que demarcam acontecimentos, a guerra ininterrupta da Colômbia, com sua tenebrosa máquina de fazer desaparecer, se repete cotidianamente.

Munõz se apropria da ideia de Roland Barthes de que a fotografia se cumpre quando o referente desaparece e a foto adquire força e valor. Em *Biografias* (fig IV) as fotos de pessoas em obituários de jornais (meio que tem como características a lembrança e o esquecimento), significam para o artista um presente congelado, de onde se parte para constituir um antes e um depois. Utilizando os mesmos materiais anteriores, o pó sobre a água, a imagem aparece e torna-se novamente pó, como a própria vida. No movimento da água, surgem rostos enquanto ouve-se o som de uma descarga de vaso sanitário e, em seguida, a água escorre pela pia, juntamente com a imagem. Quando a imagem se esvai pelo ralo, há um som gutural entrando na terra.

A força poética deste trabalho está na própria efemeridade que, ao se relacionar com o instante, provoca uma experiência que transforma o espectador.

> Gosto da ideia de que uma coisa que funciona geralmente com o efêmero, com o temporal, com o instante, possa ter um efeito duradouro, como uma experiência emotiva intensa que transcenda a duração da experiência com a obra. Nesse sentido, a obra poderia ter um nível que esteja acima do caráter do discurso político. Acho que usar o meio artístico como um elemento dissuasivo ou um elemento político não tem muito sentido. Geralmente o público tem um certo nível de conhecimento político. Em compensação, o valor poético de uma obra, sim, tem a possibilidade de transformar a pessoa, o espectador, até certo ponto.(HERZOG,H. Mitchel, 2013, p. 160).



fig IV. Oscar Munõz. *Biografias*. 2002.

Tais transformações se constituem como experiências estéticas e políticas, ao encarnarem pelas imagens o próprio ato do desaparecimento.

Apagamentos em Rosangela Rennó

Rosângela Rennó desenvolve, desde 1992, um projeto chamado *Arquivo Universal* no qual, recorrendo ao uso do fotográfico, ela organiza diferentes séries. Em *Apagamentos* (fig V) a artista se apropria de fotografias feitas pela polícia legista australiana e, com intervenções como cortes, ampliações e sequências, propõe novas leituras das imagens reunidas em um fotolivro. Rennó assegura que realiza um documento de amnésia com o uso de fotos que por pouco não foram apagadas. Feitas por fotógrafos policiais para preservar a cena do crime, visando compor o processo de acusação, elas possuem uma temporalidade definida, destinadas ao anonimato e ao esquecimento. Para SCHOLLHAMMER (2013), o valor desse arquivo, além de compor uma arqueologia disciplinária, adquire uma existência entre a memória forense e o processo amnésico da sociedade.

> Parece que as fotos estão aí para parar e congelar o tempo numa *stasis* entre a vida e a morte. Inserem-se na descontinuidade e adiam o processamento biológico e também histórico dos fatos para criar a possibilidade investigativa e processual num estado de exceção, demarcado e exclusivo, que logo será restituído ao uso comum. Assim, é possível identificar esse processo com uma compreensão da história e da memória histórica ligada ao crime e ao desastre; na leitura dessa obra de Rennó, a

> “cena de crime” irrompe como uma figura chave, fundamental para a compreensão com o real e com a história. (SCHOLLHAMMER, 2013,p.18).

Os *Apagamentos* de Rennó são enumerados em séries - 1, 2, 3, 4 - evocando uma suposta organização, porém, as imagens se misturam em diferentes combinações, permitindo associações diversas. A leitura é sempre interrompida por espaços em branco. Em todas as séries, percebemos provocações à imaginação do observador.

Em *Apagamento 1*, portas, janelas, escadas, são elementos visuais que o olhar percorre para construir uma narrativa. Além da fragmentação dos elementos, a artista insere filtros que acentuam a opacidade das imagens, tornando-as ainda mais apagadas.

> Ao olhar, finalmente, o apagamento a olho nu, o que perguntamos não é como aconteceu, mas como será agora sem as pessoas desses mundos. Não há respostas: nem a cena-do-crime, nem as-cenas-do-cenário-do-crime podem ser reconstituídas porque naquele exato momento, que no entanto não se pode precisar, a história acabou. O que reaparece: as casas sem seus donos, os mundos sem suas pessoas - o apagamento - não; e, de novo, dolorosamente, nós o provamos. (PENNA, Alícia Duarte, 2005).



Fig V. Rosangela Rennó. *Apagamentos*. 2005.

Estas imagens destinadas ao desaparecimento adquirem força plástica, expondo fraturas. DIDI-HUBERMAN (2011), ao refletir sobre a sobrevivência das imagens, questiona, a partir de uma hipótese levantada por Nietzsche, a memória e a sensação como o material de todas as coisas. Para o autor, este material passível de metamorfoses, evidenciaria seus apagamentos. *A sobrevivência*

falou-nos da indestrutibilidade dos traços; a metamorfose nos falará de seu respectivo apagamento, de suas perpétuas transformações.(HUBERMAN, 2011,139).

Ao alternarem memória e esquecimento por meio do fotográfico, Rennó e Munõz nos aproximam do próprio devir da contemporaneidade em seus fluxos e metamorfoses.

Bibliografia

DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. RJ: Contraponto, 2013.

DUBOIS, PHILIPPE. *O ato fotográfico*.SP:Papirus,1993.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar*. SP: Martins Fontes, 2011.

HERZOG, Hans-Michel. *Cantos cuentos colombianos*: arte contemporânea colombiana. Cobogó: RJ, 2013.

HUYSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. RJ:Contraponto, 2014.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Portugal:Ed. Gustavo Gili, 2002.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Edições 70. PT. 2013.

OUBIÑA David. *Una juguetería filosófica*. BAS: Ediciones Manatial, 2009.

RENNÓ, Rosangela. *Apagamentos*. SP: Cosac Naify, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erick. *Cena do Crime*. RJ: Civilização Brasileira, 2013.

Imagem sadeana: Arte, cinema e transgressão[1]

Sadean image: Art, cinema and transgression

Edson Burg[2] (Mestre – UFSC)

Resumo:

A partir da aproximação dos conceitos de *monstruosidade integral*, em Pierre Klossowski, *corte* e *repetição* no cinema, em Giorgio Agamben, e *imagem* cristal, em Gilles Deleuze, o artigo objetiva fazer dialogar o texto do marquês de Sade com o cinema. Tal relação atua no desenvolvimento da *imagem sadeana*, a retomada do ataque à moral proposto por Sade no cinema, onde potencialmente há presença da Nachleben de Aby Warburg, a vida póstuma dionisíaca aqui relacionada ao fascínio dos libertinos.

Palavras-chave:

Sade; cinema; transgressão; moral.

Abstract:

From the approximation of the concepts of *integral monstrosity*, in Pierre Klossowski, *cutting* and *repetition* in cinema, in Giorgio Agamben, and *crystal image*, in Gilles Deleuze, the article aims to make dialogue the Marquis de Sade's text to the cinema. This relationship works in the development of *sadean image*, the resumption of the attack on moral proposed by Sade in the movies, where there are potentially presence of Aby Warburg's *Nachleben*, the afterlife Dionysian here related to the fascination of libertines.

Keywords:

Sade; cinema, transgression; moral.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema e Artes II.

[2] Mestre e Doutorando em Literatura pela UFSC. Jornalista por formação, trabalhou nas editorias de Cultura dos jornais “A Notícia” e “Notícias do Dia”, ambos de Joinville/SC.

Os libertinos de Sade objetivam a destruição de suas vítimas. Não basta matá-las: é preciso arrancar qualquer traço humano daquele que serve ao seu prazer. No castelo de Silling, onde os quatro senhores promovem as orgias de *Os 120 dias de Sodoma*, os jovens sequestrados encerram seus serviços como objetos sexuais sendo destruídos: são açoitados, têm os dedos e dentes arrancados, a pele queimada e os ossos serrados antes do último suspiro.

Em *Sade, meu próximo,* Pierre Klossowski adjetiva a escrita de Sade não apenas como descritiva, mas também interpretativa do ato aberrante. Tal ato aberrante revelaria o esgotamento do princípio de identidade, a monstruosidade integral, contrária à normatividade – ainda assim, dependente da própria normatividade, porque a transgressão se justifica pela existência de ordem, isto é, de regras que deveriam ser seguidas. Sade reconhece a necessidade da norma porque, se todos agissem unicamente pelo desejo, a convivência seria insustentável, mas também considera insustentável uma ordem que cerceia completamente o desejo.

O libertino sadeano é, por assim dizer, a contraparte do moralista. Sade, ao perceber o processo de domesticação iluminista, a delimitação de um homem ideal amarrado por condutas morais e religiosas, apresenta o outro que explode este homem em um universo desregrado. Enquanto escreve e vê pela janela o estopim da Revolução Francesa, Sade teme que o fim da monarquia e a ascensão da república seja meramente uma troca de poder, a pulverização da liderança cuja intenção é cada vez mais apreender o homem em pressupostos morais.

Sendo puro desejo, o libertino vive na busca de saciar-se, enquanto os demais indivíduos estão subordinados às normas. O perverso se caracteriza pela constante procura de realização desta saciedade, um feito exclusivo, um gesto único. Para Klossowski, a reiteração apática acrescenta potência ao ato aberrante e sobrepõe a perversão à consciência moral. A repetição do ato, como se fosse a primeira vez, mantém a promessa do gozo, aniquila a consciência, e Sade "pretendeu transgredir o próprio ato do ultraje por um estado permanente de movimento perpétuo" (KLOSSOWSKI, 1985, p. 37).

Como descreve Giorgio Agamben em "O cinema de Guy Debord", a repetição e o corte são condições de possibilidade do cinema, dizem respeito às tarefas de criação e descriação, desde o enquadramento até à montagem - a imagem cinematográfica está sempre em via de significar. Portanto, se o ato transgressor se define pela repetição, pela recuperação incessante do possível, Sade é cinematográfico.

Mas, ao fazer uso da linguagem logicamente estruturada (a escrita) como forma de propagação de sua filosofia, o próprio Sade expunha as limitações do êxtase pela linguagem – a representação não seria a experiência em si. Sade faz da escrita o modo de atualização do ato aberrante, o que leva à imagem-cristal de Deleuze, a presença do tempo em seu estado bruto e sem a inércia do esquema sensório-motor predominante dentro do cinema clássico, seguindo uma lógica espaço-temporal de causa-efeito.

Na imagem-tempo há um reencadeamento a partir do vazio, a imagem é criadora do projeto, independe de seu prolongamento motor; por isso, pura. No caso particular da imagem sadeana, a atualização constante do ato aberrante faz emergir a relação entre o virtual o atual, o passado que se conserva e se atualiza, premissa para a formação da imagem-cristal, que revela uma imagem-tempo direta e, de uma vez só, faz passar o presente e conservar o passado.

As ninfas de Sade

Há várias Lucias em *O porteiro da noite*, de Liliana Cavani (1974): a opaca, tal como um cristal mal retirado da terra, escondida no campo de concentração; há a límpida da aristocracia, esposa do maestro; há o objeto de fetiche que dança aos olhares estáticos. Conhecemos Lucia como prisioneira, selecionada pelo oficial nazista Max – como objeto, atende submissa aos seus prazeres. A cena dança aparece como "ponto de virada": a prisioneira, com trajes nazistas, dança sensualmente aos olhos anestesiados dos oficias. É o surgimento de uma Lucia que subverte sua posição e, mesmo sendo submissa sexualmente, detém o poder sobre os oficiais nazistas.

O reencontro em Viena os devolve à posição inicial: é Max quem inicialmente busca retomar o caso de outrora. Lucia, em princípio, nega, para pouco depois aceitar o reinício: mais uma vez, impõe suas vontades, e Max, disfarçado como o porteiro noturno do hotel, é perseguido por outros ex-oficiais que exigem o afastamento do casal sob o risco de serem descobertos. Trancados num apartamento, sem comida, revivem o mesmo cárcere de anos antes, cujas normas, novamente, são ditadas pela mulher.

A leitura feita por Aby Warburg de *O nascimento de Vênus* e *A primavera*, de Botticelli, é bastante significativa dentro de sua recusa do método estilístico-formal tomado pela história da arte até o final do século XIX. Em sua tese sobre as obras do pintor renascentista, Warburg marca o início

de sua proposta de fundar uma *ciência sem nome*, a superação da consideração formal da imagem até então hegemônica dentro do estudo da arte.

Para tal, Warburg se propõe a estudar a retomada de características da arte e da literatura pagã dos séculos XV e XVI por artistas como o próprio Botticelli. Esta retomada, denominada por ele como *Nachleben der Antike* (vida póstuma da antiguidade) é percebida principalmente na presença de figuras femininas frequentes nas pinturas florentinas.

Warburg entende o Renascimento com um período de aturdimento, no qual existem duas concepções de mundo distintas: uma visão de mundo pagã, associada à cultura greco-latina e admirada pelos artistas da Renascença, e uma visão cristã, arraigada pelos italianos entre os séculos XIV e XVI.

No ensaio *Aby Warburg e a Ciência sem Nome*, Agamben ressalta que a presença dessas concepções de mundo distintas, mas não antagônicas, torna impossível uma leitura da história da arte pelo método formal, já que as soluções estilísticas adotadas pelos artistas "se apresentam como um 'diagnóstico' do homem ocidental lutando para se curar de suas contradições e para encontrar, entre o antigo e o novo, sua própria moradia vital" (AGAMBEN, 2009, p. 135).

Assim, Warburg procura compreender a arte como parte de uma psicologia social mais ampla. É a recusa de qualquer tendência interpretativa voltada a perceber os fenômenos artísticos como retratos culturais ou socioeconômicos. Para Warburg, a cultura sempre é um processo de sobrevivência, sendo nas imagens onde se cristalizam cargas energéticas e experiências emotivas onde sobrevém uma herança transmitida pela memória social.

Estas figuras femininas em vestes flutuantes, como a Vênus de Botticelli, nomeadas por Warburg como *ninfas*, são sobrevivências, símbolos pertencentes tanto à uma consciência quanto à uma reação primitiva. São mobilizações inconscientes de formas emotivas, reativadas no contato com a tradição antiga – a *Pathosformel* (fórmula de Páthos).

A ninfa, sendo *Pathosformel*, não é somente uma matéria ao qual o artista dá nova forma, mas sim um composto indiscernível de originalidade e repetição. Para tal, Agamben encontra a definição de ninfa adotada por Warburg como *Nachleben* dos deuses pagãos no tratado de Paracelso sobre os espíritos elementares: a ninfa é semelhante ao homem, mesmo não tendo sido gerada a partir de Adão.

Como espírito elementar, a ninfa se encontra numa zona de indiscernibilidade: não é humana, pois não possui alma, não é animal, pois possui razão e linguagem, e não é nem propriamente um espírito, pois têm corpo. Contudo, a ninfa esconde uma especificidade em relação às outras criaturas não adâmicas: o fato de que elas podem receber uma alma, se se unirem sexualmente a um homem. Para Agamben, nós, habituados a atribuir vida somente ao corpo biológico, encontramos na ninfa a vida puramente histórica, são imagens que precisam, para tornarem-se vivas, de um sujeito assumi-las.

Para Warburg, a ninfa mostra não apenas como Botticelli se confrontou com a ideia que se tinha dos antigos à sua época, como revela um polo dionisíaco da arte clássica. As ninfas, com seus movimentos, remetem ao desequilíbrio e o excesso de Dionísio, em revelia à serenidade e tranquilidade do apolíneo.

A constatação de Warburg é significativa: na considerada "Idade das Luzes", há a aparição de imagens da antiguidade antiga, abafada pelo processo civilizatório. De figura entre o humano e o divino, na Renascença a ninfa é transformada em donzela da cidade, destacadas justamente pela ação do vento em suas vestes ou cabelos que as tiram do equilíbrio estático. A aparição das ninfas é mais do que apenas citação visual, mas sim efetiva personificação do paganismo renascentista, registro de *Pathosformel*.

Imagens que são, as ninfas precisam de um sujeito para se tornarem verdadeiramente vivas, e em sua presença na arte renascentista está ínsito um risco mortal, como alerta Agamben. Se a historiografia warburguiana é memória das imagens, é, ao mesmo tempo, uma tentativa do próprio homem de se libertar das imagens.

Da mesma forma, é possível ver na imagem sadeana registro de *Pathosformel*. Agamben intensifica essa relação: as pesquisas de Warburg são contemporâneas ao nascimento do cinema, são tentativas de dar vida às imagens, "em ambos os casos se trata de colher um potencial cinético que já está presente na imagem." (AGAMBEN, 2012, p. 35)

Nesse sentido de urgência, é possível relacionar a ciência sem nome de Warburg com o pensamento sadeano e, por conseguinte, com a imagem sadeana: Sendo o uso do corpo do outro fundamental em seu sistema, Sade dedica um cuidado especial ao descrever este objeto de uso comum. É possível, em Sade, perceber as ninfas, figuras femininas de traços belos e sutis cuja

função é meramente sexual – elas existem para serem violadas, sua existência se justifica pela presença de outro sujeito.

As comparações das personagens de Sade remetem à pintura e à mitologia: corpos elevados à categoria de deusas, obras de artistas, posteriormente destruídas, mas que ganham evidência justamente por estarem à disposição dos sujeitos. É a libertinagem quem justifica a existência dessas ninfas sadeanas, sinais da sobrevivência de forças dionisíacas e que, naquele universo, não são abafadas pela moral.

Lucia, a prisioneira transformada em objeto de desejo, é a ninfa, a *Nachleben* da imagem sadeana de *O porteiro da noite*. Os traços sutis e movimentos graciosos remetem às pinturas renascentistas. Sua existência é justificada a partir do momento em que se relaciona sexualmente com um homem: deixa de ser a prisioneira ao ser selecionada no campo de concentração, deixa de ser a esposa aristocrata quando retoma o romance com Max. Ela é sobrevivência de uma antiguidade pagã.

Em *O porteiro da noite*, o passado e o presente se desdobram constantemente a ponto de se tornarem indiscerníveis: na primeira manhã em que acordam juntos em Viena, enquanto guardam suas roupas, Lucia encontra a farda nazista utilizada pelo amante e mostra um vestido comprado no dia anterior no antiquário, similar àquele dado pelo oficial ainda no campo de concentração.

Da indiscernibilidade sai uma nova distinção, uma realidade que antes não existia: Max e Lucia, como cristais, vivem num duplo reflexo, aquele da guerra e aquele de quando se reencontram. A cristalização de ambos parece perfeita: não se sabe onde termina a prisioneira e começa a aristocrata, assim como não se sabe onde começa o nazista e termina o porteiro. São indiscerníveis, um gesto contínuo de vai e vem que nunca se define, que constantemente se reapresenta.

O antigo passa a compor o novo, que ao mesmo tempo começa a se decompor tornando-se novamente começo – não há, assim, esperança para Max e Lucia. Trajados com a farda nazista e o vestido rosa, signos diretos do tempo em que viviam o romance na Guerra, os amantes debilitados caminham para a morte no amanhecer, numa ponte, numa passagem, numa paixão fora do tempo. O próprio tempo é indiscernível quando ambos são mortos por aquilo que foram (e ainda são): o oficial desobediente e a prisioneira fugitiva. A Viena de 1957 é o mesmo cenário da guerra, um constante retorno da antiguidade pagã.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. Arte & Ensaios: Rio de Janeiro, n. 19, dez. 2009.

_____. *Ninfas.* São Paulo: Hedra, 2012.

_____. "O cinema de Guy Debord". IN: Conferência em Genebra, 1995, Suiça. Disponível em http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html. Acesso em 5 jun. 2013.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2:* a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade, meu próximo.* Brasília: Brasiliense, 1985.

SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova.* São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Œuvres complètes.* Paris, Jean-Jacques Pauvert, t. 1-15, 1986-1988.

_____. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem.* São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Os infortúnios da virtude.* São Paulo: Iluminuras, 2009.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

A experiência imersiva do 3D no cinema contemporâneo [1]

The immersive experience of 3D in contemporary cinema

Erika Savernini[2] (Doutora – UFJF)

Resumo:

No momento atual, é possível uma reflexão sobre o 3D como um recurso ainda em construção aplicável à ampliação da experiência espacial e à potencialização das camadas de significação da narrativa, a partir de duas vertentes: a do cinema documental e a da narrativa ficcional fantasiosa. Para tal, discutimos o potencial inventivo da tridimensionalidade a partir dos filmes Pina (Wenders), Cave of forgotten dreams (Herzog), As aventuras de Pi (Ang Lee) e A invenção de Hugo Cabret (Scorsese).

Palavras-chave:

Cinema 3D; Narrativa e tecnologia; Documentário 3D; Ficção 3D.

Abstract:

At the moment, we can reflect on the 3D as a feature under construction applicable to the expansion of spatial experience and the potentiation of the narrative layers of meaning, from two aspects: the documentary film and the fanciful fictional narrative. To this end, we discuss the inventive potential of three-dimensionality from the movies Pina (Wenders), Cave of forgotten dreams (Herzog), Life of Pi (Ang Lee) e Hugo (Scorsese).

Keywords:

3D Cinema; Narrative and technology; 3D Documentary; 3D Fiction.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ASPECTOS DE LINGUAGEM E EFEITOS VISUAIS.

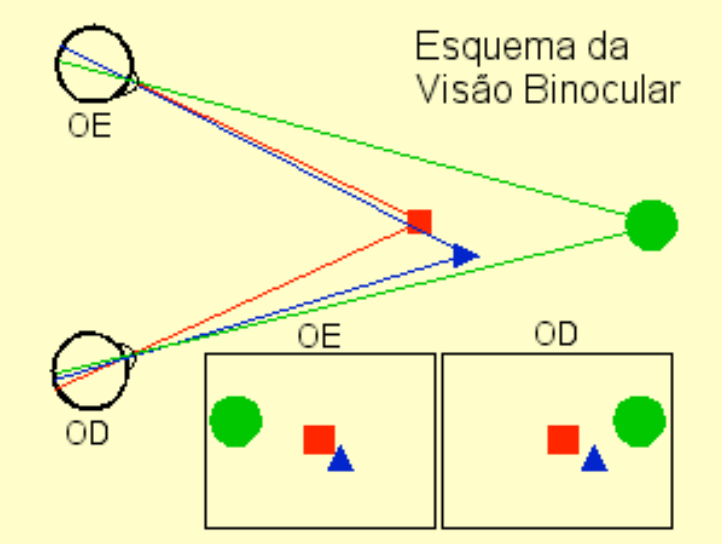
[2] Profa. Adjunta – Dep. Comunicação e Artes (FACOM); colaboradora no PPGCOM. Autora de Índices de um cinema de poesia, co-editora Reflexões sobre a montagem cinematográfica, de Eduardo Leone (Ed. UFMG).

Primeira aproximação: conceitos e resumo histórico

O cinema 3D parece ter ganhado novo vigor, a partir do final da primeira década do século XXI. No entanto, não é uma novidade na história do cinema. A criação fílmica da representação do espaço tridimensional pela estereoscopia remonta ao pré-cinema. Segundo Dickson e Dickson (2000), Thomas Edison e Dickson, assistente na invenção do kinetoscópio e, posteriormente, nas primeiras produções do estúdio, já haviam testado diversos aparelhos de captação da imagem em movimento, mas com baixa definição, quando, em 1889, conseguiram qualidade bastante para testes com imagem e som (pela integração com o fonógrafo) e também de estereoscopia. Chama-se estereoscópica toda técnica pela qual se cria uma imagem com qualidade tridimensional a partir de duas imagens com pontos de vista ligeiramente diferentes, simulando a binocularidade humana.

A binocularidade (olhos frontais que constituem pontos de observação diferentes pela distância pupilar, que é, em média, de 6 cm) é a qualidade fundamental da visão humana que permite a percepção da profundidade. Por conta disso, a binocularidade e a imagem resultante disso estão relacionadas à experiência espacial de estar no mundo. A percepção de profundidade é que nos permite localizar objetos no espaço circundante, bem como integramo-nos a esse espaço – ou seja, para o homem, o estar no mundo é grandemente definido pela percepção do seu corpo no espaço, que, por sua vez, está diretamente relacionada à visão binocular.

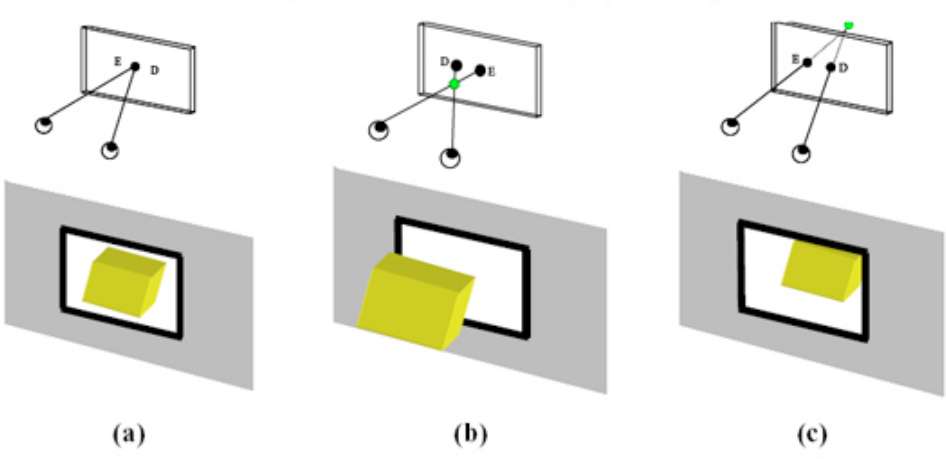
Ilustração 1: Esquema da binocularidade humana



Fonte: http://iappucsp.blogspot.com.br/

O efeito 3D na imagem cinematográfica é alcançado, como para nossos olhos, pela convergência de duas imagens ligeiramente diferentes sobre a tela (correspondentes ao olho direito e ao olho esquerdo). Essa convergência gera três tipos de paralaxe: normal (convergem sobre a tela); negativa (convergem antes da tela); positiva (a convergência acontece “depois”, para dentro, da tela).

Ilustração 2: Tipos de paralaxe



Tipos de paralaxe: a) Paralaxe zero (ZPS), b) Paralaxe negativa e c) Paralaxe positiva.

Fonte: ABCINE - http://www.abcine.org.br/artigos/?id=80&/peter-anderson-asc-no-festival-do-rio-2008

Os primeiros aparelhos estereoscópicos, segundo Wade (1989), foram inventados por Charles Wheatstone, no século XIX – mas os estudos que descreveram a binocularidade e a formação da imagem pelo olho humano remontam à Grécia Antiga. No cinema, como relatam Dickson e Dickson (2000), os primeiros experimentos ocorreram ainda no final do século XIX – certamente herdeiros do que já se fazia na fotografia estática.

Consta que o primeiro filme em longa-metragem em 3D foi The Power of Love (1922), dirigido por Nat G. Deverich e Harry K. Fairall. A produção de filmes 3D, no entanto, só se tornou moda nos anos 1950; justamente no contexto de experimentação que o cinema empreendeu para fazer frente à televisão, que se popularizou nos Estados Unidos nessa década e estava rivalizando com (e vencendo) o cinema na conquista do público. É o período também no qual os sistemas de captação de cores foram largamente empregados (e o cinema colorido se tornou padrão), bem como as telas largas (o widescreen – que passa agora a ser padrão uma vez que também a televisão, agora em *high definition*, o adota) e a estereofonia (som estereo). Elsaesser (2013) indica, inclusive, que o 3D digital seria uma forma de atualizar a imagem em relação ao som, uma vez que esta ficou “para trás”

do som no cinema, que já adotou a espacialidade faz tempo. Os sistemas THX, o Dolby Digital 5.1 e o SDDS, por exemplo, foram adotados pela indústria e pela rede de exibição nos anos 1990; ao passo que o cinema 3D digital só ganhou novo fôlego, depois do modismo dos anos 1950, no final da primeira década do século XXI – sendo Avatar, de 2009, um marco.

Pretende-se, portanto, estimular a discussão de experiências de imersão que se configuram inventivamente no cinema contemporâneo; produções polarizadas entre a narrativa documental e a fantasia ficcional que apontam o 3D não apenas como um recurso tecnológico atrativo, mas uma nova ferramenta a serviço da sensibilidade do realizador e uma nova dimensão da narrativa, literal e figurativamente.

Duas vertentes do 3D no cinema contemporâneo

O 3D esteve, desde o primeiro boom de produção nos anos 1950, muito associado a um cinema de ação e de aventura, ou mesmo do gênero de terror e suspense, principalmente por conta do emprego da paralaxe negativa - responsável pela projeção de objetos e de criaturas para fora de tela, em direção ao espectador. O que se vê profusamente também na produção atual – em maioria, o 3D é uma atração a mais por si só, que acrescentaria unicamente o susto e o impacto do "saltar da tela". Por outro lado, percebe-se e aponta-se um potencial de alteração da linguagem e da experiência fílmica, potencial ainda pouco explorado na produção audiovisual em 3D digital. Atualmente, o 3D digital tem sido experimentado por grandes nomes do cinema mundial, que relatam o repensar o cinema que a experiência de filmar em 3D propicia, bem como a crença que algo inovador possa surgir daí – algo que podemos apenas vislumbrar nesse momento. São diretores como Ang Lee, Martin Scorsese, Win Wenders, Werner Herzog, Jean-Luc Godard que filmaram em 3D, ao mesmo tempo em que refletiram sobre seu emprego no cinema.

Em consonância com o depoimento desses diretores, Henriques (2010) ressalta que a filmagem 3D exige que se repense toda a linguagem empregada. O enquadramento, o ângulo, o movimento e a própria dramaturgia alteram-se diante do 3D. Lembrando-se, inclusive, que a espacialidade tridimensional na tela plana do cinema não é alcançada apenas pela estereoscopia, mas também por fatores de composição bidimensionais como linhas e disposição de elementos que reforçam a perspectiva e pela iluminação (que aumenta a profundidade de campo). Esses outros

fatores concorrem grandemente para a ampliação do efeito tridimensional da estereoscopia – e devem ser concebidos em função dela.

Wenders e Herzog, respectivamente em Pina e Cave of forgotten dreams, utilizam o 3D para criar uma experiência de imersão no espaço filmado e de sua integração com o espaço ocupado pelo espectador. O caráter de imagem objetivamente construída do cinema associado à tridimensionalidade, que faz com que a tela possa ser um prolongamento do espaço ocupado pelo corpo do espectador, cria uma experiência de real.

Wenders (2011), logo após o lançamento do filme *Pina* (Alemanha, França e Reino Unido – 2011), declarou, em conferência em Toronto, sua convicção de que o 3D estaria sendo subaproveitado em sua qualidade de aproximação do público em relação ao real. Ao testar diversas formas de filmar o grupo de Pina Bausch, Wenders sentia que algo como uma parede separava a câmera das performances. O 3D, em sua qualidade essencialmente espacial, surgiu como a solução ideal – só então a parede se desfez, segundo Wenders, por ser a dança também essencialmente uma arte no espaço. O que se pode perceber, então, é que a câmera, como um ponto de vista localizado fora da tela, passaria a comungar, de forma mais sensível, do mesmo espaço projetado na tela (para dentro dela, como é o efeito produzido pela paralaxe positiva). Wenders enfatiza a potencialização dos detalhes no 3D (no caso de Pina, particularmente, nos depoimentos dos companheiros de Pina Bausch, momentos em que o 3D poderia criar a sensação do compartilhar do mesmo espaço). Ele ainda critica a distorção desse potencial do 3D de criar a experiência do real em função de um uso maciço para a narrativa fantasiosa; desse modo, não se reconhece como recurso para representação da realidade. “Human reality. Our planet. Our existence. Our concerns” (WENDERS, 2011).

Werner Herzog, em Cave of forgotten dreams (Canadá, Estados Unidos, França, Alemanha e Reino Unido – 2010), também emprega o 3D na narrativa documental, de forma a criar uma experiência espacial. Se nos primórdios do cinema já se produzia vistas de lugares exóticos (na visão eurocêntrica de mundo), propiciando a experiência mediada do mundo (não é mais preciso o deslocamento do corpo para o conhecimento de lugares distantes, perigosos, caros...), Herzog nos explica que as cavernas que serão mostradas estão inacessíveis ao público, que a equipe teve acesso, mas com restrições. O 3D cria para o espectador a experiência restrita às equipes científica e cinematográfica. A iluminação precária, por outro lado, gera um senso de real e cria movimento nas

pinturas rupestres – dá vida àquela caverna, descrita como uma “cápsula do tempo”; anima, portanto, essas imagens estáticas de milhares de anos. Além disso, o 3D também produz sentidos. Há um momento, por exemplo, no qual a colocação da câmera constrói uma narrativa. Em primeiro plano, numa saliência de rocha, há uma pintura rupestre de um tipo de felino, ao fundo, na parede da caverna, pinturas de um tipo de bovino, no plano em 3D, cria-se uma cena de caça.

Por outro lado, na vertente experimental da narrativa fantasiosa, em A invenção de Hugo Cabret (Hugo – Estados Unidos – 2011), Martin Scorsese homenageia Georges Méliès não apenas por toma-lo como personagem da história (adaptada do livro de Brian Selznick). Como Méliès, Scorsese apresenta uma fábula bastante simples, mas que permite uma grande complexidade na composição da imagem. Em Méliès, há uma grande heterogeneidade de materiais organizados em camadas (os planos justapõem atores, objetos cenográficos, objetos reais, molduras em primeiro plano, cenários pintados etc.), que Scorsese emula com o 3D. O filme de Scorsese pode ser tomado como a versão contemporâneo do estilo de Méliès.

Ang Lee, em As aventuras de Pi (Life of Pi – Estados Unidos, Taiwan, Reino Unido e Canadá – 2012), configura uma fábula (narrativa que guarda uma lição por sob a narrativa superficial, geralmente encarnada por animais antropomorfizados) narrativa e tecnicamente, pois que há camadas de interpretação da história e de constituição da imagem em 3D. Destacam-se, por isso, as formas de transição entre cenas do presente da narração com o flashback por camadas dentro do plano – uma reinvenção da transição, similar ao que Welles e Toland fizeram com as fusões por iluminação em Cidadão Kane (SAVERNINI, 2014).

Considerações finais

No momento atual, a exploração técnica da estereoscopia pelo cinema industrial parece estar repetindo, com maior qualidade técnica, o modismo que representou o 3D nos anos 1950. Naquele momento, como atualmente, com a profusão de filmes de aventura e de ação, buscava-se o impacto visual monumental dos grandes espaços e o susto (muitas vezes, pela paralaxe negativa – momentos nos quais os objetos projetam-se como que para fora da tela, em direção ao público). Entretanto, Elsaesser (2013) propõe que, diferentemente da maioria da produção dos anos 1950, nos filmes atuais, o 3D é um efeito visual para não ser percebido (invisível ou transparente) – como também as técnicas de animação empregadas como efeitos visuais no cinema digital, a estereoscopia tende a

ser incorporada ao hiper-realismo imperante no cinema contemporâneo em sua vertente espetacular (mais comercial).

Percebemos, empiricamente, que há um cambiar entre os tipos de paralaxes normal, positiva e negativa com um emprego mais sistemático da paralaxe positiva, que reforça a imersividade – uma vez que as imagens convergem como se para dentro da tela.

O cinema 3D atual, portanto, se adequaria mais ao momento atual da sociedade em rede, da virtualização das experiências, do desejo de maior interação ou interatividade com os produtos que são não apenas consumidos, mas também produzidos (uma vez que, cada vez mais, potencialmente, lidamos com *prosumers*). Daí, esse universo hiperrealístico do cinema que emprega profusamente efeitos visuais incorporar tão bem mais uma dimensão de envolvimento desse novo espectador; o 3D de caráter imersivo.

Referências

AS AVENTURAS DE PI. De Ang Lee. Brasil: 20th Century Fox. Blu-ray 3D.

CAVE OF FORGOTTEN DREAMS. 2010. De Werner Herzog. USA: Picturehouse Entertainment e Revolver Entertainment. Blu-ray 3D.

DICKSON, W.K.L.; DICKSON, Antonia. *History of the Kinotograph, Kinetoscope and Kinetophonograph*. New York: Museum of Modern Art, 1895 (facsimile edition 2000).

ELSAESSER, Thomas. "The 'Return' of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century" Critical Inquiry: Chicago, n. 39, winter 2013. Disponível em: < http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Elsaesser.pdf>. Acesso em: 22 ago 2014.

GOMIDE, João Victor Boechat. *Imagem digital aplicada*; uma abordagem para estudantes e profissionais. São Paulo: Elsevier, 2014.

HENRIQUES, Carlos A.. *A invasão do 3D no cinema e na televisão*. Prefácio de José Alberto Carvalho. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010.

HUGO. 2011. De Martin Scorsese. USA: Paramount. Blu-ray 3D.

PINA. 2011. De Wim Wenders. USA: The Criterion Collection. Blu-ray 3D.

SAVERNINI, Erika. "O uso experimental do 3D em As aventuras de Pi". In: AVANCA | Cinema 2014, 5, Avanca, Portugal, 2014. Anais… Avanca: Cine-clube Avanca Edições, 2014.

WADE, Nicholas J.. *A natural History of Vision*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.

WENDERS, Wim. “Keynote speech by Wim Wenders”. In: TORONTO INTERNATIONAL STEREOSCOPIC 3D CONFERENCE, Toronto, 2011. Disponível em: <http://www.wim-wenders.com/archives/2011-06-Toronto-Keynote-Speech/toronto-keynote-speech.htm>. Acesso em: 07 jul. 2013.

Aquilo que fazemos com as nossas imagens: um filme-ensaio em diálogo[1]

What we make of our images: an essay film in dialogue

Fabio Camarneiro[2] (doutorando – Universidade Federal do Espírito Santo – UFES; Universidade de São Paulo – USP)

Resumo:

"Aquilo que fazemos com as nossas desgraças" (2014) é um filme-colagem de Arthur Tuoto que utiliza imagens encontradas na Internet para elaborar um comentário sobre a circulação do capital no mundo contemporâneo e as manifestações populares ocorridas no Brasil em julho de 2013. Tomando como base o texto da série de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, Tuoto encontra no filme-ensaio a maneira de criar um diálogo entre o pensamento dos cineastas franceses e a realidade contemporânea.

Palavras-chave:

Filme-ensaio, Arthur Tuoto, Jean-Luc Godard, Capitalismo

Abstract:

"Aquilo que fazemos com as nossas desgraças" (2014) is a film-*collage* by Arthur Tuoto, made with images taken from Internet, that creates a commentary about the circulation of the capital in contemporary world and the popular manifestations in Brazil on July 2013. Based on Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville's series "France / tour / detour / deux / enfants", Tuoto uses the essay film to create a dialogue between the French filmmakers and today's issues.

Keywords:

Essay Film, Arthur Tuoto, Jean-Luc Godard, Capitalism

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão O filme-ensaio, coordenada pelo Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

[2] **Fabio Camarneiro** é professor assistente na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES e doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo – USP.

Apesar do crescente interesse pelo filme-ensaio, uma definição mais precisa desta modalidade cinematográfica segue em aberto. Arlindo Machado, ao resumir suas preocupações a respeito do filme-ensaio, nele aponta três características principais:

> a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias). (MACHADO, 2006, p. 63)

Mais recentemente, Timothy Corrigan cita a combinação proposta pelo filme-ensaio como o encontro entre o "pessoal" e o "atual" (CORRIGAN, 2011, p. 4), e afirma que esta modalidade deve ser considerada distinta tanto do documentário quanto do filme experimental (p. 5). Ao aproximar o ensaio fílmico do literário, o autor afirma que "uma voz e uma visão pessoais, subjetivas ou performativas" seriam "o elemento definidor do ensaístico" (p. 16).

É essa junção particular entre o "subjetivo" (a identidade do sujeito que se expressa) e o "atual" (o contexto histórico e social no qual esse sujeito está inserido) que chama a atenção em nossa análise de "Aquilo que fazemos com as nossas desgraças" (2014), de Arthur Tuoto, além de suas aproximações (e distanciamentos) com a obra de Jean-Luc Godard.

Aquilo que fazemos com as nossas desgraças

Exibido em janeiro de 2014 durante a 17ª Mostra de Cinema de Tiradentes, "Aquilo que fazemos com as nossas desgraças" pode ser definido como uma colagem de vídeos encontrados na Internet. Portanto, trata-se também de um filme de *found footage*. Em grande parte, essa coleção de excertos faz referência à circulação do capital.

Em dado momento, "O grito" (1893), do pintor norueguês Edvard Munch, está à venda na casa de leilões Sotheby's, e, em poucos segundos, a oferta sobe de 40 a 54 milhões de dólares; a imagem instável (presumidamente tomada a partir de um telefone móvel) percorre o salão apinhado de um lado a outro, o som do pregoeiro nos alto-falantes. Em outros momentos do filme, imagens de operadores em uma bolsa de valores; anúncios publicitários em outdoors luminosos, em um grande centro urbano, exibindo marcas internacionais: Canon, Coca-Cola, Samsung. Em outra imagem, atrás de grades, oficiais fardados acompanham uma mulher, os flashes fotográficos estouram sobre ela

que, após ser desalgemada, aparenta certa tranquilidade e chega mesmo a esboçar um sorriso enquanto acena na direção dos flashes.

Outros instantes do filme de Tuoto apresentam episódios de revolta: sobre um painel com as cotações de uma bolsa de valores, desfralda-se um cartaz onde se lê "*Finanzmärkte entwaffnen! Mensch und Umwelt vor Shareholder-Value*" ("Mercado Financeiro desarmado! Ser Humano e Meio Ambiente antes do Shareholder-Value"). E, no centro do filme (o centro de sua metragem, mas também como uma espécie de tempo e espaço a partir do qual todas as demais imagens se organizam), encontram-se dois longos planos a retratar episódios das manifestações ocorridas em várias cidades brasileiras durante o mês de junho de 2013.

O primeiro desses planos registra o tenso encontro entre um grupo de policiais em formação – uniformizados, escudos em punho, capacetes –, um bloco compacto, porém cercado por manifestantes que, vez ou outra, atiram objetos contra os "homens-da-lei". O segundo plano mostra a violenta depredação de uma agência bancária: os manifestantes, alguns deles mascarados, golpeiam os caixas automáticos com pedaços de madeira, com barras de ferro, com as lixeiras da própria agência. Em último caso, utilizam os pés, chutam as máquinas, quebram os vidros da agência e as telas dos caixas automáticos. Algumas pessoas empunham câmeras portáteis ou aparelhos celulares a registrar o evento. Chama a atenção um manifestante que, com golpes certeiros, acerta as telas, uma após a outra, e seus movimentos lembram um operário de fábrica numa atividade repetitiva e quase impessoal. Como se a ordem capitalista das máquinas engendrasse, em si mesma, o cerne de sua própria destruição.

O plano tem certo distanciamento: a movimentação da câmera segue, sem afobação, os movimentos dos corpos que entram e saem de quadro, e limita-se a registrar o fato, abrindo mão de aproximações desnecessárias (uma busca pela "identidade" dos agentes da ação), ou de recuos (como se hesitasse em também participar da ação). Nesta tomada anônima, há uma espécie de justa medida (ou melhor falar em uma "medida justa"?) entre o observador e a ação observada. Como no aforismo de "Vento do Leste" (1970), filme do coletivo Dziga Vertov: "*ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*".

Jean-Luc Godard: diálogos

A frase de “Vento do Leste”, atribuída a Jean-Luc Godard, ecoa por todo o filme de Tuoto, bem como a própria voz do realizador franco-suíço. Mais exatamente, há, em “Aquilo que fazemos com as nossas desgraças”, trechos da banda sonora de “France / tour / détour / deux / enfants”, série produzida entre 1977 e 1978 por Godard e Anne-Marie Miéville:

> Concebida como uma espécie de folhetim, a série apresenta os diversos momentos da jornada diária de uma menininha e de um garoto, Camille e Arnaud. Cada episódio é construído como se fosse uma emissão jornalística investigativa que visita ora a vida de Camille, ora a de Arnaud. As duas crianças nunca se encontram na tela, sempre protagonizando episódios separados. Além das crianças, temos os personagens Robert Linard – o jornalista que vai a campo para investigar e questionar a vida das crianças – e uma dupla de apresentadores / comentadores, Betty e Albert que, através dos corpos de um casal de atores, podemos dizer que personificam as próprias figuras do casal Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. (MORALES, 2011, p. 13)

No filme de Tuoto, os diálogos dos “apresentadores / comentadores” são ouvidos sobre telas pretas que mostram, ao centro da tela, as legendas em português a partir do texto falado em francês. Além da referência direta à série, é a própria maneira como Tuoto organiza seu filme que encerra aproximações com os trabalhos que Jean-Luc Godard realizou em vídeo a partir dos anos 1970, e cujo momento culminante foi, possivelmente, a série “Histoire(s) du cinema”.

O “diálogo” é um elemento central nessa fase da obra de Godard. Segundo Philippe Dubois, a opção pelo diálogo se aprofundaria em “Meeting W. A.” e “King Lear” (DUBOIS, 2004, p. 309). Tratam-se de diálogos não apenas verbais, mas também não-verbais: diálogos entre imagens. Essa formulação também pode resumir o filme de Tuoto, que faz com que suas imagens modifiquem os sentidos umas das outras, realizando “pontes” de associação entre essas imagens. Ou, no vocabulário da Internet, “atalhos”. Ou ainda, “desvios”. Em “France / tour / détour / deux / enfants”, as imagens

> abrem um parêntese que comenta algo que, ao mesmo tempo, está dentro e fora do texto, imprimindo uma espécie de *détour* (desvio, volta) na narrativa, uma característica que será incorporada por Godard e Miéville como elemento chave na produção da série. *Détour* é, portanto, substantivo chave que, inserido no título da série em acréscimo ao título original do livro, converte-se também em comentário sobre a estrutura tanto de um como de outro. (MORALES, 2011, p. 59)

Em Tuoto, são menos importantes os choques entre duas imagens distintas do que a própria construção do filme, que aproxima (em chave crítica) imagens das manifestações populares e, por exemplo, uma gaivota que plana no ar; a publicidade das grandes cidades e cenas noturnas tomadas

a partir de uma câmera de segurança, em um local que lembra o estacionamento de algum condomínio residencial. Assim aproximadas, as imagens parecem perder seus sentidos originais e passarem por um processo de "resignificação". A esse respeito, sobre a opção de Godard pelo vídeo durante a década de 1970, Philippe Dubois assinala uma busca por "desmontar, desconstruir e analisar criticamente certos mecanismos", criando "uma nova forma de escrita" e "um novo corpo de imagens – a videomixagem como instrumento de recomposição". (DUBOIS, 2004, p. 292) Nesse sentido, a utilização da banda sonora da série de Godard e Miéville não funciona apenas no sentido da homenagem ou do jogo de referências, típicos da pós-modernidade, mas como "citação" no sentido mais estrito: é como se o filme de Tuoto "abrisse aspas" para o texto dos realizadores franceses.

A opção pela "videomixagem" pode ser compreendida como uma tentativa de colocar em cheque os significados dessas imagem e, ao mesmo tempo, recuperar sua "potência". Evita-se a todo o tempo a busca por um sentido para "além" das imagens, como é comum em documentários mais tradicionais ou no chamado "modo expositivo", segundo a definição de Bill Nichols (2005, p. 142-6). De maneira diametralmente oposta a esse modelo, os trabalhos de Tuoto e de Godard organizam suas imagens sem que elas se transformem em "ilustração" de algum conteúdo "informativo" alheio às próprias imagens.

Sobre esse embate (a força própria das e a necessidade de conteúdos "informativos"), Philippe Dubois afirma que a opção de Godard pelo vídeo desde a década de 1970 surge da constatação de que "a televisão ganhou o combate das imagens":

> os meios de comunicação já não comunicam mais nada, a informação não circula mais, o sentido se perdeu, ler um jornal é algo da ordem da amnésia e da mentira, olhar uma imagem se tornou uma operação mecânica e um gesto de cego. (DUBOIS, 2004, p. 291)

Contra esta "operação mecânica" e este "gesto cego", "Aquilo que fazemos com as nossas desgraças" tenta devolver às imagens sua força original, sua "potência". Ao colocar no centro de seu filme as manifestações de junho de 2013, Tuoto marca também sua própria "subjetividade", elemento central do filme-ensaio: seu tempo é o final de 2013, e seu espaço é o Brasil. Ao eleger a Internet como fonte, parece tentar resignificar uma das maneiras mais contemporâneas de se produzir e compartilhar imagens. Marcos Nobre afirma que a rede mundial teve "importância decisiva" durante

as revoltas de junho, quando as redes sociais teriam servido como “espaços em que a própria opinião vai se construindo em diálogo e em contraste com outras”. (NOBRE, 2013, p. 156)

Novamente, temos a ideia de “diálogo” em primeiro plano. Ao lembrarmos da cena da destruição da agência bancária, podemos imaginar que, não fosse pela Internet, essas imagens chegariam ao público editadas a partir de um discurso ideologicamente marcado, que possivelmente conferiria um sentido determinado àquelas imagens. O que Tuoto faz é recuperar a força imediata da imagem, sua característica de registro do real, além de tudo amplificando essa mesma potência através da montagem do seu filme.

Capitalismo / Anticapitalismo

Das características apontadas por Arlindo Machado a respeito do filme-ensaio, podemos perceber que, em “Aquilo que fazemos com as nossas desgraças”, a “explicitação do sujeito que fala” é sutil: se Tuoto fala a partir da realidade brasileira do segundo semestre de 2013, ele também fala “através” do texto de Godard e das imagens encontradas na Internet. Sobre os outros aspectos, a “eloquência da linguagem” e a “liberdade do pensamento”, encontramos no sentimento anticapitalista um outro ponto de contato entre Tuoto e Godard.

Tal qual em “Filme socialismo” (Film Socialism, 2010), o filme de Tuoto lida com um esvaziamento das imagens que, paradoxalmente, parece lhes devolver seus sentidos mais imediatos. Como se as imagens na Internet não tivessem nenhuma “intenção” para além delas mesmas: o interesse nessas imagens residiria em sua capacidade de registrar um fato ocorrido, além da possibilidade dessa imagem ser acessada por qualquer pessoa conectada à rede.

Esse pensamento reaproximaria ambos, Tuoto e Godard, de certa tradição realista do cinema que prega uma relação “privilegiada” entre os filmes e a realidade. Nesse sentido, nas obras aqui em questão, a escolha pelo ensaio tenta recuperar um pensamento que possa se manifestar privilegiadamente através de imagens, usando o texto às vezes como mero “apêndice”.

Essas imagens que permanecem na tela por mais tempo do que o esperado, ou que insistem em retornar, diversas vezes, como para marcar uma permanência ao invés de uma circulação desenfreada (de capital e de imagens), recuperam a potência política das próprias imagens. E assim, funcionam como antídoto (mesmo que temporário) ao consumo irrefreável de imagens no mundo contemporâneo.

Referências

AUMONT, J. *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier Editions, 1996.

CORRIGAN, T. *The Essay Film*: from Montaigne, after Marker. New York: Oxford University Press, 2011.

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Cinema, Teatro e Modernidade; 7)

MACHADO, A. "Filme-ensaio". Revista Intermídias, ano 2, n. 5, 2006. p. 63-75.

MORALES JÚNIOR, W. P. "O mundo dos monstros: estudo sobre France / tour / détour / deux / enfants, de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville". dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético)

NOBRE, M. *Choque de democracia*: razões da revolta. São Paulo: Breve Companhia, 2013.

A (re)construção cinematográfica da História em *Amistad* (1997) e a força dramática da narrativa em primeira pessoa[1]

The cinematographic reconstruction of History in *Amistad* (1997) and the dramatic power of narrative in first person

Fabio Luciano Francener Pinheiro[2] (Doutorando – UNESPAR/Curitiba II)

RESUMO:

Cinema e História permitem uma discussão rica e complexa, quando os filmes passam a ser legitimados como fontes históricas. O filme *Amistad* (1997), de Steven Spielberg, permite ilustrar esta articulação, pois constrói com meios imagéticos e sonoros uma versão de acontecimentos históricos. O trabalho se propõe a expor e criticar, por meio de recursos da Análise Fílmica e Narrativa, esta construção e ainda promover um diálogo com a recepção do filme.

Palavras-chave:

Cinema, história, narração, escravidão, focalização.

ABSTRACT:

Cinema and History allow a rich and complex discussion, when the films become legitimized as historical sources. Steven Spielberg´s *Amistad* (1997) allows to illustrate this joint, because it builds with imagery and sound means a version of historical events. The study aims to expose and criticize, through film analysis and film narrative, this construction and also to promote a dialogue with the reception of the film.

Keywords:

Cinema, history, storytelling, slavery, focalization.

[1] Sessão: Cinema e HIstória (Coord. : Gustavo Gonçalves)

[2] Doutorando em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). Mestre em Ciências da Comunicação (ECA-USP). Possui Especialização em Produção Independente em Cinema e Vídeo pela FAPR e em Administração pelo Centro Universitário Franciscano do Paraná. É graduado em Comunicação Social pela PUC-PR. Cursou Letras na UFPR. Professor Assistente da Graduação em Cinema e Vídeo da UNESPAR/FAPR, onde desenvolve pesquisa sobre Audiovisual, História e Narração.

Amistad (1997) trata de um episódio real, ocorrido em 1839, nos Estados Unidos. Naquele ano, um grupo de 43 africanos, homens, mulheres e crianças, da etnia Mende, capturados em Serra Leoa, liderados por Cinque, se amotinam e tomam conta do navio negreiro espanhol La Amistad, matando sua tripulação, com exceção de dois marinheiros. O navio, que se dirigia para a Cuba acaba chegando a costa dos Estados Unidos, onde os africanos são detidos. O caso acontece em um momento tenso da história dos Estados Unidos, com a campanha pela reeleição do presidente Martin Van Der Buren e o acirramento das divergências entre o norte abolicionista e o sul escravocrata, o que duas décadas depois conduzia o país a Guerra Civil, com um saldo de 600 mil mortos.

Em território americano, os africanos passam a protagonizar uma disputa jurídica, comercial e moral. Os dois espanhóis salvos do Amistad se dizem proprietários dos africanos e alegam que eles seriam espanhóis de Cuba. A Rainha Isabela de Espanha os reivindica, com base em tratados marítimos com os Estados Unidos. Abolicionistas brancos e negros americanos defendem o direito á liberdade para os africanos. Quando o caso sai da esfera da Justiça de XX e vai para a Suprema Corte, o ex-presidente americano John Quincy Adams, após muita insistência, aceita ser o defensor dos escravos. A causa é ganha apenas em 1842 e os africanos são libertados e voltam para a África. Foi primeira vez que Suprema Corte, na época formada por sulistas em sua maioria, reconheceu africanos como humanos e não apenas como propriedade

Em termos cinematográficos o acontecimento histórico fornece um ponto de partida para uma narrativa. Se adaptado literalmente tal como a farta documentação do caso registra, o resultado certamente seria outro, bem distante do filme Amistad[3].

O que se coloca aqui é refletir sobre os dramas históricos enquanto *historiografia,* ou na argumentação de Rommel-Ruiz, abordar os filmes como pensamento sobre o passado. O autor sustenta que os filmes históricos são erroneamente avaliados pelos historiadores acadêmicos que a eles aplicam parâmetros mais condizentes com textos escritos. “Cineastas devem contar uma boa história, e se o desenvolvimento do *plot* e do personagem pedem exagero histórico e até fabricação, os fatos históricos provavelmente são sacrificados para fazer avançar a narrativa” (ROMMEL-RUIZ, 2011, p.7).

[3] Amistad teve orçamento de US$ 36 milhões e foi filmado entre fevereiro e abril de 1997. Estreou em 14 de dezembro de 1997 em 322 cinemas dos EUA. Até abril de 1998 tinha rendido cerca de US$ 44 milhões nas bilheterias dos EUA e cerca de US$ 16 milhões fora dos EUA. Fonte: IMDB.

Amistad é construído nos códigos da narrativa clássica (Bordwell, Thompson e Staiger, 1985). Em linhas gerais, a narrativa clássica apresenta um personagem central com um objetivo definido. Ao buscar reparar uma falta, suprir uma ausência ou restaurar o equilíbrio rompido, o personagem enfrenta diversos obstáculos, podendo alcançar ou não seu objetivo até a resolução da narrativa. A estrutura clássica tende a ser linear, baseada em cadeias perfeitamente articuladas de causas e efeitos (válidas para o plano, cena e sequência) e apresenta uma dupla estrutura causal: pública, sobre a esfera profissional/social do personagem e privada, em torno de seus relacionamentos afetivos.

Amistad é uma narrativa clássica porque se sustenta sobre uma temporalidade muito bem marcada, com um início, no qual presenciamos a revolta dos africanos no navio e sua prisão; um desenvolvimento, em que assistimos as disputas legais e morais sobre os prisioneiros e os interesses envolvidos; e uma resolução, na qual vemos a argumentação de John Quincy Adams (Anthony Hopkins) convencer os juízes da Suprema Corte que os africanos são homens livres. A articulação em causas e efeitos é uma característica marcante da narrativa clássica. Assistimos a seqüências, cenas e planos motivados dramaticamente. Cinque precisa de um tradutor que possa servir de elo entre os abolicionistas , que só dominam inglês, e ele, que fala mende. Os abolicionistas aprendem a contar até dez em mende: caminham no porto contando alto; um personagem ouve a contagem; vemos este personagem falando com os abolicionistas e se tornando o tradutor.

A narrativa clássica apresenta personagens que simbolizam forças opostas; obstáculos a serem enfrentados e superados pelos protagonistas; um personagem agente causal - um ente ficcional (ou baseado na realidade) que toma decisões e age movendo a narrativa adiante. Em *Amistad*, o protagonista Cinque não domina a língua do local estranho onde se encontra, o que a princípio não moveria o filme. Aliados a Cinque (Djimon Hounsou) estão os abolicionistas Tappan (Stellan Skarsgard), Theodore Joadson (Morgan Freeman) e o jovem advogado Roger Baldwin (Mathew McConayghey). São eles que vão tomar decisões e agir para resolver o problema apresentado na primeira parte, que é libertar Cinque e seus companheiros. Podemos chamar esta situação de uma espécie de protagonismo diluído. O filme é sobre Cinque , que é a voz do seu grupo, mas está detido e desconhece os meandros legais do local onde está.

Outro dado da narrativa clássica é sua adesão a códigos de gênero. Ana Maria Baiana (2012), de forma esquemática, sintetiza as características do drama cinematográfico: superação dos

obstáculos por parte dos personagens; heroísmo e sacrifício, destino (cumprimento de uma missão), descobertas interiores e a exposição de grandes questões morais. *Amistad* apresenta estes traços, mas pertence ainda a outro gênero, o dos filmes de tribunal. Nogueira lembra que neste gênero (ou um subgênero do drama) o cenário é fundamental, pois "(...) a retórica toma a sala de tribunal como um palco de contendas verbais, no sentido de garantir que se cumpra a promessa de justiça." (NOGUEIRA, 2010, p. 52). Em *Amistad* assistimos a longas sessões no Tribunal de New Haven, do Estado de Connecticut e depois a sessão final na Suprema Corte em Washington.

O momento de maior impacto emocional no filme é a sequencia do relato de Cinque, que acontece aos 1:16:55 e representa uma quebra profunda tanto na linearidade da narrativa – recurso ousado, pois confunde o espectador – quanto na condução do ponto de vista dos acontecimentos. A sequencia abre na cadeia, com um diálogo entre Cinque, o advogado Baldwin, o abolicionista Joadson e o tradutor James. Os defensores estão nervosos, pois precisam saber a origem de Cinque para levar o julgamento adiante. Imploram para que ele lhes conte sua história, encorajando-o a relatar sua luta com um leão em sua aldeia. Joadson o motiva dando a ele o dente do leão. Então a partir daí temos acesso ás terríveis memórias de Cinque, em flashback. Neste momento, sua pequena platéia se resume a seus defensores e ao tradutor.

Vemos Cinque em sua aldeia, trocando olhares afetuosos com uma jovem, que caminha em uma tarde de sol ao lado de uma criança. Uma rede cai sobre ele, que é arrastado sob gritos até um grupo de africanos na floresta, onde é agredido com um pedaço de pau. Cinque, com sangue na cabeça, e outros de sua aldeia, incluindo crianças, são levados até uma praia amarrados por cordas. De lá são levados à Fortaleza de Escravos Lomboko, onde seus captores são remunerados com armas por compradores brancos, e daí levados ao navio português Tecora. No navio, eles são agredidos, chicoteados e abençoados por um padre. Nus e enfileirados, ficam sob a mira de pistolas. Acorrentados uns aos outros, eles são jogados no chão do porão escuro do navio. São espancados com brutalidade, choram muito e são acomodados debaixo de prateleiras de madeira – que lembram camas de campos de concentração. À noite, sob forte tempestade com ondas, ouvimos seus lamentos e vemos que uma criança recém nascida chora e é levada de braço em braço.

Já de dia, no convés, ao som da música tocada por um fonógrafo, Cinque joga um corpo ao mar enquanto alguns marinheiros dançam à força com africanas. Homens são chicoteados com violência, inundando o convés de sangue, observados por outros companheiros. Uma jovem com o

bebê se joga ao mar. No porão escuro, espanhóis jogam para os capturados conchas de uma papa cinzenta. Os prisioneiros disputam os restos, um deles come o que sobrou do rosto de outro. Doentes não recebem comida. No dia seguinte, vários prisioneiros com pedras amarradas na cintura são jogados ao mar. Em Havana, os sobreviventes são lavados com um líquido branco e comercializados como mercadoria em um mercado público, observados por homens e mulheres brancos. Uma multidão grita e faz ofertas. Vemos os espanhóis Ruiz e Montez, os sobreviventes do motim. À medida que entram no navio La Amistad, um homem anota nomes em um papel enquanto outro grita os novos nomes dos africanos.

A sequencia é interrompida e vemos Cinque no tribunal. Sua narrativa, que tinha como platéia seus defensores, acaba de ser contada no tribunal e traduzida por James. A sequencia é longa, dura quase nove minutos, é construída sem nenhuma legenda, apenas com vozes, som ambiente e trilha musical, composta por cânticos africanos que soam como lamentos. Ela sintetiza com recursos dramáticos uma cadeia perversa de captura, transporte e comercialização de escravos no século 19. Ela também marca um novo momento para o filme, ou até mesmo um outro filme deste ponto em diante.

Até aqui assistimos as ações e argumentações de abolicionistas, brancos ou negros, em torno dos africanos. Vimos uma narrativa em terceira pessoa, que agora se torna, com imagens terrivelmente vivas, pela memória individual de Cinque - que funciona também como memória coletiva do sofrimento, da humilhação e da dor de um povo – como narrativa em primeira pessoa. Portanto mais subjetiva, mais pessoal, mais carregada de sons e cores. Cinque se torna efetivamente o narrador.

Podemos aplicar neste caso o conceito de *focalização* de Gerard Gennete (1972) ao filme. Como o filme de ficção articula imagem e som em diversos níveis, sustentar a ideia de um ponto de vista, campo ou visão pode tornar a abordagem limitada. No lugar de ponto de vista, Genette propõe o termo *focalização,* uma relação mais ampla, de saber, entre narrador e os personagens, "uma separação entre ponto de vista visual e ponto de vista cognitivo" (JOST, GAUDREAULT, 2009, p. 166). O que se estabelece aqui é um equilíbrio entre *o que mostra a câmera e o que vê e percebe o personagem*.

Dentro desta argumentação, Cinque se torna o personagem focalizador com seu relato. O foco – cognitivo, emocional, visual - desta sequencia inteira é dado por ele. Mesmo nas imagens que

não revelam seu ponto de vista estritamente óptico, (planos subjetivos) nós sabemos que o tom emocional, o peso afetivo, é dele como testemunha, como participante dos acontecimentos.

É com a força desta nova perspectiva da narrativa, agora reforçada pelo acesso direto à memória de Cinque, que podemos articular uma leitura de African Studies. O título do texto assinado por Chester Fontenot. Jr. exprime o tom que será encontrado: "*Miséria negra, culpa branca e Amistad por Debbie Allen, Steven Spielberg e David Franzoni*"[4].

O autor lembra sua experiência de ter visto o filme na companhia de uma platéia multiracial, que manteve-se em concentração silenciosa durante a primeira parte do filme. "As pessoas mantiveram uma distância psicológica da intensidade da tragédia que se desenrolava adiante de seus olhos", escreve Fontenot. Ele recorda que o horror tomou conta de todo o público do cinema justamente no relato de Cinque. A mudança de narrativa, de terceira pessoa (dos advogados envolvidos) para primeira pessoa deixou a platéia em choque, com muitas pessoas chorando. Somos colocados sob sua perspectiva direta de uma testemunha experiencial, não a de relatos em documentos, ou dos advogados brancos. É como se começasse outro filme.

> "A voz coletiva de Cinque entrelaça uma narrativa gráfica que se tornou um tropo dentro da cultura norte-americana que significa tanto contra a dor do grupo dos african americans e a culpa social dos brancos. Enquanto um grupo de African American me disse após ver Amistad que se sentiu como se a história de Quince fosse sua própria narrativa, um número igual de brancos indicou que esta narrativa trouxe muito perto para o conforto os pecados culturais de seus antepassados".
> (FONTENOT, 1999, p. 238)

BIBLIOGRAFIA

BAECQUE, Antoine. **L'Histoire-caméra**. Paris, Gallimard, 2008.

BAIANA, Ana Maria. Como ver um filme. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

CAPELATO, M. H. e outros (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual.** 2ª ed. SP, Alameda Casa Editorial, 2011.

FONTENOT Jr., Chester. **Black Misery, White Guilt and Amistad by Debbie Allen; Stephen Spielberg; David Franzoni.** In: MELUS (The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States) , Vol. 24, No. 1, African American Literature, 1999.

[4] Respectivamente a produtora, o diretor e o roteirista do filme.

JULLIER, Laurent, MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

KORNIS, Monica A. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NÓVOA, J. e outros. **Cinematógrafo – um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

MORETTIN, E. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II – Gêneros cinematográficos**. Covilhã: Labcom Books, 2010.

ROMMEL-RUIZ, W. Bryan (2011). **American history goes to the movies: Hollywood and the American experience.** Nova York: Routledge, 2011.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes – os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra: 2010.

Flagrantes de junho: análise comparativa entre registros amadores dos protestos e o filme "Com vandalismo"[1]

Comparative analysis between demonstrations amateur recordings and the movie "Com vandalismo"

Felipe da Silva Polydoro[2] (Doutorando – ECA/USP)

Resumo:

Este trabalho se propõe a realizar uma análise comparativa do documentário "Com vandalismo", que tematiza os protestos de rua no Brasil tendo como cenário a cidade de Fortaleza, com vídeos digitais anônimos produzidos durante o mesmo acontecimento. Entre os pontos a serem aprofundados, estão: a urgência das imagens; o específico efeito de real que transmite a sensação de presença sem ocultar o dispositivo de filmagem; e a posição de contra-discurso em relação às narrativas hegemônicas.

Palavras-chave:

Vídeos amadores, acontecimentos de junho, Com vandalismo, análise da imagem.

Abstract:

In this paper, we conduct a comparative analysis between the documentary "Com vandalismo", which depicts June's street demonstrations in Fortaleza, and amateur recordings of the same event. The topics to be analyzed include: the sense of urgency of images; their specific reality effect (related to a sense of presence); and the status of counter-discourse compared with the hegemonic version of facts.

Keywords:

Amateur videos, June events, Com vandalismo, image analysis.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Imagens de ativismo e manifestações de rua.

[2] Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. com pesquisa apoiada pela Fapesp.

O documentário *Com vandalismo*[3], do coletivo de jornalistas cearense Nigéria, foi lançado em julho de 2013, logo depois da ocorrência do evento que tematiza: a onda de protestos de rua no Brasil, em junho daquele ano. O filme mostra, em ordem cronológica, quatro protestos nas ruas de Fortaleza, em quatro dias diferentes. O filme teve repercussão considerável: foi objeto de reportagens na imprensa e contava, em 22 de novembro de 2014, com uma audiência superior a 200 mil visualizações no *Youtube*. Neste texto, fazemos uma análise comparativa do filme *Com vandalismo* – um documentário dotado de um discurso organizado e linear – com vídeos digitais anônimos produzidos durante os protestos de junho. Esses vídeos, tomados como objetos isolados, estão inseridos numa pesquisa mais extensa sobre a proliferação de registros factuais anônimos (portanto, é importante destacar que a observação do documentário está condicionada por esta pesquisa mais ampla: o filme é usado principalmente como referência para pensar, por contraste, as imagens anônimas).

Uma batalha de discursos

Três interpretações recorrentes sobre os protestos que tomaram as ruas e o noticiário brasileiro em junho de 2013 – as ideias de que o fenômeno irrompeu inesperadamente; de que não havia racionalidade e clareza nas demandas dos manifestantes; e de que a causa principal da grandeza dos protestos relacionava-se às redes sociais da internet – foram ou rechaçadas ou relativizadas por ativistas engajados em grupos como o Movimento Passe Livre (MPL) e por teóricos e cientistas políticos. O que teria havido a partir de certo momento em junho: a adesão de uma massa ideologicamente não identificada com as demandas esquerdistas que norteavam movimentos anteriores. “Aqueles que acompanham ou estão engajados nas lutas urbanas sabem que, há muito tempo, multiplicavam-se, no tecido social, diferenciadas, dispersas e fragmentadas manifestações de protesto, insatisfação e resistência” (VAINER, 2013). Quanto às leituras de um protagonismo da internet, Iasi (2013) associa-as ao estágio contemporâneo do fetiche dos meios.

Mesmo assim, a dimensão que as manifestações tomaram em um período não superior a duas semanas, a partir do dia 13 de junho, segue objeto de incompreensão e debate.

> Em certo momento os protestos adquiriram tal dimensão e energia que ficou claro estar ocorrendo algo nas entranhas da sociedade, *algo* que podia sair

[3] O filme está disponível na íntegra neste link: https://www.youtube.com/watch?v=KktR7Xvo09s

> do controle. Mas nunca restou nítido *o que* estava acontecendo. (SINGER, 2013)

É notório que, nos episódios mais massivos, o grosso dos participantes estava desvinculado de qualquer tipo de movimento social organizado – e essa massa, aparentemente, não voltou a se engajar em novos protestos desde então. Ainda conforme Singer (op cit.), um movimento originalmente de esquerda foi invadido por sujeitos políticos de centro – parte deles da classe média tradicional, outra parte pertencente ao que este autor chama de novo proletariado – que tornaram a pauta difusa (houve ainda a entrada de figuras de extrema direita, mas eram minoria). Mesmo assim, o autor considera que a explicação não dá conta integralmente do fenômeno, que segue carente de compreensão mais ampla.

Uma impressão inicial advinda da observação sistemática de registros audiovisuais dos protestos de junho no *Youtube* é de que estes confirmam o diagnóstico de dispersão da pauta. As falas dos personagens (e os cartazes e outras formas de manifestações escritas) são difusas e repetitivas. Não há unidade nos discursos e nas reivindicações; e as declarações, óbvias e vagas, soam vazias. Vê-se, também, inúmeros episódios de conflito entre os manifestantes, conotando rachaduras e ausência de coesão. Além disso, a estética da câmera tremida, da textura granulada e a própria constituição fragmentada remetem mais ao sensório e ao emocional e não ao conteúdo racional, produzindo imagens que podem servir a um certo discurso que retira a força política e a racionalidade dos movimentos ao associá-los à mera catarse emocional.

Nosso objetivo aqui não consiste em desvendar todos pormenores dos protestos no Brasil, mas analisar alguns registros audiovisuais realizados no interior das manifestações. Tampouco consideramos válida a hipótese de tais imagens iluminarem a compreensão sobre o sentido profundo deste acontecimento. Os registros em vídeo das manifestações de junho não apenas reproduzem ou representam o ocorrido, mas compõem o próprio acontecimento (os protestos ocorrem nas ruas, mas acontecem também – talvez principalmente – nos espaços midiáticos).

Neste plano midiático, além da adesão tardia das grandes corporações de comunicação (que primeiro condenaram os movimentos e depois os reverberaram), o mais marcante foi o embate entre as narrativas dessa mídia hegemônica e as inúmeras contraversões (na forma de texto, foto, vídeo) que circularam na web. Além de empregarem recursos argumentativos, testemunhais e referenciais (neste último caso, enquadram-se fotos e vídeos que evidenciam o abuso policial), esses

contra-discursos também encontram sua potência na simples oposição aos enunciados da mídia hegemônica, fruto de um crescente ceticismo do público em relação aos grandes grupos de comunicação.

Há vasta oferta de vídeos nos quais esse contra-discurso sustenta-se no plano do registro factual: a imagem em questão, supostamente, dá a conhecer determinada ocorrência cuja evidência visual ao mesmo tempo propicia um esclarecimento quanto ao efetivamente acontecido e desmonta alguma versão anterior. Vemos então imagens com a força de autenticidade e o efeito de veridicção que a cultura visual contemporânea concede aos registros amadores mostrando, por exemplo, um abuso policial. Há a conjugação extremamente eficaz de uma estética da presença e da crueza – que remetem a uma espécie de transmissão direta, imediada – com a qualidade referencial da imagem: de documentar fielmente um fato.

Mas uma observação mais atenta revela o quanto o discurso visual, no fundo, se ancora nos textos que acompanham o vídeo (e, numa visada mais ampla, nos discursos já prontos sobre as manifestações, que condicionam nossa apreensão dessas imagens). Ou seja: o sentido integral e a potência contra-discursiva dos vídeos vêm sobretudo da composição entre imagem e textos – tanto o texto que acompanha o vídeo e oferece dados não necessariamente identificáveis na cena, quanto os discursos sobre esses acontecimentos.

Máscara e anonimato

Com vandalismo é um documentário realizado no calor dos eventos, lançado algumas semanas depois dos acontecimentos de junho, produzido e montado imediatamente depois dessas ocorrências – sem tempo e espaço para uma reflexão mais distanciada. O filme, de maneira geral, coloca ênfase no personagem do manifestante. O objetivo declarado é evidenciar a diluição da fronteira entre o manifestante pacífico e o vândalo. Mostra gradualmente, com o passar dos dias, os pacifistas aderindo ao vandalismo ou no mínimo relativizando a gravidade de se adotar ações mais violentas. O narrador vai nos apontando essa modificação ao longo do filme. No interior da narrativa, essa virada se dá como reação aos métodos violentos da polícia. Há um depoimento-chave de uma moça dizendo que entrou no protesto com um espírito pacífico mas mudou de ideia depois de levar uma porção de tiros de bala de borracha (a propósito, essa é uma das narrativas mestras dos acontecimentos de junho tomados em conjunto: a reação policial violenta aos protestos do MPL em

São Paulo levou a uma invasão das ruas não só em SP mas no país todo). É discutível se as imagens que o filme mostra corroboram de fato a tese da eliminação gradual da fronteira entre vândalos e pacifistas. O filme exibe muitas discussões verbais entre os manifestantes, exatamente em torno do uso da violência. E realmente essas discussões vão diminuindo. Mas não necessariamente isso se dá pela adesão ao vandalismo – na verdade, a quantidade de pessoas presentes nas manifestações se reduz gradualmente.

Há várias imagens de conflitos entre manifestantes e a polícia no filme, mas a grande maioria capta apenas a reação dos manifestantes. Vemos os policiais de longe, eles quase não aparecem (diferentemente de inúmeros flagrantes anônimos que têm como foco do enquadramento exatamente o ponto de encontro entre policiais e manifestantes, uma linha que começa imóvel e se torna móvel e depois desaparece à medida que o conflito se inicia). No filme, a divisão mais marcante se dá entre os próprios manifestantes, é esta que estrutura a narrativa e as imagens: vândalos e pacifistas. Em geral, tal divisão está expressa na presença ou não de máscaras (ou camisetas amarradas no rosto). O vândalo[4] não mostra o rosto, busca uma espécie de invisibilidade. É ou tenta ser um anônimo, mas não no sentido do homem comum, desinteressado e neutro: mas um sujeito engajado, comprometido, implicado. Ser anônimo aqui não é apenas não ter um nome, mas principalmente não ter um rosto. É um sujeito que ganha vida talvez como reação a um regime do visível baseado na transparência total: ele até possui uma aparência, é visível, mas enquanto mascarado, sem rosto. O *black bloc* é também uma reação à dimensão de vigilância desse regime do visível.

Por ser um filme, *Com vandalismo* ostenta um discurso mais organizado e fechado. Organiza uma narrativa e assume um ponto de vista (em um sentido bastante literal: o ponto de vista dos manifestantes); fornece estabilidade de significado às suas imagens. De certa maneira, é um filme conciso e econômico: não se vale de imagens que não de autoria do próprio coletivo: não há registro de cinegrafistas amadores, nem de emissoras de televisão, ou de outros grupos de midiativismo. Também não traz depoimentos de intelectuais ou outras personalidades engajadas, como o fazem outros documentários sobre os acontecimentos de junho lançados desde então[5]. A narrativa

[4] O uso do termo vândalo pressupõe um juízo de valor e uma acusação em linha com uma concepção conservadora das manifestações. Decidimos usá-lo porque o filme analisado recorre ao termo exatamente para problematizar essa suposta divisão entre pacifistas e "vândalos".
[5] Podemos citar, como exemplo, os filmes *Junho* (João Wainer, 2014) e *A partir de agora: as jornadas de junho no Brasil* (Carlos Pronzato, 2014).

transcorre naqueles quatro dias, em Fortaleza, e as entrevistas que aparecem são com os manifestantes, no calor da hora.

Um ponto relevante é que algumas estratégias da produção geram, em muitos momentos, um afastamento e, por conseguinte, um estranhamento, eliminando um dos efeitos mais comuns das filmagens realizadas de dentro dos protestos: a sensação de proximidade, uma espécie de anulação da mediação, um efeito de presença dos referentes. No documentário, a narração, colocada posteriormente (monocórdia, carente de vibração), se infiltra entre o espectador e a imagem e distancia o espectador. Logo no início, há uma cena em que explode o conflito entre a polícia e manifestantes, mas a voz de um entrevistado se sobrepõe às imagens, eliminando o impacto de uma captação direta e crua. O uso da trilha (e as opções sonoras) e a câmera lenta em alguns momentos servem para ampliar a distância. Então, embora estejamos aqui no terreno do realismo, alguns momentos surgem oníricos, irreais. Exemplo máximo é um trecho, aos 31", quando um menino ainda pré-adolescente, montado num cavalo e segurando outro cavalo com um laço, surge em meio aos protestos.

Portanto, devido a um efeito de artificialismo da narração, da trilha, da montagem, da manipulação da cor e outras intervenções, e também da filmagem em alta definição este filme em muitos momentos nos distancia das ocorrências. Na verdade, essa percepção vai crescendo ao longo do filme, talvez como efeito da repetição das manifestações, da reiteração dos discursos, do próprio absurdo dos ataques da polícia – o que começa como debate e ação racionais vai se esvaziando e ganhando ares de irrealidade. O distanciamento estético bastante particular atingido por *Com vandalismo*, cuja potência ganha força à medida que nos afastamos de junho de 2013, ainda precisa ser analisado em sua plenitude.

Este filme (assim como outros registros e transmissões das manifestações, como as realizadas pela Mídia Ninja) se posiciona como um híbrido entre uma imagem-manifesto performática – o ato de filmar como ativismo e engajamento – e uma imagem com o estatuto de registro, de documentação de ações e reações, inclusive de evidência documental de abusos e violência policial (na qual algum nível de neutralidade que é inerente às imagens técnicas propiciaria o conhecimento da verdade do fato: a verdade da violência policial). Esses dois regimes convivem (pacificamente? conflituosamente?) nessas imagens.

Referências:

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

IASI, Mauro. “A rebelião, a cidade e a consciência”. In: ZIZEK, Slavoj; HARVEY, David; et al. *Cidades rebeldes*. São Paulo: Boitempo, 2013.

SINGER, André. “Brasil, junho de 2013: classes e ideologias cruzadas”. *Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 97, novembro/2013.

VAINER, Carlos. “Quando a cidade vai às ruas”. In: ZIZEK, Slavoj; HARVEY, David; et al. *Cidades rebeldes*. São Paulo: Boitempo, 2013.

ZIZEK, Slavoj. “Problemas no paraíso”. In: ZIZEK, Slavoj; HARVEY, David; et al. *Cidades rebeldes*. São Paulo: Boitempo, 2013.

Espaços, imagens, interações coletivas e suas configurações[1]

Spaces, images, colletive interactions and their configurations

Fernanda de Oliveira Gomes[2] (Pós-doutoranda – UFRJ)

Resumo:

Este trabalho busca lançar uma luz sobre o papel dos espaços em suas diversas configurações nos processos de comunicação artística, levando em consideração as relações possíveis a partir da inserção dos indivíduos em sistemas dispositivos que privilegiam a composição de imagens em tempo real e a formação de coletividades efêmeras.

Palavras-chave:

Espaço, imagem, interação, dispositivo.

Abstract:

This paper seeks to shed light on the role of space in its various configurations in the process of artistic communication, taking into account the possible relations from the insertion of individuals in device systems that emphasize composition of images in real time and the formation of ephemeral collectivity.

Keywords:

Space, image, interaction, device.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E ESPAÇOS URBANOS I.

[2] Pós Doutoranda na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com financiamento da FAPERJ. Como artista vem desenvolvendo instalações interativas desde 2002.

O contemporâneo e suas experimentações

Nas diversas experimentações com imagens em movimento, identificadas no contexto contemporâneo, podemos identificar algumas propostas que entram em diversos tipos de interações e contaminações, não só com os espectadores, mas também com os espaços, culturas e contextos nos quais são inseridas. Geralmente os artistas que fazem parte deste recorte são identificados como verdadeiros agentes, principalmente no processo de produção e recepção de instalações interativas expostas em espaços públicos.

O artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer pode ser apontado como um exemplo de artista agente, que leva diversas obras para os espaços públicos, possibilitando trocas entre espectadores, seus corpos, seus gestos, imagens e espaços, em propostas que apresentam grandes complexidades técnicas. Sua obra *Body Movies,* transforma o espaço público em uma espécie de teatro de sombras e imagens a partir de projeções de corpos em grande escala. Diversos retratos fotográficos, previamente tirados nas ruas das cidades onde o projeto é apresentado, são mostrados através de projetores controlados roboticamente. Os retratos aparecem somente dentro das sombras projetadas pelas pessoas que interagem com a instalação. Ao perceberem suas sombras projetadas em grande escala, estas pessoas começam a se movimentar de forma performática, evidenciando seus gestos umas para as outras. Esta obra proporciona então uma interação entre corpo e espaço público, entre corpo e imagem e entre corpos de transeuntes que se transformam em espectadores e em *performers* a partir do momento em que se relacionam com os dispositivos espaciais e tecnológicos.

Na obra posterior, *Under Scan*, o artista passa a projetar vídeo-retratos em pisos de praças. Em um primeiro momento, estes retratos não podem ser vistos, já que estão apagados por um potente projetor. Quando caminham na área coberta pelo sistema dispositivo, as pessoas descobrem os retratos, que são projetados em suas sombras. As sequências de vídeo começam com as pessoas retratadas olhando para um lado. A partir do momento em que aparecem projetados nas sombras dos transeuntes, os retratos se movem e se voltam para eles. Começa então um processo de interação performática entre as pessoas que produzem as sombras e as pessoas previamente gravadas. Devido à sua complexidade, o projeto teve apoio de um grande número de desenvolvedores. Porém, os dispositivos praticamente não são visíveis e a experiência se torna extremamente orgânica.

Produções artísticas e midiáticas explicitam cada vez mais um caráter experimental próprio da contemporaneidade. A dissolução atual dos limites entre diferentes espaços de representação (cinema, vídeo, galeria), está implicitamente relacionada com a dissolução de papéis (espectador, diretor, ator) e de posicionamentos (tela, palco, plateia). Por isso identificamos cada vez mais produções realizadas com os mais variados tipos de equipamentos, por indivíduos dos mais diversos perfis, e, segundo o foco desta proposta, em espaços que não foram previamente destinados para suas exibições.

Sociedades, imagens e relações

A partir da perspectiva de Flusser (2008), podemos afirmar que o mundo antes conhecido, vivenciado e valorizado pelas linhas escritas passou a ser dominado pelas superfícies imaginadas. Além de exercer influências sobre as mensagens, as constantes mutações nas estruturas da mediação também provocam mutações nas vivências, conhecimentos e valores. “O mundo não se apresenta mais enquanto linha, processo, acontecimento, mas enquanto plano, cena, contexto” (FLUSSER, 2008, p. 15). A nova estrutura social que está se consolidando, a da sociedade informática, organiza as pessoas em torno de imagens, exigindo novo enfoque sociológico e novos critérios.

Cada vez mais os artistas se conscientizam dos modos de produção e das relações humanas possibilitadas pelas técnicas de sua época. A arte torna estes modos de produção muito mais visíveis, possibilitando estender suas consequências na vida cotidiana. De acordo com Bourriaud (2006), a tecnologia só interessa ao artista na medida em que pode colocar os possíveis efeitos em perspectiva. A função da arte é a de se apropriar dos hábitos de percepção e de comportamento induzidos pelo complexo técnico-industrial para transformá-los em possibilidades de vida. Ou seja, apropriar-se da técnica com o fim de criar novas maneiras de pensar, viver e de ver.

Chegamos então aos modelos experimentais e participativos, que substituem a concepção racionalista da modernidade e as relações humanas submetidas ao autoritarismo. Aqui se origina a obra de arte que Bourriaud define como arte relacional. As obras já não têm como meta formar realidades imaginárias ou utópicas, mas sim constituir modos de existências ou modelos de ação dentro do real já existente. Portanto, o que se buscam são as interações humanas, seu contexto social e a obra em processo. O autor afirma que o mundo da arte, como qualquer outro campo social,

é essencialmente relacional na medida em que apresenta um sistema de posturas diferenciadas. A arte é um sistema altamente cooperativo e a densa rede de interconexões entre seus atores implica que tudo o que acontece é resultado contínuo dos papéis que vão se delineando. Segundo o autor, se a estrutura interna do mundo da arte desenha efetivamente um jogo limitado do possível, uma segunda ordem de relações externas produzem e legitimam a ordem das relações internas. A rede arte é porosa e são as relações estabelecidas com o conjunto dos campos de produção que determinam sua evolução. Estas características fazem com que os procedimentos e efeitos artísticos se aproximem dos procedimentos e efeitos das produções midiáticas.

A arte, feita da mesma matéria que as trocas sociais, ocupa um lugar particular na produção coletiva. Uma obra de arte possui uma qualidade que a diferencia dos demais produtos da atividade humana: sua relativa transparência social. Quando bem sucedida, essa obra ultrapassa sua simples presença no espaço, pois se abre para o diálogo, para a discussão, para um processo temporal que se desenvolve no aqui e no agora, para essa forma de expressão humana que Marcel Duchamp chamava de coeficiente da arte.

Na visão de Flusser (2008), a sociedade se constitui como um conjunto de comunidades de jogadores. Nesse contexto o artista deixa de ser visto como criador e passa a ser visto como um jogador que brinca com pedaços disponíveis de informação. Segundo o autor esta é precisamente a definição do termo *diálogo:* troca de fragmentos disponíveis de informação. No entanto, o artista brinca com o propósito de produzir informação nova, participando dos diálogos com o objetivo de produzir algo imprevisto. O método utilizado nesse jogo não é o de uma inspiração qualquer, mas sim o do diálogo com os outros e consigo mesmo: “um diálogo que lhe permita elaborar informação nova junto com informações recebidas ou com informações já armazenadas” (FLUSSER, 2008, pág. 93).

Em uma perspectiva relacional, marcada pela interlocução, as interações que se dão por meio de dispositivos são vistas como processos de influências mútuas que os participantes exercem uns sobre os outros na troca comunicativa. Processos interativos vão ao encontro do jogo de reconhecimento recíproco do cotidiano e à produção de interpretações, construção de modelos mentais, paradigmas, perspectivas, crenças e pontos de vistas constituídos de elementos cognitivos.

Considerações sobre o espaço e a sociabilidade

Michel de Certau (1997) busca relacionar lugar e espaço, adotando a distinção semiótica que

Saussure criou entre a língua e a prática, ou seja, a distinção entre a linguagem e a expressão. Dessa forma, Certau propõe que o espaço é o "lugar praticado". O lugar é o acordo que se estabelece entre os elementos que são distribuídos em relações de coexistência. O espaço ocorre como efeito produzido pelas operações que o definem e que o situam. Na relação com o lugar, o espaço é como a palavra quando é falada, situada no presente e modificada pelas transformações causadas por sucessivos contextos. O espaço, como o "lugar praticado", admite a imprevisibilidade. Se o espaço é como a palavra quando é falada, então um lugar poderá ser redefinido em sucessivos, múltiplos e até irreconciliáveis espaços. Para Certau, a cidade está sempre nessa condição transitória, produzindo uma consciência de performance contínua do lugar. O ato de mover-se pela cidade já cria uma sensação de experiência social transitória.

A especificidade de um lugar pode tomar forma a partir das relações entre as práticas espaciais. Lefebvre (2003) apontou o vivido, o percebido e o imaginado. Quais são as fronteiras? E como propostas artísticas e comunicacionais podem explorá-las? As inter-relações dessas ordens espaciais privilegiam a posição do espectador e seu processo de recepção. E é a paisagem urbana que oferece uma profusão e uma complexidade de signos e espaços onde as condições de recepção e leitura podem ser trabalhadas de inúmeras formas.

O indivíduo que está em relação no cotidiano é produzido no ato de afetar e ser afetado pelo outro através de materiais significantes, com os quais lida diariamente. Ele está constantemente susceptível ao acontecimento e ao imprevisível. O interesse aqui é entender o cotidiano como palco de oscilações, dimensão da vida que se marca pela experiência. Como espaço de dimensões objetivas e subjetivas, o cotidiano é lugar da constituição dos laços e da sociabilidade, tornando-se palco de uma teatralidade com cenas, atores e enredos que se repetem e se renovam (GUIMARÃES, 2006). Ou seja, o cotidiano já está preparado para receber intervenções artísticas e comunicacionais, conservando-se como forma capaz de articular o estar em um mundo aberto, em fluxo, permanentemente construído no entremear de imagens, falas, tradições e saberes.

Michel Maffesoli (*apud* MAIA 2005) afirma que a sinergia entre o espaço e a sociabilidade cria um mundo original a partir da relação que a pessoa estabelece com o outro. Este mundo está em permanente formação e se constitui em um conjunto de referências partilhadas. O autor acentua a importância do mundano na formação de nossas sociedades, a grandeza e o trágico contidos no cotidiano e propõe uma intensiva aproximação com o objeto de pesquisa – o espaço urbano –

sempre em movimento. Ocupamos um espaço material, constituído por ruas, monumentos e trânsito, ao mesmo tempo em que constituímos o espaço imaterial a partir das imagens de diversas ordens. Nestes dois pontos a ordem do simbólico é criada, a partir da circulação das informações, das coisas, das palavras e de tudo aquilo que faz parte de processos comunicativos e de sociabilidades.Ver e analisar de forma distanciada os fatos que constituem o social, não é suficiente. Metodologicamente, Maffesoli revela o aspecto tátil cada vez mais necessário na construção de qualquer objeto de pesquisa na sociedade contemporânea.

Essa aproximação também é proposta por artistas que desenvolvem seus trabalhos em meio aos fenômenos urbanos. E suas inserções nas dinâmicas cotidianas das cidades proporcionam um diálogo e uma contaminação contínua, que fazem da experiência algo em constante construção.

Considerações Finais

A diluição da distinção entre produção e recepção, evidencia a imprecisão das fronteiras entre as categorias artísticas, categorias comunicacionais e campos da experiência. Essa indefinição implica principalmente a transformação do papel do espectador, que segundo Rancière (2005), deve converter-se em agente de uma prática coletiva. Em acordo com essa ideia, Bourriaud (2006) recorre ao termo *interstício social*, que se configura como um espaço para as relações humanas que sugere possibilidades de intercâmbio.

Algumas instalações interativas, como as desenvolvidas por Rafael Lozano-Hemmer, propõem conjuntos articulados, multiplicados, agenciados, organizados no espaço e no tempo. A situação que surge a partir do confronto entre sistema e espectador em determinados espaços resulta em um deslocamento do foco de atenção. Isso acontece porque a estrutura da recepção que foi criada, apesar de ser controlada por dispositivos, permite uma abertura comportamental e criativa.

A pedagogia dos dispositivos de hoje se difere daquela pedagogia típica da modernidade, que ensinava os espectadores como reagir às imagens, como se comportar e seguir uma disciplina no ambiente da recepção, tendo o cinema como modelo. O importante aqui é reforçar que estas interações só são possíveis porque existe um cenário favorável a esse tipo de dinâmica. Um cenário marcado por transformações nos processos de subjetivações e por avanços técnicos. Um cenário marcado por novos padrões de consumo e novos padrões comportamentais. Enfim, um cenário marcado por novos propósitos artísticos e comunicacionais.

Referências Bibliográficas

BOURRIAUD, N. Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

DE CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2009.

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

GUIMARÃES, C. G.; FRANÇA, V. R.V. (orgs.). Na mídia, na rua. Belo Horizonte: Autêntica: 2006.

LEFEBVRE, H. Levels and dimentions. IN: STUART ELDEN, E. L.; KOFMAN, E. (eds.). Henri Lefebvre Key Writings. New York, London: Continuum, 2003.

MAIA, J. “Michel Maffesoli e a cidade partilhada”. Famecos:, Porto Alegre, v. 1, n. 26, 2005.

RANCIÉRE, J. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

O ritmo da montagem nos remixes publicitários de Jonathan McIntosh[1]

The montage rhythm in Jonathan McIntosh's advertising remixes

Guilherme Bento de Faria Lima[2] (Mestre – UFF)

Resumo:

Jonathan McIntosh faz reapropriação de imagens publicitárias para criar novos discursos e críticas políticas. Desenvolve este trabalho desde o surgimento do Youtube e seus remixes podem ser visualizados no blog Rebellius Pixels.

Defende um posicionamento político diante das imagens e desenvolve um trabalho de transformação na narrativa a partir do uso legítimo dos vídeos retomados. Veicula suas mixagens visuais sempre sem fins comerciais como uma maneira de reforçar sua perspectiva reflexiva.

Palavras-chave:

Remix, Montagem, Ritmo, Publicidade.

Abstract:

Jonathan McIntosh makes reappropriation of advertising images to create new discourses and political criticism. Develops this work since the rise of YouTube and its remixes can be viewed on *Rebellius Pixels* blog.

Defendes a political position before the images and develops a work of transformation in the narrative from the legitimate use of resumed videos. Conveys his visual mixes always without commercial purposes as a way to strengthen its reflexive perspective.

Keywords:

Remix, Montage, Rhythm, Advertising

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e artes I.

[2] Professor assistente da UFF do curso de Comunicação Social – Publicidade. Professor da UNESA do curso de Cinema. Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio. Especialização em Montagem pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

> "Em toda arte, deve existir, em primeiro lugar, o material e, em seguida, um método de organizá-lo, método esse que deve ser especialmente adaptado a cada arte." (KULESHOV, *Apud.* REISZ; MILLAR, 1978, p.21)

O presente trabalho é um desdobramento de investigações desenvolvidas ao longo do período de Mestrado, no qual foi realizado análise acerca da imagens de arquivo e suas possíveis ressignificações. Além disso, aponta para um Projeto de Extensão que pretende aprofundar a pesquisa sobre os procedimentos de montagem.

Como metodologia de trabalho é importante ressaltar a ênfase na leitura e análise das imagens e o cuidado necessário para não realizar uma redução dos elementos audiovisuais através da utilização de parâmetros verbais.

> A palavra fala da imagem, a descreve e traduz, mas jamais revela a sua matéria visual. Por isso mesmo, uma 'imagem não vale mil palavras, ou outro número qualquer'. A palavra não pode ser a moeda de troca das imagens. É a visibilidade que permite a existência, a forma material da imagem e não a sua correlação com o verbal. (SOUZA, *Apud*. COUTINHO, *In*. DUARTE; BARROS, 2014, p. 334, 335)

McIntosh é um norte-americano que se auto define como um *hacker* da cultura popular. Seu trabalho consiste em fazer *remixes* de vídeos, em ressignificar fragmentos audiovisuais com objetivo de criar novas estruturas narrativas, reconstruir mensagens publicitárias e estimular novas reflexões políticas. Seu método, apoiado em uma lógica de níveis de poder institucional, privilegia a utilização de material proveniente de filmes, programas de televisão, noticiários e discursos políticos. Enfim, reapropriação de conteúdo audiovisual oriundo dos conglomerados midiáticos e das grandes corporações sempre calcado em uma prerrogativa de *fair use of copyrighted material*.

Os primeiros *remixes* de McIntosh são datados de 2003 e consistem em ressignificações de comerciais de empresas que, de alguma forma, financiavam o desenvolvimento armamentista norte-americano. No vídeo de 2003 intitulado *Share Life: Share Iraq* ele opta por trabalhar com a justaposição de imagens originais de um filme publicitário da Kodak com fotografias de iraquianos, incluindo crianças, afetadas pelos horrores da Guerra.

Em outro trabalho realizado em 2008, *Go Army: Bad Guys*, ele opta por manter o áudio original, mas substitui parte das imagens e, com isso, estabelece uma nova mensagem. Segundo suas próprias palavras tenta "corrigir a identidade do anúncio", visando uma comunicação mais

verossímil. Importante observar os aspectos socioculturais que ficam inscritos nas entrelinhas de seus *remixes*. Neste exemplo o artista propõe uma reflexão a partir do choque causado nos espectadores ao contemplarem as aspirações vocacionais de um adolescente dentro do gabinete da orientadora educacional.

> Kuleshov sustentava que, no cinema, o material consiste em pedaços de filme, e que o método de composição é a sua organização em determinada ordem, estabelecida mediante um trabalho criativo. Afirmava que a arte cinematográfica não começa no instante em que o artista representa e as diversas cenas são filmadas; esta é apenas a preparação do material. A arte cinematográfica começa no momento em que o diretor se põe a combinar e juntar os diversos fragmentos do filme. Unindo-os em diferentes combinações e ordens, ele obtém resultados diferentes. (REISZ; MILLAR, 1978, p.21)

De acordo com esta perspectiva do diretor russo é possível afirmar que Jonathan McIntosh é um "artista subversivo" que busca refletir criticamente questões pertinentes à nossa sociedade através de novas combinações e arranjos elaborados com material audiovisual. Em ambos trabalhos citados do norte-americano as imagens inseridas evidenciam uma crítica à postura bélica dos Estados Unidos, ilustram uma incongruência entre o discurso de liberdade e democracia amplamente apregoado e a prática repressora e desumana diametralmente oposta registrada pelos próprios militares com suas câmeras amadoras.

Obviamente que o YouTube, a principal plataforma de vídeo online, passou por inúmeras transformações e reposicionamentos desde sua criação em 2005, incluindo sua aquisição pela Google em 2006. Entretanto, o que parece ser fundamental para este artigo é observar sua relevância como uma ferramenta de compartilhamento e espalhamento ideológico. Henry Jenkins ao descrever características próprias da Cultura da Convergência destaca as transformações do papel dos consumidores que ao se apropriarem das novas tecnologias passam também a exercer controle e influenciar o fluxo da mídia. Além disso, interagem com outros consumidores a partir de uma perspectiva participativa. Este novo cenário traz consigo uma expectativa de maior liberdade dos fluxos de ideias e conteúdos. Há neste novo ambiente uma maior iniciativa, uma maior conexão social e, principalmente, uma maior visibilidade. Os consumidores deixaram de ser silenciosos e invisíveis e agora são públicos e barulhentos.

Um dos trabalhos desenvolvidos por Jonathan McIntosh com crianças e adolescentes é denominado *Gendered Advertising Remixer*. Através de um aplicativo o artista possibilita que o

usuário combine imagens de comerciais de brinquedos desenvolvidos para meninos com o áudio de filmes publicitários que buscam transmitir uma mensagem para as meninas e vice-versa. Tem como objetivo primário questionar o discurso de gênero imposto pelas instituições e convenções sociais e que é reproduzido pela mídia. De uma maneira bastante lúdica e intuitiva consegue tornar nítida a construção dos estereótipos de gênero. Entretanto, além de uma premissa didática, consegue influenciar a percepção de todos que têm contato com o dispositivo, de tal maneira que as crianças ao regressarem para suas respectivas residências passam a assistir televisão de uma maneira mais consciente e menos alienada. Neste sentido, busca desenvolver uma postura menos passiva e mais crítica em relação às mensagens publicitárias.

Karen Pearlman ao investigar o processo intuitivo, mencionado por grande parte dos editores, defende a existência de uma bagagem cultural que influencia o processo de tomada de decisão no momento do corte e da combinação das imagens. A autora australiana aponta a existência de seis aspectos mensuráveis que combinados moldam o pensamento intuitivo durante o processo de montagem; expertise (conhecimento adquirido através da prática que possibilita o desempenho de habilidades sem a necessidade de raciocínio consciente), aprendizagem implícita (adquirida a partir da visualização de um gramática audiovisual), julgamento (discernimento acerca da combinação de imagens sem a necessidade de uma justificativa prévia), sensibilidade (atenção aguçada, consciente e inconsciente, para os detalhes), criatividade (habilidade de estabelecer novas conexões e associações audiovisuais) e ruminação (reflexão sobre os significados e implicações do material com o qual se está trabalhando). "*In short, intuition isn't something you just have. It is something that can be developed, enhanced, and even acquired through practical and theoretical experience and education.*" (PEARLMAN, 2013, p.6) O trabalho que Jonathan McIntosh desenvolve ao combinar imagens do Pato Donald com narrações radiofônicas podem, de certa forma, ilustrar o pensamento intuitivo da maneira como Pearlman apresenta.

A perspectiva apresentada pela autora australiana parece se coadunar com a teoria de montagem apresentada por Walter Murch. O editor de *Apocalipse Now* coloca grande ênfase no processo intuitivo vivenciado pelo editor ao declarar que um bom corte coincide com a piscada dos olhos. Estabelece uma regra e enumera seis parâmetros para nortear o trabalho de edição. Importante destacar que para Murch o aspecto que tem maior relevância na decisão de realizar o corte é a emoção. O segundo critério está relacionado com a fluidez da narrativa. O ritmo só aparece

como o terceiro elemento de relevância na opinião do autor norte-americano.

Pearlman, por sua vez, apoiada no conceito de intuição descrito pelo filósofo Henri Bergson, descreve o conceito de empatia cinestésica. Ela propõe que o editor aprende onde e quando realizar o corte a partir do ritmo do mundo no qual está inserido, bem como através da maneira o corpo experimenta este ritmo. Sendo assim, é possível constatar que cada indivíduo possui um determinado ritmo de vida e este é mais um elemento essencial no trabalho de montagem. A maneira como cada um é afetado pelo material audiovisual e as referências culturais que cada indivíduo possui será fator determinante no resultado do corte final.

Andrei Tarkovski, apesar de criticar veementemente o cinema de montagem defendido pela vanguarda russa, em especial a teoria intelectual criada por Eisenstein, assim como Kuleshov, também acredita que o cinema seja uma arte. Na perspectiva do diretor russo: "o fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma." (TARKOVSKI, 1998, p.134)

Não deixa de apontar, todavia, o aspecto de seleção e cotejo existente no trabalho com as imagens. O diretor russo acredita que a montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo. Cabe, então, ao realizador esculpir o tempo inerente à cada imagem. "Juntar, fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica." (TARKOVSKI, 1998, p.144)

Tarkovski ao descrever o processo de montagem de seu filme, *Espelho*, relata a dificuldade encontrada durante o processo de combinação do material bruto. Declara que estava quase desistindo quando, subitamente, o filme se apresentou diante de seus olhos. Neste sentido, é possível através do *remix The LEGO Violence Collection* compreender o trabalho de burilamento efetuado por Jonathan McIntosh para encontrar um tema presente em vários filmes publicitários de um mesmo produto e esculpir uma reflexão crítica acerca do cenário de progressivo aumento de agressividade e violência que é construído nas mensagens direcionadas aos meninos.

McIntosh afirma que os *remixes* são uma ferramenta, um meio de comunicação. Acredita, assim, na possibilidade de utilização da linguagem audiovisual e da cultura audiovisual como uma maneira estratégica de produção de pensamento crítico. Neste sentido, o YouTube, apesar de ser uma plataforma privada, viabiliza a existência de um espaço de discussão e debate na internet. Desta

forma, é fundamental desenvolver um olhar aguçado e inquieto diante das imagens.

> Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vêm nos tocar. Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os "ferozes projetores" da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.115)

De acordo com a proposta de Georges Didi-Huberman devemos buscar identificar os lampejos possíveis existentes nas imagens que nos afetam, ou seja, buscar identificar em propostas audiovisuais sua operação temporal de sobrevivência e não ficarmos restritos a sua visualização primária. Apropriar-se de imagens de arquivo, no sentido proposto por Georges Didi-Huberman, implica um trabalho de investigação minusciosa e detalhada com o objetivo de desenvolvimento de uma reflexão crítica. Ou seja, é fundamental colocar as imagens de arquivo em diálogo para estimular o pensamento crítico e extrair delas novas informações e novos conhecimentos. Torna-se, assim, necessária uma organização elaborada do material que separado não teria nenhum sentido prévio ou, pelo menos, que passaria a assumir um novo sentido após ser colocado em diálogo.

Desenvolver *remixes* é assumir, desde o início, todas as suas particularidades e explorá-las como mais um elemento de complexidade. Em Wayne Enterprises, Jonathan McIntosh organiza 67 planos em diálogo com uma trilha sonora composta por uma trilha musical de piano em ostinato em diálogo com uma voz off de um narrador masculino, própria de filmes institucionais. Através desta estratégia sonora, combinada com uma edição ágil de imagens cria um ritmo crescente de otimismo que visa transmitir confiança e bem-estar. Inicialmente busca apresentar imagens que componham o cotidiano de todos nós em uma grande cidade. Todavia, no final utiliza imagens de equipamentos de guerra e vigilância como se fossem instrumentos corriqueiros em nossa rotina. Apresenta, então, as empresas Wayne como provedoras de todos os serviços que fazem parte da nossa vida. Elabora um filme publicitário de uma instituição, estabelece uma nova estrutura narrativa através da montagem de fragmentos.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2011.

DUARTE, Jorge e BARROS, Antonio (org.). *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo, SP. Atlas, 2014.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo, SP: Aleph, 2009.

MURCH, Walter. *Num Piscar de Olhos*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed., 2004.

PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms*. Burlington, MA: Focal Press, 2013.

REISZ, Karel & MILLAR, Gavin. *A Técnica da Montagem Cinematográfica*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1998.

http://www.rebelliouspixels.com/

Surname viet given name nam – modos de narrar a história e a nação[1]

Surname Viet given name nam - ways of narrating the history and the nation

Gustavo Soranz[2] (Doutorando – Unicamp)

Resumo:

Análise do filme *Sur Name Viet Given Name Nam*, destacando como este questiona modos de representação típicos da tradição do documentário, usando a entrevista como um recurso passível de dissimulação e controle, ao passo que explora formas de narrar a história que subvertem as narrativas grandiloquentes ao explorar relatos íntimos e coletivos do ponto de vista de mulheres vietnamitas que viveram o pós-guerra, evidenciando a dimensão ficcionalizante presente nos relatos pessoais e históricos.

Palavras-chave:

Trinh T.Minh-ha, entrevista, documentário.

Abstract:

Analysis of the film Sur Name Viet Given Name Nam, highlighting how it questions typical modes of representation of documentary tradition, using the interview as a subject of concealment and control feature, while exploring ways to tell the history that subvert the grandiloquent narratives to explore intimate and collective reports from the point of view of Vietnamese women who lived after the war, showing the fictive dimension present in personal and historical accounts.

Keywords:

Trinh T.Minh-ha, interview, documentary.

---

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e história.

[2] Bolsista da FAPEAM. Professor do Uninorte (AM). Membro do Núcleo de Antropologia Visual da Ufam (NAVI/UFAM) e do Centro de Pesquisas em Cinema Documentário da Unicamp (CEPECIDOC).

Dirigido, escrito e editado por Trinh T. Minh-ha, *Surname Viet Given Name Nam* (1989) apresenta depoimentos de mulheres vietnamitas sobre a condição feminina naquele país. São apresentados quatro depoimentos de mulheres, que estão vestidas em trajes típicos populares ou com trajes profissionais, desempenhando atividades corriqueiras, como preparar vegetais. Os cenários e a iluminação são cuidadosamente preparados. A câmera é bastante ativa e filma de maneira muito original para uma situação convencional de entrevista, com uso de ângulos variados – do plano ao *plongée*, utilizando diversas posições, variando dos detalhes e *super-close* para planos médios, além de diversos movimentos de câmera. A utilização desses elementos de composição visual confere um caráter estilizado às entrevistas.

Na passagem para a segunda metade, o filme revela que as entrevistas que vínhamos acompanhando são todas encenadas. Pelo roteiro do filme, publicado no livro *Framer framed* (1992), sabemos que os depoimentos foram colhidos do livro *Vietnâm, un peuple, des voix*, de Mai Thu Van, publicado em francês em 1983, que reúne entrevistas com mulheres vietnamitas no período pós-guerra dos anos 1970/1980. O filme traz alguns dos depoimentos colhidos pelo livro na forma de entrevistas em primeira pessoa, utilizando mulheres vietnamitas expatriadas que vivem nos Estados Unidos para a interpretação, nenhuma delas com experiência prévia em atuação. Todos os depoimentos filmados em estúdio, com cuidadosa iluminação.

Após a evidenciação de que tratam-se de depoimentos encenados, temos novos depoimentos, das mesmas mulheres, que, agora sim, falam sobre suas vidas atuais. Esta segunda metade apresenta tomadas menos preparadas, mais "naturalistas", com menos estetização, realizadas em locação com luz natural, com menor variação de câmera em relação aos ângulos e posições, o que acaba por ressaltar o caráter produzido das tomadas da primeira metade do filme. As mulheres respondem a questões sobre porque aceitaram participar do trabalho encenando as entrevistas e decidem como gostariam de ser representadas no filme.

O filme marca a aproximação da cineasta a um universo com o qual ela tem ligação íntima, sua origem vietnamita, diferente dos seus filmes anteriores, que se dedicaram a objetos de interesse distantes de sua história pessoal pregressa.[3] A cineasta precisou encontrar um distanciamento ainda maior em relação ao seu tema do que aquele observado em seus dois primeiros filmes, para que assim pudesse mais abertamente questionar sua posição de autoridade relacionada a sua própria

[3] Reassemblage – filmado no Senegal e Naked Spaces – filmado em países da África Ocidental

cultura. Cabe lembrar que a discussão acerca das formas de representação e sobre posições de autoridade nos discursos são linhas de força no trabalho da diretora, e aqui neste caso não é diferente.

A opção em reencenar as entrevistas no filme acaba por se constituir como uma crítica a uma estratégia muito utilizada no âmbito do documentário moderno, o uso da entrevista como meio privilegiado de acesso ao real, ao Outro, à diferença cultural. As entrevistas com as mulheres vietnamitas nos Estados Unidos, quando são convidadas a escolher como querem ser filmadas soma-se a essa estratégia inicial e amplia o grau de criticidade relativa a tal recurso. Tal opção nos dois usos da entrevista enfatiza que o cinema opera meios de dissimulação que permitem que o próprio estatuto das imagens esteja em questão, (Minh-ha, 1992, P. 146) “em outras palavras, ao apresentar ambas juntas ao espectador, o que é visivelmente endereçado é a invisibilidade da política da entrevista e, mais geralmente, as relações de representação. ”

Se observarmos *Surname Viet Given Name Nam* na sequência cronológica da filmografia da diretora, podemos dizer que a cada trabalho ela tem aprofundado sua abordagem experimental em relação às estratégias que o cinema de não-ficção consolidou em sua tradição e diversificado o uso de recursos expressivos típicos do cinema documentário, de modo a construir narrativas cinematográficas que são complexas e desafiadoras, ao mesmo tempo em que expandem as possibilidades criativas do cinema. Se em seus dois primeiros filmes podemos dizer que destaca-se o uso da voz *over* como recurso inovador, neste caso a novidade está no uso da entrevista (e sua encenação) e no uso de letreiros e intertítulos. Para Hamid Naficy, em Surname Viet given name Nam

> Essas técnicas comentam sobre o cinema e a realidade ao invés de apenas registrar, reportar ou representar a realidade. Elas desnaturalizam o estilo realista do cinema clássico e posicionam a subjetividade feminina e a atividade espectatorial como múltiplas e cambiantes. Os espectadores são forçados a se envolver em diversas atividades simultaneamente, assistindo, escutando, ouvindo, lendo, traduzindo e resolvendo problemas. (2001, p.124)

A observação de Naficy ressalta o enfoque de crítica às representações do mundo histórico e mostra como a cineasta dispôs suas estratégias expressivas para exercê-la especialmente em relação ao dispositivo cinematográfico, marcando também o distanciamento necessário para enfatizar que os discursos sobre processos socioculturais são resultados de construções e elaborações.

Entrevistas

A dissimulação da encenação nas entrevistas é usada deliberadamente desde o início do filme para conduzir o espectador por seu discurso crítico, modulando as evidências artificiais do dispositivo sem deixar claro se estamos a acompanhar uma situação dramatizada ou espontânea. Até a metade do filme, quando se revela claramente seu dispositivo, não sabemos dizer ao certo se as entrevistas são "verdadeiras" ou são simuladas. Algumas situações cenográficas, recursos de iluminação e o uso de intertítulos e letreiros, que sobrepõem às imagens das mulheres os textos que estão interpretando, vão revelando gradualmente os indícios da manipulação dos elementos no filme.

Quando percebemos claramente que os textos estão sendo ensaiados pelas mulheres, as imagens evidenciam a dimensão de elaboração e dissimulação das entrevistas até aqui exibidas. O filme assume suas estratégias em sua dimensão ficcionalizante. Ao optar por esse recurso, a diretora nos alerta que uma entrevista, frequentemente valorizada por ser considerada como um meio de acesso direto a uma determinada realidade cultural, legitimada por depoimentos de sujeitos pertencentes a essa própria realidade, pode ser ensaiada, encenada, roteirizada, dirigida, dissimulada.

Entretanto, essa dimensão ficcional não está presente apenas na encenação das entrevistas, passa a ser clara e evidente. Na segunda metade do filme, quando passamos para os outros depoimentos das mesmas mulheres, que agora se revelam como vietnamitas vivendo nos Estados Unidos, temos uma nova dimensão ficcionalizante. Uma vez que as entrevistadas são provocadas a dizer como gostariam de ser representadas no filme, passamos para a dimensão da autoficção por parte dessas mulheres vietnamitas em condição diaspórica. Desse modo, o filme questiona profundamente a estratégia da entrevista como um modo de acesso a uma realidade cultural, à identidade cultural, pois, ao embaralhar o estatuto das imagens, misturando encenação e espontaneidade nos depoimentos, acaba por minar a autenticidade e a autoridade da não-ficção como acesso privilegiado ao mundo histórico.

A estratégia das entrevistas no filme aqui em questão faz um jogo interessante de posições entre as mulheres que falam ou que detém a autoridade sobre o discurso final, do livro ou do filme. Vejamos: no livro *Vietnâm, un peuple, des voix,* a autora, vietnamita de nascimento, vivendo em exílio na França, retorna ao Vietnã em busca de entender suas raízes, no que recolhe os depoimentos de mulheres que viviam no país que naquela altura já tinha passado por diferentes regimes de controle

colonial e de exploração. O filme, dirigido por uma vietnamita que também vive em exílio, porém nos Estados Unidos, encena essas mesmas entrevistas, simulando o que seriam situações típicas dessas mulheres no Vietnã, em filmagens conduzidas nos Estados Unidos, utilizando como atrizes mulheres vietnamitas que também estão expatriadas. Disso tudo resta a percepção do cinema como meio de dissimulação que embaralha os estatutos da representação e que neste caso faz isso utilizando a entrevista como recurso. Desse modo, o filme apresenta um gesto ensaístico em direção a uma percepção da dimensão ficcional de toda entrevista, ou, por extensão, de todo discurso de representação da diferença cultural, da alteridade.

Timothy Corrigan (2001) enfatiza a inventividade da cineasta e o caráter ensaístico de seu filme, justamente reconhecendo que a situação das entrevistas busca construir um espaço original para repensar a identidade – das mulheres e da nação, problematizando os discursos historicamente anteriores, marcados pela exploração imperial e colonialista, propondo uma maneira elaborada de discussão acerca do indivíduo e do coletivo, que aparece pelo contato entre os depoimentos encenados e os depoimentos em primeira pessoa originais para o filme.

O filme busca problematizar a história do Vietnã a partir de depoimentos apenas de mulheres, o que é particularmente significativo se levarmos em conta o passado patriarcal e a herança machista presentes no país.

Para Trinh T. Minh-ha (1999, p.23)

> Ao invés de construir um ponto de vista interno homogêneo (mesmo quando baseado em diversos pontos de vista), ou um relato da cultural "não mediado" em primeira pessoa, o filme envolve a política da entrevista enquanto entra na história do Vietnã através de lacunas coletivas e individuais. Que acontece não de um modo facilmente reconhecível, como seria por meio de cronologia, acumulação linear e sucessão de fatos sobre o Vietnã (isso é o que alguém poderia encontrar em qualquer livro sobre a história do Vietnã); mas ao invés disso, através da memória popular, com suas "omissões ousadas e descrições breves"; através de estórias pessoais das mulheres; através de canções, provérbios e ditados particularmente reveladores através das gerações como para as situações com as quais lutam; em outras palavras, através de fontes de informação não-oficiais e subestimadas.

Podemos notar assim que, ao optar em reencenar as entrevistas colhidas pelo livro, Trinh T. Minh-ha desenvolveu um filme que problematiza os discursos históricos tradicionais sobre o Vietnã, marcados por um legado patriarcal e colonial, para incluir como recurso legítimo ao registro da história fontes antes subjugadas e menosprezadas, os relatos de mulheres vietnamitas que viveram

as dificuldades do país em seu período pós-guerra, frequentemente marcadas por uma posição de inferioridade nos discursos tradicionais. Deixa de lado assim as fontes oficiais e grandiloquentes para considerar as histórias íntimas e também coletivas, marcadas pela vivência de mulheres anônimas.

Em uma entrevista para Judith Mayne, publicada no livro *Framer Framed*, Trinh T.Minh-ha desenvolve sua reflexão sobre os elementos fictícios presentes em qualquer discurso. (1992, p. 145)

> Cada representação da verdade envolve elementos de ficção, e a diferença entre o assim chamado documentário e a ficção na sua representação da realidade é uma questão de graus de ficcionalidade. Quanto mais alguém tenta clarear a linha dividindo os dois, mais profundamente enredado fica esse alguém no artifício dos limites.

Formalmente o filme adota a mesma postura de desafio às convenções e tradições já consolidadas e reconhecidas na tradição do documentário, provocando e tensionando técnicas e estratégias de modo a deslocar o sentido dessas práticas, criando assim um dispositivo desafiador, que resulta em uma crítica ao discurso do cinema sobre a diferença cultural, enfatizando a dimensão da dissimulação presente na orquestração dos seus elementos expressivos.

O gesto ensaístico original do filme é o de trabalhar na exposição do seu espaço negativo, ou seja, o espaço existente ao redor ou entre as imagens, tal como na pintura ou nas artes gráficas, que geralmente não é percebido imediatamente pela maioria das pessoas. No filme a ênfase não está diretamente nas entrevistas encenadas, reencenadas ou autoencenadas – isso é evidenciado – mas nesse espaço que existe para além do plano orientado ao objeto – seja ele coisa ou sujeito, um espaço discursivo onde posições de autoridade são problematizadas e práticas de sentido são tensionadas a partir de um amplo repertório expressivo e reflexivo. A dissimulação essencial de *Surname Viet Given Name Nam* está em nos fazer ver a entrevista como estratégia problemática, ao passo em que nos coloca para pensar na complexidade presente na representação do mundo histórico, que se expande para esse espaço negativo, que não é neutro, mas um lugar de articulação discursiva crítica e reflexiva.

Referências

CORRIGAN, T. *The essay film*: from Montaigne, after Marker. Oxford University Press, 2011.

MINH-HA, T. T. *Framer framed*. Nova York: Routledge, 1992.

_____. *Cinema interval*. Nova York: Routledge, 1999.

NAFICY, H. *An accented cinema*: exilic and diasporic filmaking. Princeton University Press, 2001.

Memórias do deslocamento no documentário brasileiro[1]

Memories of displacement in the brazilian documentary

Gustavo Souza[2] (Doutor - PPGCOM/Unip)

Resumo:

Este texto se propõe a debater as composições de uma memória do deslocamento no documentário brasileiro contemporâneo. Para isso, *Aboio* (Marília Rocha, 2005) será o objeto da análise que centrará as atenções nos aspectos sonoros (fala) tomados aqui como espaços onde se localiza tal memória. A questão não se limita, porém, a apontar como som e imagem podem se apresentar como espaços de memórias, mas também identificar suas respectivas matérias-primas. A hipótese levantada é que o alicerce da memória do deslocamento neste documentário concentra-se na tradição, aqui entendida não como invenção, mas como transmissão de conhecimento.

Palavras-chave:

Documentário, deslocamento, memória.

Abstract:

This paper wants to discuss the composition of a memory of displacement in contemporary Brazilian documentary. For this, Aboio (Marilia Rocha, 2005) will be the object of analysis that focus on the sound aspects (speech) taken here as spaces where is this memory. The question, however, is not limited to identifying how sound and image may present as spaces of memories, but also identify their respective raw materials. Our hypothesis is that the foundation of this memory of displacement in the this documentary focuses on tradition, here understood not as an invention, but as imparting knowledge.

Keywords:

Documentary, displacement, memory.

[1] Sessão: Cinema e memória, no dia 10/10.

[2] Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Email: gustavo03@uol.com.br

Introdução

Do alto do seu cavalo, o vaqueiro Arivaldo Alves Macedo relembra os tempos de infância e adolescência em que era recrutado pelo pai para *aboiar* – prática que consiste em levar de um lugar a outro uma certa quantidade de gado, entoando cantigas, versos ou um canto improvisado. Diz Arivaldo: " (...) eu não dormia quando meu pai dizia que ia levar a gente. (...) Naquela noite que era pra nós viajar, eu não dormia, de tanto prazer. (...) Ah, eu gosto de sonhar com aquilo tudo. Tem muita coisa que a gente gosta e fica velho lembrando. Mas sempre tem o direito de lembrar. Não é interrompido lembrar".

Este depoimento sintetiza a proposta do documentário *Aboio* (Marília Rocha, 2005), que busca, nas memórias de vaqueiros de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, relatos sobre essa prática que vem se tornado cada vez mais rara. A fala de Arivaldo serve também como ponto de partida para se pensar, por meio de aspectos fílmicos imanentes como som (depoimento e canto) e imagem (paisagem), em *espaços de memória*.

Tendo em vista a amplitude deste objetivo, centro as atenções no modo como *Aboio* articula imagem e som para criar uma *memória do deslocamento*. Do ponto de vista imagético, Marília Rocha não faz uso de encenações ou imagens de arquivos – duas práticas recorrentes ao documentário brasileiro dos últimos 15 anos, aproximadamente. Em relação ao som, há uma bifurcação: ora recorre aos depoimentos, ora ao canto, ou seja, o aboio.

A análise se servirá desse material que aponta para a seguinte hipótese: o alicerce da memória do deslocamento em *Aboio* é a íntima relação entre tradição e trabalho – tradição que se evidencia nos depoimentos e trabalho que preenche a paisagem. Para desenvolver esta ideia, o percurso privilegia uma análise vertical, ou seja, em vez de sequências cronológicas, analisarei depoimentos e paisagens recortados da narrativa e que fornecem os subsídios para o debate.

Depoimentos: memória, tradição, deslocamento

A fala do vaqueiro Arivaldo, sintetizada acima, faz um balanço entre o passado e o presente. Em sua defesa da possibilidade de lembrar, o tempo gasto para o deslocamento da boiada se revela como cardeal no cotidiano dos vaqueiros, aspecto que o documentário desdobra em tópicos correlatos – acidentes de trabalho, a dificuldade típica da atividade (sol, chuva, não ter hora certa

para comer ou dormir), a atuação de mulheres vaqueiras – e que constituem a base para a formação dessas memórias.

Essas questões aparecem nas entrevistas realizadas pela diretora e sua equipe, corroborando uma opção narrativa recorrente na produção de documentários. Porém, no relato sobre o cotidiano desta atividade, há também o canto – o aboio – que ajuda a construir a cadeia sintagmática do filme. O aboio é, inclusive, a primeira informação sonora a que temos acesso, aparecendo em voz *over*. Na sequência, há o primeiro depoimento, em que um vaqueiro recita a letra de um dos aboios. A partir daí, fala e canto se alternam entre o *off* e o *over* e entre o diegético e o extra-diegético. Nesta primeira parte do texto, as atenções se voltam inicialmente para os relatos das experiências individuais e coletivas dos personagens na prática de aboiar e, em seguida, para o aboio como canto.

1.1 – Entrevista como espaço de memória

Os depoimentos dos vaqueiros Arivaldo, José Manoel e Ioiô Pituba abordam, entre outros temas, a substituição desses profissionais pelos caminhões no transporte do gado, a convivência com aboiadores experientes e a saga para capturar bois fujões. São experiências das memórias de cada um desses personagens que se conectam pelo seu caráter de socialização, de algo vivido por cada um deles mas que não se divorcia de um compartilhamento coletivo. Esse trabalho de ativação da memória por parte dos entrevistados remete à discussão encaminhada por Halbwachs (2003) para quem a memória é um acontecimento social, vivido e compartilhado em sociedade, sujeita à casualidade dos fatos só podendo, assim, ser múltipla e coletiva. O autor esclarece:

> Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente (HALBWACHS, 2003, p. 72).

Nas entrevistas com os vaqueiros é que se localiza a conexão entre depoimento e a noção de memória coletiva aqui adotada. Vista como um cacoete do documentário brasileiro contemporâneo (BERNARDET, 2003, p. 281-296), a entrevista tomou o lugar da voz *off* no que tange às apostas

narrativas e estilísticas a serem evitadas.[3] Sem entrar no mérito e nos meandros desta discussão, quero ressaltar que é por meio da entrevista que Marília Rocha extrai o material das memórias do deslocamento. Neste horizonte, recorro ao debate lançado por Arfuch (2010) sobre a importância da entrevista midiática. Embora se atenha às entrevistas publicadas na mídia impressa, a discussão da autora transcende o *corpus* que analisa, sendo útil, também, para se pensar a entrevista no documentário. Esse "desvio" acontece aqui, neste texto, pois o objetivo de Arfuch é discutir, por meio da entrevista, a construção do que ela defende como *espaço biográfico*[4], enquanto o meu, como já dito, a construção de um espaço das memórias do deslocamento.

A entrevista pode assumir inúmeras facetas, entre elas a "biografia, autobiografia, história de vida, confissão, diário íntimo, *memória*, testemunho" (ARFUCH, 2010, p. 151, grifo meu). Embora essas possibilidades apresentem pontos de contato, concentro-me na que considera a entrevista como um espaço de memória. Por isso, os depoimentos dos personagens Arivaldo, José Manoel e Ioiô Pituba, antes apresentados de forma sintética, merecerão agora uma atenção efetiva.

> Arivaldo:
> Eram onze dias de viagem. Todos os dias, de Macajuba [BA] a Feira [Feira de Santana, BA], amontado, transportando gado, tangendo, como nós vinha com essas aí agora. Hoje não tem mais. Hoje o gado só sai encarretado. Não tem mais o ganho para as pessoas que precisam tanger o gado por dinheiro. (...) Porque o gado hoje quem apanha são as carretas, não somos nós.
>
> José Manoel Sobrinho:
> Antigamente quando eu comecei a aboiar, cada aboiador fazia o verso e aboiava. Hoje não, não tem dono. (...) Só é o verso. Aboiar é uma coisa que ninguém aprende, é da natureza, dotes, não é? Eu desde pequeno que eu tinha vontade. Tinha aqui um velho famoso no aboio. Ele chamava Nilo Aboiador e eu tinha vontade de conhecê-lo. Eu, novo, aí um dia a gente se encontrou e começamos a aboiar, mas não foi com ele que eu aprendi. Ele aboiava de um jeito e eu, de outro.

No término deste depoimento, José Manoel dá a sua demonstração, cantando o aboio que consta na abertura do filme como som *off*.

[3] Por meio de diversos documentários ensaísticos, Consuelo Lins identifica, no entanto, que há um significativo uso da voz *off* para além da "voz de Deus", revelando, na produção brasileira e estrangeira, um modo inventivo do ponto de vista narrativo e estético para essa voz. Mais detalhes, ver Lins (2007).

[4] A proposta de Arfuch é ir além (em relação a Lejeune e Starobinski) na discussão sobre a relato de si. Apoiada no pensamento de Bakhtin, a autora salienta que "não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a 'totalidade artística'" (2010, p. 55). Arfuch reconhece os inúmeros registros da entrevista midiática (perfis, retratos, conversas, relatos de vida) como espaços em que essa questão se materializa.

Ao buscar em suas lembranças os procedimentos de antigamente numa comparação com o que acontece hoje, as falas de Arivaldo e José Manoel revelam a coexistência de dois tempos: o tempo em que se passam as ações cotidianas e o tempo narrativo, que, quando justapostos na entrevista, acenam para uma situação inconclusa, cujo esboço, porém, é possível visualizar: como prática cada vez mais rara, o aboio desloca-se do lugar de atividade profissional/canto rumo à tradição. Especificamente sobre o aboio como canto, há um tópico na fala de José Manoel que perpassa a de outros vaqueiros: a capacidade de improviso, muito semelhante aos emboladores, e a perda da autoria da letra para o "domínio popular" na medida em que o tempo passa, mas não do estilo de aboiar de cada profissional. Este depoimento reforça a ideia do aboio como tradição que, vista como transmissão de conhecimento, é capaz de conservar uma matriz comum, porém sem anular a subjetividade de quem a põe em prática. Em outro momento do filme, alguns personagens explicam que há pequenas diferenças no modo de aboiar entre vaqueiros de Minas Gerais e Pernambuco, por exemplo.

Agora remeto à terceira fala selecionada, a de Agostinho Pereira, mais conhecido como Ioiô Pituba. Tendo em vista o longo depoimento, opto pela paráfrase. Pituba relata o momento em que foi convocado por um fazendeiro para capturar parte de sua boiada perdida na mata. Ele aceitou a proposta e disse que precisaria apenas de mais um vaqueiro para lhe ajudar, o que gerou espanto por parte do contratante, pois dezenas de vaqueiros tentaram, mas ninguém havia conseguido. Ele insistiu que precisava apenas de um ajudante e assim conseguiu recuperar 18 bois. Pituba finaliza: "Aí os cabras diz que eu sou feiticeiro para lutar com o gado, que eu era feiticeiro". Aproveitando a deixa, a diretora pergunta: "qual era a feitiçaria que o senhor tinha?".

A entrevista como espaço de memória pressupõe um pacto entre entrevistador e entrevistado (que posteriormente se estende ao público ou espectador), que não pode se ater unicamente à verdade, pois "podemos não acreditar no que alguém diz, mas assistimos ao acontecimento de sua enunciação: *alguém diz* – e, poderíamos acrescentar, *para além de um querer dizer*" (ARFUCH, 2010, p. 157, grifos da autora). Esse "alguém diz" ganha corpo no compartilhamento de uma memória como trajetória e deve aceitar a tão citada capacidade de fabulação deleuzeana por parte do personagem, que pode estar presente – nunca saberemos – no depoimento de Pituba. Muda-se o enfoque de um "clamor pelo real para a performance de uma presença" (ELSAESSER, 2009, p. 55), como se verá adiante.

Entretanto, tão importante quanto esse aspecto, é o papel do entrevistador: esmiuçar a narrativa que lhe é disponibilizada, aderir (não cega ou ingenuamente, se possível) a ela, auscultar e descortinar o personagem que emerge diante da câmera, como faz Marília Rocha no trecho acima. Depoimentos como esse fazem de vaqueiros como Ioiô Pituba entrarem para a história do aboio como lendário; afinal, esse posto não se alcança apenas com valentia, mas principalmente com audácia (ele quis apenas um para lhe auxiliar), ajudando a compor uma memória coletiva em que o verossímil e o "vai e vem da lembrança" (ARFUCH, 2012, p. 73) se tencionam num esforço para pertencer a um núcleo comum. Tal tensão constrói um elo com o personagem, mas também com quem o ouve, com quem o vê e com o contexto à sua volta, e aponta, desse modo, para variadas trajetórias para essas memórias.

Os depoimentos de Arivaldo, José Manoel e Pituba corroboram a hipótese dessas falas como um espaço de uma memória do deslocamento porque *Aboio* se interessa especialmente pela "vida como trajetória" (ARFUCH, 2010, p. 159), cuja elaboração da vivência não permite prever como a memória de cada evento ou episódio pode de fato se instituir, mas autoriza o acesso a uma evidência histórica e a uma reflexão agora compartilhadas em decorrência do registro sonoro e imagético, compondo uma narrativa em que se localiza a memória como trajetória.

Entre os relatos analisados, o único que aborda diretamente a questão do deslocamento é o de Arivaldo. Porém, seria limitador aventar que essa memória só é possível quando se toca explicitamente nesse ponto, porque o aboio como canto (José Manoel) e a captura do gado fugido (Pituba) só fazem sentido no desenrolar desta atividade que tem o deslocamento como peça central. Memória essa que encontra, na passagem para a tradição, um lugar possível. Tradição que deve ser pensada como transmissão de conhecimento (WILLIAMS, 2000).[5]

Com os depoimentos acima, *Aboio* recusa uma possível prerrogativa etnográfica e aposta numa articulação dialógica, no sentido bakhtiniano do termo.[6] Assim, o documentário constrói uma relação triangular entre memória, tradição e deslocamento distanciada de um saudosismo que condenaria o presente, com o seu avanço tecnológico e a urbanização, por exemplo, em favor de um

[5] Williams define a tradição como "reprodução em ação. Pois a tradição ('nossa herança cultural') mostra-se de modo claro como um processo de continuidade deliberada, embora, analiticamente, não se possa demonstrar que alguma tradição seja uma seleção ou re-seleção daqueles elementos significativos recebidos e recuperados do passado que representam uma continuidade não necessária, mas *desejada*" (2000, p. 184, grifo do autor).

[6] O dialogismo, para Bakhtin (2005), corresponde à interação entre diversos textos no interior de uma mesma obra, aspecto mais facilmente identificável na polifonia. Esta discussão decorre de sua análise da obra de Dostoiévski, portanto, de textos impressos. Porém creio ser possível pensar este modelo em outras formas "textuais", como o audiovisual.

passado visto de modo romantizado e acrítico. A forma como o documentário lida com essa tensão está resumida em outra fala, dessa vez em voz *off*, o que dificulta a identificação do seu autor: "Acredito que a gente não deve olhar com uma visão de sentir uma saudade, sentindo que a gente está perdendo as nossas coisas, porque na verdade essas coisas vão se transformando mesmo em outras, não é?".

Mais que lamentar essa perda, na exposição da vida e da memória como trajetória, *Aboio* reconhece como importante fazer a passagem da pessoa para personagem. Dito de outro modo, o ser comum, em decorrência de suas ações, empreende uma jornada do herói que lhe confere uma posição destacada ou de autoridade de uma certa "arte do fazer" (CERTEAU, 2008) num encadeamento constante entre o individual e o social, compondo, nos termos de Halbwachs, uma memória coletiva. Afinal, esse herói é alguém que resiste às mudanças do seu tempo; é alguém que nasce com um dom e, mais importante, é capaz de desenvolvê-lo e aprimorá-lo; é alguém que faz o que poucos fazem, como reaver o gado perdido ou escondido na mata. Com uma vida dedicada à atividade de aboiar, Arivaldo, José Manoel e Ioiô Pituba são personagens que veem o "*trabalho* como o verdadeiro motor do devir humano" (ARFUCH, 2010, p. 202, grifo da autora).

Referências

ARFUCH, L. *O espaço biográfico***.** Dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2005.

BERNARDET, J.C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes do fazer. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

ELSAESSER, T. Real location, fantasy space, performative place: double occupancy and mutual interference in european cinema. In: TRIFONOVA, Temenuga (org.). *European film theory*. Routledge: Londres/ Nova York, 2009, p. 47-61.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

LINS, C. O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*. In: FREIRE FILHO, João & HERSCHMANN, Micael (orgs.). *Novos rumos da cultura da mídia:* indústrias, produtos, audiências. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 143-157.

WILLIAMS, R. *Cultura.* 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

Performance, marginalidade e uma nova experiência estética[1]

Performance, marginality and a new aesthetic experience

Iomana Rocha[2] (Doutoranda – UFPE)

Resumo:

Observando os filmes Viagem para Ythaca e Batguano, é possível notar uma ligação ideológica com a estética marginal, além de um protagonismo da performance, resultando em filmes nos quais os processos vivenciados se sobressaem às narrativas em si, gerando uma primazia do sensorial em detrimento ao discurso, submergindo o espectador em um "banho de sensações". Acreditamos que esses filmes sugerem o que seria uma nova experiência estética, típica do cinema independente contemporâneo.

Palavras chaves:

Cinema Independente, Cinema Brasileiro, *Performance art*

Abstract:

Drawing upon the observation of Viagem para Ythaca and Batguano, we perceive an ideological connection with the marginal cinema aesthetics, and an interesting importance of the performance art, resulting in films in which the experiences in the processes are most important than the narrative itself, building a primacy of sensory over the speech, immersing the viewer in sensory experiences. We believe that these films suggest what would be a new aesthetic experience, typical of contemporary independent cinema.

Keywords:

Independent Cinema, Brazilian Cinema, performance art,

[1] Trabalho apresentado na sessão Performances e Performatividade.

[2] Doutoranda e mestre em Comunicação pela UFPE, graduada em Arte e Mídia pela UFCG. Tem interesse em poéticas cinematográficas, cinema independente/experimental, arte contemporânea, cinema expandido, hibridismo entre arte e cinema e estudos relacionados á direção de arte no cinema. Desenvolve também trabalhos práticos em cinema, especialmente na área de Direção de Arte.

A rigor, antropologicamente falando, pode-se conjugar o nascimento da *performance* ao próprio ato do homem se fazer representar, e isso se dá pela institucionalização do código cultural. Dessa forma, há uma corrente ancestral da *performance* que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade.

O fato de se lidar com os velhos axiomas da arte cênica, sob um novo ponto de vista, o ponto de vista plástico, traz uma série de inovações à cena, como o não uso de temas dramatúrgicos, o não uso da palavra impostada. O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público.

Podemos dizer que nas performances não há um elemento indicativo do que seja pertinente. Os programas comportamentais não vão responder às convenções comuns, e sim, ao invés disso, impor seus novos significados, totalizando uniões de campos semânticos, dinâmicos e flexíveis. A essência é que a performance não trabalha com o corpo e sim com o discurso do corpo. (GLUSBERG, 2011, p. 56)

Diante disso, serão observados aqui dois longas metragens contemporâneos nos quais, de diferentes formas, a *performance* se mostra como protagonista estética do filme: *Estrada para Ythaca* (2010) e *Batguano* (2014). Nestes filmes os diretores são também seus atores, ou melhor, seus *performers*. Estes filmes se constroem a partir da relação dos atores com o acaso, a partir de uma sucessão de situações ou *sketchs* nos quais os atores performam livremente, sem roteiro, sem regras.

No caso do longa cearense *Estrada para Ythaca, trata-se de* um filme de autoria coletiva. O filme foi roteirizado, produzido, fotografado, sonorizado, dirigido, montado e atuado pelos quatro que assinam o filme: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti.

O filme acompanha quatro jovens que após uma bebedeira, e para expurgarem a morte de um amigo, embarcam em uma viagem para Ythaca. O filme se faz à medida que as imagens progridem, um sentido poético os guia e estrutura a obra como um todo.

O foco da história gira em torno dos próprios personagens e seus processos no decorrer da viagem, onde o que importa são as relações de amizade e os ocorridos no meio do caminho, não necessariamente o destino. Os personagens/diretores interagem com os espaços e com o acaso que os caminhos percorridos apresentam.

Estrada para Ythaca é marcado por um pensamento estético que passa por uma política de cinema, por decisões que implicam em toda uma ideologia de seu próprio *modus operandi*. Tal ideologia, e tal forma de 'fazer cinema' remete aqui a uma nostalgia do *modus operandi* típico do cinema novo e do cinema marginal.



Desde sua concepção o filme foi feito de forma experimental e despretensiosa. Foram ao todo apenas oito dias de filmagem, nos quais, a partir de cinco páginas de roteiro, os atores/diretores foram improvisando diante das proposições e dos espaços que encontravam no decorrer das filmagens.

Ricardo Pretti (2012) relata que o processo pessoal deveria ser o tesouro do filme. O filme é biográfico, os diretores/atores brincam com a caracterização, com figurino, colocam chapéus, crescem as barbas, mas são personagens pouco construídos, mais espontâneos. Muito do que são na vida real foi pra o filme. Porém, não deixa de ser ficcional (o amigo não morreu de fato, os sentimentos sentidos no decorrer do filme foram uma criação do coletivo).

Trata-se de um filme que valoriza a errância e o acaso dos acontecimentos, além de colocar a livre *performance* dos personagens/atores como foco central. Segundo relata Ricardo Pretti (2012), fazer o filme foi um processo anárquico. A meta dos diretores era beber todos os dias para atuar alcoolizados (mas não conseguiram porque o filme demandou muito trabalho).

A cena dos amigos dançando em frente ao farol do carro, segundo relata Pretti (2012), foi realizada com os atores de fato embriagados, o mesmo ocorreu nas cenas do bar, nas quais as cervejas que aparecem como objetos de cena foram de fato consumidas pelos atores.

A idéia de uma produção jovem que parte muito de si, que explora questões pessoais, íntimas, que olha para o seu universo, implica quase naturalmente em uma transição desses sentimentos para frente das câmeras. Um cinema que reflete a realidade de seus diretores e suas buscas pessoais.

O outro filme cujo diretor também é seu *performer* é o paraibano *Batguano*, de Tavinho Teixeira. Este é um filme que mergulha em meio à decadência, o amor e a nostalgia que permeia a vida de um casal homossexual maduro um tanto peculiar: Batman e Robin. Em meio ao caos de um mundo distópico, o filme nos fala com uma narrativa poética na qual divagações existencialistas e solos performáticos se mostram como potentes metáforas visuais.

Batguano é um filme sobre o que foi deixado às margens, vidas que são ignoradas, sexo, homossexualismo, pornografia, e outros temas considerados por muitos como tabus, estilos de vida desviantes, abordados como algo urgente, como algo que pulsa na existência dos personagens e de seus atores.



Fig. 2 - Frame Batguano –Tavinho Teixeira - 2014

Vários objetos que remetem a tempos passados, ao fundo um trailer velho em meio a uma plantação de bananeiras. Este cenário condensa o que foi a vida destes personagens e o que os resta deste passado. Batman e Robin, performatizam seus medos, suas esperanças, suas frustrações, suas DRs, que são tanto dos personagens como de seus próprios atores.

O filme se constitui por meio de uma sucessão de performances propostas pelo diretor, Tavinho Teixeira, em parceria com o ator Everaldo Pontes, seu amigo pessoal de longa data. Trata-

se de temas e questões que envolvem muitos aspectos pessoais. Ambos são atores com carreiras madura, mas que nunca fizeram parte do *mainstream,* ambos são gays de fato e possuem crises existenciais diante da relação com a arte.

Neste filme a performance se apresenta de forma quase metalinguística, pois remete às performances teatrais próprias aos antigos filmes de Batman e Robin, ao ato performático do ator em si, à performance da vida cotidiana, enfatizando as fantasias e as ilusões individuais, as mascaras que cada um molda de si mesmo. ”Quanto simulacro para possuir um corpo”, diz o Batman de Everaldo Pontes.

Assim, observando a presença da *performance* nos filmes aqui observados aponta-se primordialmente para a ênfase no livre fluxo das ações. Tomando como exemplo o *road movie Estrada para Ythaca*, notamos que por mais que o gênero imponha sua narratividade por natureza progressiva, a história importa bem menos que as situações aleatórias, uma vez que as ações se exercem mais como performances isoladas do que como elos de uma corrente dramática.

Nestes filmes em que o acaso e o fluxo de acontecimentos possuem papel central, percebe-se o que Cezar Migliorin atribui a uma “crise do roteiro”:

> O desconforto com o modelo industrial é algo que está nos filmes, na organização dos sets, na dimensão processual das obras que com frequência tem rejeitado a idéia de continuidade entre projeto e produto, como na lógica industrial. Se pensarmos em alguns importantes cineastas contemporâneos, como Pedro Costa, Abbas Kiarostami, Eduardo Coutinho, Miguel Gomes, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-ke, todos eles teriam sérios problemas para aprovar projetos e terem suas contas aceitas na grande maioria dos editais brasileiros, uma vez que trabalham o filme dentro de um processo de construção em que o projeto é composto de intenções, encontros, performances, compartilhamentos – e não de roteiro e realização, como prevê a lógica industrial”. (MIGLIORIN, 2011)

Tal premissa cabe tanto a *Estrada para Ythaca* como *Batguano*. Esses longas foram feitos à margem dos editais, dessa forma a preocupação com a escritura do roteiro se dilui em benefício do momento vivenciado na filmagem. As cenas são concebidas como algo que fica entre a experiência vivida e a experimentação da encenação.

Mattos (2012) afirma ainda que as bases para estas experiências contemporâneas com elementos de *performance* remonta ao cinema marginal:

> O próprio Andrade, com *Gamal, o Delírio do Sexo* (1970), assim como José Agrippino de Paula em *Hitler Terceiro Mundo* (1968) e Rogério Sganzerla muito especialmente em *Sem Essa, Aranha* (1970), calcou seus filmes na sucessão de performances, boa parte delas ocorridas nas ruas, diante do

> olhar surpreso dos populares. A intervenção no espaço público era então uma estratégia de produção e auto proteção (o desembarque súbito da equipe numa praça ou numa favela, a filmagem improvisada e a retirada rápida antes que a polícia desse as caras). Ao mesmo tempo, era uma afronta a tentativa do Cinema Novo de produzir uma representação racional do país. Isso numa época em que mesmo Glauber Rocha aprofundava sua veia performática com *Câncer* (1972) e depois *Di* (1977) e *A Idade da Terra* (1980). (MATTOS, 2012b)

Nota-se, todavia, que a provocação direta e o tom agressivo próprios do cinema marginal foram substituídos no cinema contemporâneo por alusões mais poéticas e uma enunciação lacônica. Tampouco há mais a deliberada intervenção no espaço coletivo. Quando espaços externos e públicos como a rua ou a estrada aparecem nesses novos filmes, se apresentam de forma erma, percorridos apenas pelos personagens, quase como palcos para desenvolvimento das performances.

Uma série de marcas da teatralidade do cinema marginal prevalece, contudo, no cinema de invenção contemporâneo. Além da frontalidade e da reunião de personagens em quadros, há um frequente recurso às máscaras e fantasias (como é o caso de Ythaca e Batguano). A performance corporal ou musical assumida como cena teatral dentro do filme é outro traço a ligar os dois tempos históricos. (MATTOS, 2012)

Observa-se no fluxo vivencial dos diretores/atores em *Estrada para Ythaca* e *Batguano*, que a *performance* é utilizada como uma forma de buscar na arte uma aproximação direta com a vida, estimulando o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.

Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água, passam a ser encarados como atos rituais e artísticos.

Diante do acaso, do fluxo e da performance, observa-se nestes filmes uma forte recorrência de esperas, vazios, espaços a serem sensivelmente preenchidos pelo espectador, que estabelece assim uma relação criativa com a obra. Há um transbordamento do narrativo, uma vontade de algo que não seja só uma história (um sentido, uma emoção), mas que percuta no corpo, em estados pouco evidentes do corpo e da consciência, submergindo o espectador num “banho” de sensações novas.

As performances detonam simbolicamente novas alternativas, pois abrem novos panoramas para a concepção do corpo como matéria significante, logrando significados múltiplos que se

interligam em contextos artificiais. A leitura do discurso exige, assim, uma nova postura do receptor, menos preconceituosa e ao mesmo tempo atenta, no que vem a ser uma inversão no processo de recepção passiva de imagens ou sequência de programas gestuais conhecidos.

Diante disso é possível observar nestes filmes próprios do contexto independente experimental brasileiro contemporâneo um outro tipo de experiência cinematográfica, na qual o espectador não tem a obrigação da visão bloqueada, como a do espectador do cinema tradicional. Trata-se de um espectador que está pronto não a se confundir ilusoriamente com a existência ficcional de personagens e cenários, mas a vivenciar as imagens.

Referências bibliográficas:

COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo espaço de experimentação.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LIMA, D; IKEDA, M. **Cinema de garagem: Um inventario afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Belo Horizonte: SuburbanaCo, 2011.

MATTOS. C. A. Gregarismo e Teatralidade. In: LIMA, D; IKEDA, M. (orgs). Cinema de Garagem: Panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012. Disponível em: http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/ catalogo-cinemadegaragem.pdf. Acesso em 05/03/2013.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MIGLIORIN, C. **Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate**. Revista *Cinética*. Fev. 2011.< http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em 10/01/2014

OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. G. de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010

PRETTI, R. Sessão comentada do filme Estrada para Ythaca na Mostra Cinema de garagem – Caixa Cultural – RJ, 2012. Disponível em: http://www.cinemadegaragem.com/2012/ download/SC_03.mp3. Acesso em: 11/03/2014.

Distribuição em Plataformas Digitais.[1]

Distribution in Digital Platforms.

João Guilherme Barone Reis e Silva[2] (Doutor - PUCRS)

Resumo:

Relato sobre o projeto de pesquisa *Consumo em Rede – Distribuição de Conteúdos Audiovisuais em Plataformas Digitais*, cujo objetivo principal é o desenvolvimento de uma plataforma piloto de distribuição de conteúdos audiovisuais produzidos no Rio Grande do Sul. O projeto é uma experiência pioneira para também promover inovação, competitividade e maior sustentabilidade do setor, através do estudo sobre novas formas de circulação do produto audiovisual nativo.

Palavras-chave:

distribuição, plataformas digitais.

Abstract:

Report about the research Project *Network Comsumer – Distributing Audiovisual Contents in Digital Platforms* which has the main purpose of developing a pilot platform for distribution offered for audiovisual contents of the Rio Grande do Sul producers. It`s a pioneer experience also to promote innovation, competitive and also more sustainability for this sector, trough the study about new forms of circulation for the indigenous audiovisual production.

Keywords:

distribution, digital platforms.

[1] Trabalho apresentado na Sessão: Questões de mercado, distribuição e políticas públicas.

[2] Professor Titular e Diretor da Faculdade de Comunicação Social, FAMECSO, da PUCRS; professor do PPGCOM com pesquisas e publicações no campo do cinema e indústria audiovisual. Doutor em Comunicação Social pela PUCRS e Mestre em Comunicação e Indústria Audiovisual pela Universidade Internacional da Andaluzia, Espanha. **E-mail:** barone@pucrs.br

Esta comunicação apresenta um relato sobre **o** projeto de pesquisa *Consumo em Rede – Distribuição de Conteúdos Audiovisuais em Plataformas Digitais,* desenvolvido pelo autor, junto ao PPGCOM da PUCRS*,* com financiamento do Edital do Programa de Apoio à Indústria Criativa – RS Tecnópole, da Secretaria de Inovação Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul. O projeto foi iniciado em 2013 e faz parte da criação de um laboratório dedicado a pesquisas do setor audiovisual, localizado no Centro Tecnológico Audiovisual do Rio Grande do Sul, sediado no Parque Científico e Tecnológico da PUCRS, em Viamão, RS. Esta pesquisa está diretamente relacionada ao tema das novas formas de circulação do audiovisual, especialmente considerando a existência de um patrimônio constituído pela produção de conteúdos das empresas produtoras localizadas no Rio Grande do Sul e as dificuldades recorrentes de fazer com que esses conteúdos encontrem distribuição de forma a capitalizar essas empresas.

No Brasil, em geral, as produtoras se remuneram durante o processo produtivo e não com a comercialização do produto. Com base nesta premissa, o projeto propõe o desenvolvimento de uma plataforma piloto de distribuição de conteúdos audiovisuais, visando à promoção da inovação, da competitividade e contribuindo para maior sustentabilidade do setor audiovisual, através da utilização de novas mídias, ao mesmo tempo estimulando o crescimento do consumo destes conteúdos, com potencial para atuar sobre as carências da distribuição de conteúdos audiovisuais no Rio Grande do Sul. A pesquisa está articulada com outras iniciativas do setor, como o Arranjo Produtivo Local do Audiovisual, APL Audiovisual RS, organizado em 2012 com a participação de 60 empresas e instituições. É um projeto pioneiro, voltado com especial atenção para a problemática da distribuição, buscando desenvolver um referencial de pesquisa sobre as novas formas de consumo audiovisual, para gerar entendimentos aprofundados, capazes de instruir agentes do setor, tendo entre suas metas, compartilhar os resultados da pesquisa com as empresas, através de seminários e oficinas com a participação de consultores externos, e também através de publicações online.

A primeira fase do projeto está dedicada a um levantamento das transformações tecnológicas do campo da distribuição audiovisual, considerando o mercado de salas, a televisão e o vídeo sob demanda. Há uma clara sinalização de que o consumo doméstico de conteúdo audiovisual, através do modelo VOD, pode oportunizar a circulação gratuita e paga de grande quantidade da produção realizada no Rio Grande do Sul nos últimos anos.

Com base nesta premissa, o projeto já realizou um levantamento que identificou mais de 300 tipos de plataformas VOD. O próximo passo é analisar e destacar alguns modelos que seriam adaptáveis à realidade das empresas, possibilitando o desenho de um piloto que será desenvolvido para estabelecer uma forma de circulação permanente da produção local. Com este objetivo, o projeto prevê a contratação de consultorias especializadas para as áreas de distribuição digital e licenciamento, os quais oferecerão oficinas para as empresas do APL Audiovisual. O resultado será uma plataforma piloto a qual as empresas poderão utilizar isoladamente ou de forma coletiva para distribuir as suas produções. O cronograma de realização prevê o término do projeto em abril de 2016.

Referências Bibliográficas:

CRETON, Laurent. Économie Du cinema. Perspectives stratégiques. Paris: Nathan, 1994.

DIAS, Adriana, SOUZA, Letícia de (Orgs.). Film Business. O negócio do cinema. Rio de Janeiro: Elsevier- Campus, 2010.

MELEIRO, Alessandra (org.). O cinema no mundo. Indústria, política e mercado – América Latina. São Paulo: Escrituras, 2007.

CHALUPE, Hadija. O filme nas telas. A distribuição do cinema nacional. Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira, Vol. V. São Paulo: Terceiro Nome-Iniciativa Cultural, 2010.

PALGRAVE, Pivot. Screen, Distribution and the new King Kongs of the Online World. Cumingham and Silver, 2013.

Curadoria Educativa de Mostras Cinematográficas em Escolas Públicas[1]

Educational Film Curatorship in Public Schools

João Luiz Leocadio da Nova[2] (Doutor - UFF)

Alexandre Silva Guerreiro[3] (Doutorando - UFF)

Resumo:

A partir do conceito de curadoria educativa (VERGARA, 1996) aplicado a exposições artísticas em museus, ampliamos a sua abrangência para as mostras de cinema em espaços públicos e o levamos para uma experiência formativa de licenciandos de cinema e audiovisual em escolas públicas de Niterói. Propomos, aqui, uma reflexão sobre a prática de passador de filmes (BERGALA, 2008) exercida por professores em sala de aula, como ato de curadoria educativa na sua mediação pedagógica (GUTIERREZ, 2004).

Palavras-chave:

Curadoria, Educação, Cinema, Curadoria Educativa, Mediação.

Abstract:

From the concept of educational curatorship (Vergara, 1996) applied to art exhibitions in museums, expanded its scope to film shows in public spaces and took him to an audiovisual training experience for undergraduates and film in public schools in Niterói. We propose here a reflection on the practice of dowel films (Bergala, 2008) exerted by teachers in the classroom, as an act of educational curatorship in their teaching mediation (Gutierrez, 2004)

Keywords:

Curatorship, Education, Cinema, Educational Curatorship, Mediation

---

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Audiovisual: práticas e saberes

[2] Professor Associado do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF

[3] Doutorando do PPGCOM-UFF e Professor Docente I da Rede Pública de Ensino do Estado do Rio de Janeiro

Curadoria educativa

A ideia de mediação está no cerne do conceito de curadoria. Ainda que o senso comum aponte para outra direção, o curador não é aquele que detém o saber, um conhecimento superior, mas antes, é alguém que se coloca entre a obra e o público com o intuito de tecer um elo, propor uma reflexão, desenvolver um olhar novo diante de um conjunto de obras.

Nesse sentido, o curador é alguém que ressignifica a obra de arte através da sua mediação, do seu recorte, do seu olhar. Esse papel vem sendo desenvolvido na contemporaneidade, ganhando novos contornos.

> A palavra *curador* vem do latim *curare*, que por sua vez chega à nossa lingua como curar - na acepção de "cuidar" ou "conservar": tomar conta das obras de arte. Mas a profissão, tal como a conhecemos, é moderna, remontando ao século passado apenas. E a história da arte dos anos 1950 até o presente está intrinsecamente conectada às exposições que aconteceram no período. (LEONZINI, 2010, p. 9)

Para além do papel do curador em exposições, galerias, centros culturais, nos perguntamos sobre a sua importância no ambiente escolar. Nesse sentido, surge a figura do professor como um "escavador de sentidos", como alguém que pensa a obra de arte e se coloca entre essa obra e o público - os alunos, porém conectado com o horizonte da Educação.

Pensar a arte dentro do ambiente escolar, no bojo do processo educacional, apresenta o desafio da alteridade da arte nas escolas. Quantas vezes vimos a arte ser subtraída em seu valor para atender a fins conteudísticos e programáticos? Nesse sentido, a figura de um professor-curador é importante para superarmos uma certa tradição que diminui o potencial da arte nas escolas, e para isso, é fundamental a figura do professor escavador de sentido.

> Como em toda curadoria, a escolha de imagens faz trabalhar o olhar, um olhar escavador de sentidos. Olhar mais profundo e ao mesmo tempo sem pressa, ultrapassando o reconhecimento, o fim utilitário das imagens, e que se torna um leitor de signos. (MARTINS; PICOSQUE, 2003, p. 8).

É a partir do desenvolvimento do papel do curador na contemporaneidade que podemos vislumbrar, então, a importância da "curadoria educativa" (VERGARA, 1996), buscando desvendar a função do curador no ambiente educacional, em contato com professores e alunos, refletindo sobre a escolha de filmes e temas que promovam no espaço escolar a experiência do cinema de uma maneira plena e enriquecedora.

Questões como "consciência do olhar" e "experiência da consciência ativa", conforme aponta Miriam Celeste Martins (MARTINS, 2006) colocam para as artes visuais e, dentre elas o cinema, duas dimensões específicas da pedagogia da imagem que nos obrigam a refletir sobre os acervos audiovisuais levados a sala de aula. *Que filmes escolher?*

Aqui, buscamos nos aproximar do conceito de “curadoria educativa” em seu específico cinematográfico. A partir da experiência no curso “Curadoria e Planejamento de Mostras Cinematográficas”, três grupos de estudantes de cinema e audiovisual colocaram em prática e refletiram sobre essa função. Para escolas públicas, cada grupo levou uma proposta de curadoria que privilegiasse um dos temas transversais sugeridos: cultura afro, cultura indígena e meio ambiente.

Essa experiência fez parte do Módulo II, a saber, “mostra nas escolas”, da disciplina supracitada. Os outros módulos foram: Módulo I, “exercícios de curadoria” e Módulo III, “projetos individuais”. Sob a perspectiva de um ensaio que buscasse o amadurecimento dos alunos, exercícios de curadoria foram propostos no módulo I. Os exercícios serviram de lugares para se praticar o papel da escolha, da organização, da preparação de um evento cultural dentro do espaço escolar. Alguns exercícios com listas de filmes seguiram o caminho de ampliar o repertório da própria turma sendo reunidos em um blog (http://curadoriaeplanejamento.wordpress.com/).

As atribuições de uma estrutura mais complexa de organização das mostras nas escolas foram distribuídas em três departamentos específicos como produção técnica, comunicação e produção de textos, sendo que à esse último, o de produção de textos, atribuímos as funções de mediação.

Ainda que o "passador de filmes" possa ser praticado por um professor em sala de aula, o desenho de uma atividade coletiva como a organização de uma mostra permite ao estudante, de qualquer nível, atuar como protagonista no espaço escolar e construir uma relação de vivência cultural com os colegas e professores na sua comunidade. Ao compartilhar a escolha artística das obras a serem exibidas forma-se um ambiente inigualável de troca e reconhecimento entre aluno e professor que rompe com as relações mais tradicionais nas instituições de ensino. Transforma-se a prática de ensino em ato de iniciação (BERGALA, 2008, p. 65).

A mediação pedagógica por sua vez dedica-se a tecer elos entre os filmes, a explorar os valores artísticos das obras, em busca da dinamização do ato de produção de textos, preparação dos

debates, seleção de convidados como lugares para aprendizagem. Oferecer uma experiência formativa centrada nos atos de ação dos estudantes é um dos pilares dessa iniciativa que propicia ao educando participação, criatividade, expressividade e relacionalidade (GUTIERREZ, 2004, p. 62).

De quem para quem?

Os estudantes de cinema, sejam do bacharelado ou da licenciatura, frequentam com certa regularidade mostras cinematográficas antes mesmo de ingressarem na universidade. Esse hábito da cinefilia ajuda a construir um conjunto de referências sobre organização de mostras cinematográficas, que certamente influenciam as propostas para serem levadas às escolas.

É lugar comum eles frequentarem mostras de diretores como Fritz Lang, Wim Wenders, Ingmar Bergman, Lars Von Trier, Michael Haneke, Hayao Miyazaki, David Cronemberg, Nelson Pereira dos Santos, Jacques Rivette, Rithy Panh e tantos outros. Assim como mergulhar em mostras temáticas sobre determinados movimentos cinematográficos recortados como Nouvelle Vague Tcheca, Surrealismo e Vanguardas, Pornochanchada, Cinema de Garagem, Imovision ou sobre determinados cinemas nacionais como o Africano, o Nuevo Cinema Chileno, Cinema Português, Cinema Francês. Ou ainda sobre mostras panorâmicas como Mostra Internacional de Cinema, o Novo Cinema Pernambucano, Curta Cinema ou mostras de acervos da Cinemateca Brasileira, Maristela e tantas outras. Isso sem falar dos festivais que fogem um pouco do perfil de mostra, por incorporar práticas competitivas visando premiações, mas que também fornecem subsídios para construção de memórias audiovisuais, fundamentais para os estudos sobre cinema.

É nesse contexto que precisamos enfrentar algumas questões problemáticas para as curadorias em escolas. Se para os cinéfilos, que em geral compõem o público alvo da maior parte das mostras cinematográficas desenvolvidas nos centros culturais das maiores cidades brasileiras, a seletividade por personalidade, gênero cinematográfico, nacionalidade da produção, período de certos movimentos artísticos, ou outro recorte particular seja predominante nesses projetos, precisamos pensar no público presente nas escolas públicas. Professores e alunos muito pouco acostumados a essas formas de organização de filmes muito menos a expectar outros cinemas além do que predomina na tela da televisão aberta e gratuita necessitam de uma *mediação educativa* para encontrar esse cinema.

Diante desse quadro, o estudante curador ocupa um lugar de saber, que detém o

conhecimento superior, que precisamos transformar em mediador de uma curadoria educativa, e tornar-se um passador de filmes que compartilha seus achados e escolhas com um público diferente das salas dos centros culturais ou universitários.

Valorizar a *parceria com os professores* das escolas onde serão exibidas as mostras é uma das estratégias de aproximação com esse lugar pouco conhecido pela maioria dos nossos estudantes que precisam conhecer, também previamente, o local e as condições de exibição para pensar noutro aspecto importante para as mostras que é a *atmosfera* onde serão realizadas as exibições.

Pensar em mostras para escolas deve levar em consideração a necessidade de envolver os colabores, professores, em pesquisadores de acervo, em debatedores sobre os filmes, em dinamizadores das ações com os alunos de modo a tornar mais eficaz essa aproximação.

Formular ações complementares de diálogo com os alunos, seja em oficinas ou debates, são essenciais para aprofundar o rendimento educativo dessa ação. Produzir folhetos explicativos com dados dos filmes e contextualizar as obras exibidas e a sua relevância cinematográfica, elaborar cartazes, blogs, sites, flyers, e outras formas de comunicação com os alunos e professores pode ajudar a construir pontes para maior rendimento nas atividades em sala, e prolongar para além do espaço escolar a sua dimensão de difusão da cultura artística com links de acesso aos filmes, traillers, sinopses e etc.

Plano de ação

Os exercícios desenvolvidos ao longo do curso conduziram a mostras de obras com pequena circulação para o grande público, com a representação multicultural, diferentes nacionalidades, distintos movimentos cinematográficos, que marcaram a história recente do audiovisual, para oferecer um olhar específico sobre questões de gênero, ou de determinados grupos étnicos como os índios, ampliando a visão de mundo para todos os envolvidos.

Nesse contexto, surgiram também propostas que pretenderam discutir linguagem cinematográfica, estética das imagens e dos sons, marcas de autoria dos cineastas dentro de contextos mais específicos e provocativos, enfim, uma coletânea de olhares e de projetos pedagógicos com o cinema.

Trabalhando com os alunos dentro do horário escolar, com uso de passe para a sessão e distribuição de filipetas, fez-se uma mescla de atividade curricular com um convite para presença

espontânea na sala de exibição. Esse cuidado com o público, uma das marcas dos centros culturais, precisa ser levado também para as escolas. O uso de música, poesia, e outras artes, contribuiu para a criação da atmosfera para conquistar o público para um encontro com cinema.

A preparação previa de perguntas para estimular o debate, a presença de um debatedor para o tema do filme e outro para aspectos cinematográficos, valoriza o papel do mediador em busca do equilíbrio das atenções dos alunos sobre os vários pontos de vista. Essa questão foi experimentada com diferentes faixas etárias e de turno, o que incluiu jovens e adultos do turno da noite.

Expectativas

A experiência de licenciandos de Cinema na produção de mostras cinematográficas em escolas públicas nos motiva a pensar sobre o papel do curador no ambiente escolar. A formação desses licenciandos e sua "bagagem cinematográfica" permite um recorte de filmes fora do circuito hegemônico, promovendo nas escolas a circulação de filmes absolutamente raros neste ambiente. Porém, a escolha dos filmes não é suficiente para garantir o bom aproveitamento de uma mostra no âmbito escolar. É preciso refletir sobre o filme e o lugar onde o aluno está. É natural que a comunidade escolar se surpreenda com obras perto das quais jamais transitou. Estar aberto ao diálogo e as observações de professores e alunos pode ser a chave para uma boa conversa sobre o filme.

> … a pausa reflexiva proposta por projetos de cursos voltados para o campo da curadoria pode ser um catalisador de mudanças, de quebra da cadeia de vícios (...) para que o conhecimento construído seja ruptor, crítico e construtivo de um meio mais oxigenado (TEJO, 2010, p.163).

De certa forma, o cinema está há muito na escola. Porém, a forma como a experiência dos licenciandos em Cinema ocupou o espaço escolar nos surge como um farol. O professor é um curador em sua sala de aula. Sempre que ele escolhe um filme, uma imagem, uma música, ele faz a mediação entre a obra de arte e o público que está no cerne da função de qualquer curador. É baseado em sua memória pessoal que o curador faz sua escolha, mas é preciso estimular a pesquisa, a busca de novas e diferentes obras para que o lugar do cinema na escola seja potencializado.

O universo digital nos dá ferramentas para a montagem de mostras com um leque de filmes absolutamente diferenciado. Com apoio em portais de compartilhamento, abertos ou fechados,

podemos lançar mão de filmes de diversas nacionalidades a um toque. Essa imensa janela carece, porém, de um olhar atento que procure o produto diferenciado, o filme muitas vezes pouco visto, mas com incrível potencial quando exibido na escola. Compartilhar essa experiência com os professores e alunos das escolas ainda é um desafio para a curadoria educativa que imaginamos poder habitar nas escolas.

Referências

BERGALA, A. *A Hipótese Cinema*. Rio de Janeiro: Cinead/UFRJ, 2008.

GUTIERREZ, F. & PRIETO, D. *A mediação pedagógica*. Campinas: Papirus, 2004.

LEONZINI, N. "Apresentação". In: OBRIST, H. *Uma Breve História da Curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010, p. 9-11

MARTINS, M. C. (coord.). *Curadoria educativa*: inventando conversas. Reflexão e Ação – Revista do Departamento de Educação/UNISC, vol. 14, n.1, jan/jun 2006, p.9-27

____. e PICOSQUE, G. *Inventário dos Achados* - O olhar do professor-escavador de sentidos - 4a. Bienal. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

TEJO, C. "Não se nasce curador, torna-se curador". In: RAMOS, A. D. (org). *Sobre o Ofício do Curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 149-163

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

Estética e discurso do íntimo no documentário autobiográfico contemporâneo[1]

Aesthetics and intimacy in contemporary autobiographical documentary

Julia Scamparini[2] (Pós-doutoranda – UFF)

Resumo:

As populares escritas de si vêm provocando interesse e desconfiança, pesquisa e crítica. Esta proposta demonstra que a presença do autor tornou-se uma escolha estética digna de atenção ao apresentar uma análise centrada na abordagem política do íntimo, no uso da palavra e da imagem, em sentidos maleáveis de real e ficcional, características constantes em narrativas autobiográficas tais como *Histórias que contamos*, de Sarah Polley (2012).

Palavras-chave:

documentário autobiográfico, autoficção, pacto de leitura, palavra e imagem, real e ficcional.

Abstract:

The popular self-writings have been prompting interest and suspicion, research and criticism. This work demonstrates that the author's presence have become an aesthetical choice that deserves attention by presenting an analysis focused on the political approach of intimacy, the use of word and image, on flexible meanings of reality and fiction, existing features in autobiographical narratives such as *Stories we tell*, by Sarah Polley (2012).

Key-words:

autobiographical documentary, autofiction, reading pact, word and image, reality and fiction.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PERFORMANCE E DISCURSO DO ÍNTIMO.

[2] Pós-doutoranda em Literatura e Cinema com pesquisa sobre autoficções literárias e fílmicas sob supervisão do Prof. Dr. Adalberto Müller. Coordenadora do Laboratório de Imagem e Som (LIS/UFF).

Diferente do que se convencionou chamar de autobiografia, a *autoficção* tem sua origem como gênero narrativo literário em 1977, na França, quando Serge Doubrovsky batiza seu romance *Fils,* uma mistura de ficção e biografia, de autoficção. Prática já bastante consolidada em seu país de origem, no Brasil ganha atenção e destaque a partir do final dos anos 1980, quando escritores do calibre de Silviano Santiago adjetivam suas obras como autoficcionais e pesquisadores da área de literatura dedicam-se ao fenômeno[3]. Termo controverso nas Letras e de pouco uso no Cinema[4], é aplicado neste trabalho ao que se costuma intitular documentário subjetivo ou autobiográfico, tais como os filmes *Um passaporte Húngaro* (2001), *33* (2003) e *Santiago* (2007), considerados precursores da tendência.

Ainda que no cinema e na literatura sempre tenha havido obras que mesclam fatos conhecidos da vida do autor à invenção, o *boom* da autoficção no Brasil é contemporâneo à emergência da subjetividade e à difusão da mídia digital, o que dá características inéditas à prática (SIBILIA, 2008). Uma dessas características é, evidentemente, o falar de si, a exposição de fatos da vida pessoal ou familiar do autor da obra, seja ele escritor ou cineasta. Um discurso do íntimo que vem se materializando também em dispositivos como o cinema e a literatura, os quais, no entanto, pressupõem a existência de um autor para uma obra. O fato de o autor duplicar-se na obra dilui uma distância pressuposta e esperada, produzindo um deslocamento que se configura como trabalho estético e, ao mesmo tempo, instaura um novo lugar de leitura, se partimos do conceito de pacto. A quebra do pacto de leitura não é inofensiva porque equivale a uma quebra com relação a expectativas de realidade e de ficção, causando estranhamento a leitores de romances e documentários menos tradicionais.

É por isso que filmes como *Histórias que contamos* podem ser considerados autoficcionais, se assumirmos que o termo faz referência não somente à concordância entre autor e personagem, mas sobretudo à indefinição entre o que se entende *a priori* por real ou ficcional. Obras fílmicas e literárias unem-se no sentido de uma desordem do discurso *sui generis*, pois abordam o falar de si em uma época específica, em que romances, que pressupõem um contrato ficcional, fazem uso de

[3] Para um histórico do gênero, ver HIDALGO, Luciana. "A imposição do eu" In: *Rascunho*. Disponível em: http://rascunho.gazetadopovo.com.br/autor/luciana-hidalgo/

[4] Os poucos comentários e reflexões sobre autoficção no âmbito do cinema foram feitos por Jean-Claude Bernadet em seu blog outraspalavras.com.org/jcbernadet/

elementos de real, e os documentários, tradicionalmente vinculados ao real, pressupondo um pacto documental, caracterizam-se por apresentar elementos ficcionais.

Sem discutir a fundo o estatuto desses dois regimes, concentramo-nos nas formas tal como vêm sendo combinados, de modo a refletir uma visão sobre a atualidade, no sentido do que faz Wolfgang Iser (2013) com sua antropologia literária, procurando entender os sentidos de fictício e imaginário a partir da natural disposição do homem para os mesmos. Assim**,** o que se apresenta nas autoficções é o real do trauma, irrepresentável, sobre o qual geralmente se cala (SELIGMANN-SILVA, 2013); e o ficcional das autoficções caracteriza-se como aquele que se aproxima ao imaginário, à memória, ao incorpóreo, muito mais do que o fictício da ficção, resultado de processos racionais de seleção e combinação (ISER, 2013). São, portanto, formulações de real e de ficcional essencialmente atravessadas por subjetividade.

Neste movimento direcionado a friccionar os regimes de realidade e ficção aguardados pelo espectador, documentaristas autobiográficos têm problematizado o uso da imagem como documento, do depoimento como verdade, e da performance e da encenação como artifícios, reiterando-os como elementos produtivos para o discurso cinematográfico de hoje, como no caso do filme de Sarah Polley.

Histórias que contamos é um documentário sobre a mãe da diretora, Diane Polley, que faleceu quando a filha era adolescente deixando um segredo pessoal e familiar. O filme aborda também o próprio processo de feitura, apresentando a investigação da diretora por meio de entrevistas a familiares e amigos, imagens de arquivo, entre performances e encenações. É um filme sobre narrativa e memória, sobre a versão que se constrói por cada sujeito que viveu uma história e a reconstrói através do discurso.

Nele vemos imagens encenadas, depoimentos pré-concebidos, situações de revelação performadas, ou seja, cenas ficcionais, as quais se revezam com imagens reconhecidamente documentais: cenas caseiras filmadas em super 8, depoimentos colhidos no ato da entrevista, gravações em estúdio – num cinema que não deixa de ser documentário mas que parece buscar sua expressão fundamental, deslocando-nos para um lugar onde real e ficção não são opostos. O pacto referencial não é somente quebrado, mas alterna-se com o pacto ficcional, e é justamente essa impermanência que provoca o espectador a entender o que são as imagens que vê na tela, quem diz a verdade, quem foi – e sobretudo quem *é*, para os familiares – Diane Polley.

Sarah Polley não viveu muitos anos em companhia da mãe. E, na adolescência, descobriu que o homem que a criou não era seu pai biológico. Já adulta e cineasta, empreende esta busca pelos discursos que moldam a memória materna, tateando uma ausência que se corporifica pelas imagens recuperadas e pelas histórias construídas com o filme – ao mesmo tempo empreendendo uma reflexão sobre o papel da palavra e da imagem no desenho da memória, e colocando a subjetividade narrativa como tema central do filme.

A imagem serve a alguns propósitos: concordar com o que é dito, discordar do que é dito, complementar o que é (ou não é) lembrado. Produzidas em contexto familiar ou (re)criadas em estúdio, são costuradas de forma a se organizar conforme a narrativa que Polley vai criando, muitas vezes a despeito do que vai ouvindo.

Palavras de sentido muito próximo, aqui aplicamos o termo *encenação* (ou *mise-en-scène*) para as cenas que fazem referência ao passado da diretora, à época em que a mãe ainda era viva. Vemos imagens de duas mulheres que claramente representam Diane, e demoramos a perceber quais são reais, registradas no passado em tecnologia super 8, e quais são encenadas para preencher lacunas imagéticas de momentos particulares da mãe, e momentos em família. As imagens documentais e as encenadas são indistintas, não há marca entre passado (sépia ou preto e branco) e presente, de forma que somente as figuras femininas diferenciam-se:



1. Diane Polley real



2. Diane Polley fictícia

As *performances*, por sua vez, referem-se aos momentos vivenciados para a câmera pela própria diretora-personagem, geralmente em companhia de um entrevistado, em que ela encena situações passadas (de revelação, no geral) como se estivessem ocorrendo sob o testemunho da

câmera: temos a impressão de que ela descobre quem é o pai biológico em uma das entrevistas para o filme, o que se desfaz numa segunda visita à cena.

A palavra pronunciada pelo pai é o fio condutor da trama. Palavra dita, palavra escrita, palavra lida. Num exercício de exaustão, Sarah faz o pai lidar com sua própria história ao dar depoimentos, ao escrever sua versão dos fatos e ao ler seu texto, repetindo o já dito, numa renovação permitida pelo momento da enunciação. Sarah parece querer encontrar nas entrelinhas do discurso do pai uma resposta a uma pergunta que não conhecemos.

Gonçalo (2012) aponta para uma virada subjetiva no cinema brasileiro, iniciada por Eduardo Coutinho com *Cabra marcado para morrer*, e que, com novos traços, continua vigente. Segundo o pesquisador, o documentário subjetivo passou por fases: explorou com vigor a subjetividade do outro (*Edifício Master*), as vivências do autor (*Santiago*) e, mais recentemente, explorou o jogo com o espectador (*O céu sobre os ombros*). Eles, eu e tu permeados de uma subjetividade que já aponta para a defesa do imaginário como linguagem.

O autoficcional *Histórias que contamos* conjuga a vivência do autor e o jogo com o espectador. Da vivência do autor, destaca-se o discurso do íntimo, tomado pela visibilidade total permitida pela tecnologia digital. Do jogo, o estranhamento da quebra de contrato com o espectador, que, ao assistir um documentário, ainda espera encontrar uma verdade na narrativa, nas imagens, nos depoimentos, no gênero.

Arlindo Machado aponta, em *O sujeito na tela*, que da película ao digital o sujeito se fragmenta junto com a imagem, pois consegue nela entrar, e não somente contemplá-la. Hoje entramos nas mídias facilmente seja manipulando imagens, opinando em jornais, vivenciando um realidade virtual, ou criando uma narrativa sobre um si desejado. Ao mesmo tempo, a intimidade foi publicizada (Courtine, 2010): se o sujeito hoje entra na mídia, a distinção entre público e privado se refaz de novas formas, e se materializa de acordo com as novas possibilidades. Agora, falar da vida própria e familiar desloca o discurso do íntimo, alçando-o a prática discursiva, caracterizando-nos epistemologicamente.

Falar de si não é um exercício egocêntrico quando as imagens domésticas e os discursos privados migram e se tornam imagens e textos do mundo. Tomar um instrumento tal qual é o documentário, muito vinculado ao uso político, e preenchê-lo de subjetividade não desfaz o ato político, mas o refaz numa micropolítica dos desejos. Uma política pensada como instauração de

resistências às tecnologias de poder e aos modos de subjetivação aos quais os indivíduos são tornados sujeitos em nosso tempo presente (FOUCAULT, 1995).

Assim, é legítimo falar de autoficção quando se pensa em filmes como este, porque está em jogo uma abordagem espaço-temporal que integra ficção e real de uma forma nova, que é subversiva e ao mesmo tempo remete ao cinema anterior a uma divisão de gêneros. Neste sentido, o termo autoficção remeteria a esse estranhamento causado pela quebra de fronteira entre ficção e real que desrespeita regras de gênero numa busca pelo outro, pelo que lhe é oposto. Não se trata de uma quebra completa do pacto esperado, conforme já acenado, mas de uma circularidade entre a quebra e o retorno ao pacto, deslocando o espectador continuamente entre um regime e outro. É justamente este deslocamento interno a um gênero que une obras literárias e cinematográficas sob o título de autoficção.

Finalmente, o ato político desses filmes sobre experiências tão pessoais pode ser identificado na exposição do trauma, no mostrar o que comumente se que esconder: minha mãe cometeu adultério, minha mãe é louca, fui traído antes de completar 4 meses de casamento[5]. Trata-se de um ato político que se limita à esfera dos afetos mais íntimos, dos discursos que raramente ganham voz, mas que cada vez mais fazem parte de um posicionamento subjetivo do século XXI.

Referências

COURTINE, J-J. “Discurso, história e arqueologia”. In: Milanez, N. e Gaspar, N. R. (orgs). *A (des)ordem do discurso***.** São Paulo: Contexto, 2010.

GONÇALO, P. “The subjective turn in Brazilian documentaries”. In: Congress of the Latin American Studies Association, 201, San Francisco, California. USA.

FOUCAULT, M. “A escrita de si”; “A ética do cuidado de si como prática de liberdade”; “Uma estética da existência”; “Verdade, poder e si mesmo”. In: MOTTA, M.B. (org). *Ética, sexualidade e política.* Coleção Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2012.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

[5] Faço referência a outros trabalhos analisados no âmbito desta pesquisa, o curta-metragem *Mãe é Deus* (Maria Bäck, 2013) e o romance *Divórcio* (Ricardo Lísias, 2013).

_____. “O sujeito e o poder”. In: DREYFUS, H. & RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica***:** para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

ISER, W. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico:* de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MACHADO, A. *O sujeito na tela*: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MÜLLER, A. *Linhas Imaginárias*: poesia, mídia, cinema. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MÜLLER, A. & SCAMPARINI, J. *Muito além da adaptação*: literatura, cinema e outras artes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SCAMPARINI, J. “Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat”. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.277-286, jan./jun. 2013. Disponível em: http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5694/4723

SELIGMANN-SILVA, M. (org). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2013.

SIBILIA, P. *O show do eu*: a intimidade como espetáculo**.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

STORIES WE TELL (Histórias que contamos). Direção e roteiro: Sarah Polley. Documentário. Canadá, 2012. [DVD]. (108 min), colorido.

Práticas fílmicas do projeto Vídeo nas Aldeias[1]

Filmic practices of the Video in the Villages project

Juliano José de Araújo[2] (Doutorando – Unicamp/Unir)

Resumo:

A partir da análise fílmica dos documentários *Duas aldeias, uma caminhada*, *Filmando Khátpy* e *A iniciação do jovem Xavante*, discuto o processo de realização cinematográfica do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), compreendendo como se dá a preparação, a filmagem e a montagem desses filmes.

Palavras-chave:

antropologia fílmica; cineastas indígenas; documentário.

Abstract:

From the filmic analysis of the documentaries *Duas aldeias, uma caminhada*, *Filmando Khátpy* and *A iniciação do jovem Xavante*, I discuss the filmmaking process of the Video in the Villages project, understanding the preparation, the filming and the montage of these films.

Keywords:

filmic anthropology; indigenous filmmakers; documentary.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Sessão "Audiovisual: práticas e saberes".

[2] Doutorando em Multimeios pela Unicamp com estágio doutoral na Université Paris X-Nanterre, mestre em Comunicação pela Unesp. Professor do Departamento de Comunicação da Unir.

Discuto, neste artigo, o processo de realização cinematográfica do Vídeo nas Aldeias (VNA), compreendendo como se dá a preparação, a filmagem e a montagem dos documentários feitos no âmbito do projeto. Meu objetivo é evidenciar as práticas fílmicas adotadas pela equipe do VNA em oficinas de formação audiovisual nas comunidades indígenas. Quando falo em práticas ou estratégias fílmicas penso em todos os procedimentos implicados na realização de um documentário (preparação, filmagem e montagem).

É preciso considerar, nesse contexto, que "na realização de todo documentário" existe sempre "uma relação de poder em que o realizador, queira ele ou não, detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas" (FREIRE, 2011, p. 31). O projeto VNA, seguindo as propostas do antropólogo-cineasta Jean Rouch, fundador do cinema verdade, propõe uma produção audiovisual compartilhada (ROUCH, 2003, p. 79-98) com os povos indígenas para fortalecer suas identidades, patrimônios culturais e territoriais.

De que maneira a adoção dessa postura repercute no processo de realização cinematográfica? Como fica a relação de poder entre realizador e pessoas filmadas? Quais são os papeis desempenhados pelos cineastas indígenas, suas comunidades e o coordenador do projeto, Vincent Carelli, e demais colaboradores do VNA, nas etapas de preparação, filmagem e montagem dos documentários?

Para responder essas perguntas proponho a análise fílmica dos documentários *Duas aldeias, uma caminhada* (Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Beñites, 2008), *Filmando Khátpy* (Coletivo Kisedje de Cinema, 2011) e *A iniciação do jovem Xavante* (Divino Tserewahú, 1999) à luz de alguns conceitos teóricos da antropologia fílmica e de entrevistas com integrantes do VNA e cineastas indígenas.

O processo de realização de um documentário pode, segundo a antropologia fílmica, seguir duas grandes tendências: a exposição ou a exploração. Na primeira, identifica-se documentários cuja realização é altamente planificada e o roteiro constitui um dispositivo de antecipação de seu conteúdo (FRANCE, 1998, p. 317). Na segunda tendência, encontra-se filmes em que o processo de realização é aberto à imprevisibilidade. A fase de preparação confunde-se com a de filmagem, sendo ambas realizadas simultaneamente em uma perspectiva de construção progressiva, na qual é necessária "uma estreita colaboração entre o cineasta e as pessoas filmadas, a partir da observação compartilhada da imagem" (FRANCE, 1998, p. 339).

A condição fundamental para a realização de um filme documentário de exploração é a inserção profunda do cineasta no meio que será observado e, consequentemente, sua impregnação pelo mesmo. Mari Corrêa (2004, p. 3), que atuou no VNA de 1998 a 2009, e foi responsável pela metodologia das oficinas, comenta que: “a proximidade que resulta desta outra forma de se posicionar permite à pessoa filmada fazer parte da construção do filme, interagindo com o ‘filmador’. Ela escolhe o que quer mostrar de si e como quer se mostrar”.

O documentário *Duas aldeias, uma caminhada* revela como a adoção dessa tendência é significativa tanto para cineastas como pessoas filmadas. O cineasta indígena Ariel Ortega afirma que a primeira semana da oficina do projeto VNA com os Mbya-Guarani foi muito difícil, já que eles não conseguiam filmar e também não sabiam o que mostrar. Com o passar dos dias, o cineasta diz que começou a sentir o trabalho que deveria ser feito. Apesar deles filmarem em suas aldeias, Ariel comenta que os Guarani são muito reservados, dificuldade que foi superada quando uma reunião foi feita com a comunidade para explicar a importância de se fazer o filme. Todos os indígenas compreenderam, então, o que Ariel e os demais cineastas estavam fazendo e ficaram mais à vontade diante da câmera.

No documentário em análise, os cineastas acompanharam o cotidiano de duas comunidades Guarani enfocando a relação delas com a terra, da qual foram privados pelos não-indígenas: a primeira chama-se Aldeia Verdadeira e fica em Porto Alegre, cercada pela cidade; a segunda, a Aldeia Alvorecer, localiza-se em São Miguel das Missões, a cerca de 500 quilômetros de Porto Alegre, território que já pertenceu aos Guarani e hoje foi transformado em local turístico para os não-indígenas.

A preparação da filmagem desse documentário ocorreu em um verdadeiro mergulho e participação no universo da aldeia, mostrando que o tema do documentário surgiu apenas no momento em que cineastas e sujeitos filmados acostumaram-se uns com os outros: “o cineasta com o ambiente, o ritmo de vida das pessoas filmadas; as pessoas filmadas com a presença do cineasta” (FRANCE, 1998, p. 347). Quando os cineastas indígenas iniciaram a realização do filme tudo estava, literalmente, por ser descoberto – o tema, os personagens, o fio condutor da narrativa do documentário etc.

É importante pensar na inserção não apenas entre cineastas e pessoas filmadas, mas também entre os oficineiros do projeto VNA e os indígenas que participam das oficinas. Trata-se de

um tempo necessário para o estabelecimento e o desenvolvimento de uma relação de cooperação livremente consentida entre oficineiros, cineastas indígenas e pessoas filmadas.

A metodologia de atividades do VNA começou a ser delineada a partir de 1998 quando Vincent Carelli convidou Mari Corrêa, documentarista formada pela escola francesa *Ateliers Varan*, para integrar o projeto, adaptando ao mundo das aldeias a dinâmica de trabalho proposta por esse centro de formação em realização documentária fundado por Jean Rouch em 1981.

As oficinas do VNA são desenvolvidas durante três ou quatro semanas e contam com, no máximo, seis alunos, os quais são indicados pelos mais velhos da aldeia e trabalham em duplas, já que para cada oficina são disponibilizadas três câmeras. Os oficineiros ensinam aos indígenas o manuseio básico da câmera: como fazer o foco manual e o balanço de branco. À medida que eles aprenderam essas operações, os indígenas fazem pequenos exercícios audiovisuais, como a filmagem do cotidiano de alguém.

As imagens são feitas exclusivamente pelos indígenas, de uma maneira intuitiva, livre e aberta à improvisação e à expressão das pessoas filmadas. A rotina diária de trabalho das oficinas consiste, basicamente, na captação do material audiovisual pelos alunos na parte da manhã e posterior exibição na aldeia à tarde, momento no qual é feita uma leitura crítica do material filmado, indicando, por exemplo, erros de enquadramento, luz e cortes de uma diálogo, além de ser discutido o que filmar: não apenas festas e rituais, mas também a banalidade cotidiana e momentos de pausa que podem revelar um forte potencial audiovisual.

Após essa apresentação geral, gostaria de destacar algumas particularidades do processo de filmagem: 1) o *feedback* das pessoas filmadas; 2) a filmagem com a câmera na mão; 3) a proibição do emprego do *zoom*; 4) a opção pela filmagem em planos longos, com a valorização dos tempos mortos e fracos.

As comunidades indígenas têm um papel muito importante durante a realização dos documentários, o qual é concretizado com o *feedback* das pessoas filmadas. Esse processo é mostrado no documentário *Filmando Khátpy*, no qual os cineastas indígenas refletem sobre o processo de realização de *A história do monstro Khátpy*, ficção que relata a lenda de um monstro que ameaça os caçadores indígenas na mata.

Destaca-se o papel que a comunidade Kisedje teve na filmagem, à medida que todos da aldeia se envolveram e participaram do processo para a concretização do filme, seja por meio das

entrevistas que deram, das opiniões e discussões que surgiram durante a projeção coletiva dos depoimentos sobre a história do monstro, atuando como atores etc. O *feedback* de todos os membros da comunidade é um elemento fundamental para a construção narrativa do documentário em análise.

Nos filmes do projeto VNA, identifica-se várias sequências filmadas com a câmera na mão. Essa estratégia fílmica é, para Jean Rouch (2003, p. 89), "a única forma de filmar", que consiste em "caminhar com a câmera, levando-a para onde seja mais efetivo, e improvisando um balé no qual a câmera torna-se mais viva do que as pessoas que está filmando". O uso do tripé era uma estratégia veemente recusada pelo antropólogo-cineasta, à medida que seu emprego faz com que a câmera "veja" de um único ponto de vista.

Associado à filmagem com a câmera na mão, os cineastas indígenas são orientados a não empregarem o recurso do *zoom*. Mari Corrêa explica que essa orientação justifica-se do ponto de vista técnico e ético. Por um lado, quando um cineasta filma sozinho, sem o auxílio de um profissional para captar o som, caso ele não chegue próximo do sujeito filmado, o som não será captado com uma boa qualidade que, no caso em questão, é sempre gravado na língua nativa. Por outro lado, ela destaca que "do ponto de vista ético, não vale roubar a imagem de ninguém. Vai e cria uma relação com a pessoa... que essa pessoa esteja a fim de ser filmada." (CORRÊA, 2013, p. 9-10).

Outra questão importante trata-se da orientação que é passada aos cineastas indígenas de não imporem limites para a duração dos planos. "Quem tem a prática da narração são, em geral, os mais velhos. E quando eles começam a narrar é por uma ou duas horas seguidas. Não tem narraçãozinhas, não tem frases curtas. E eles filmam até o final, até o cara acabar de falar", comenta Mari Corrêa (2013, p. 6). A repercussão mais imediata dessa postura de filmagem reflete-se, nos filmes, na valorização dos tempos mortos (momentos de aparente falta de ação) e fracos (pausas e repetições), e não apenas dos tempos fortes (ações principais).

Como a montagem desses documentários é realizada? Quem é responsável por executá-la? São os próprios cineastas indígenas ou os instrutores das oficinas? A montagem ficaria sob a responsabilidade dos indígenas, dos não-indígenas ou de ambos? Responder essas perguntas não é tarefa fácil, já que cada documentário mostra determinadas particularidades. Posso afirmar que o montador terá o papel de catalisador do *feedback* da comunidade indígena, questão que dialoga sobremaneira com as proposições de Jean Rouch acerca da montagem.

Analisarei alguns elementos do processo de montagem de *A iniciação do jovem Xavante*, montado pelo cineasta indígena Divino Tserewahú, que também o dirigiu, junto com os oficineiros do VNA Estevão Nunes Tutú e Marcelo Pedroso. Filmado na aldeia Xavante de Sangradouro, no Mato Grosso, é um filme sobre o complexo ritual de iniciação dos homens, mostrando como se dá a passagem da adolescência para a vida adulta.

Mari Côrrea (2004, p. 4) comenta que muitas pessoas lhe perguntam se os indígenas montam os filmes. Ela argumenta que se considerar que a montagem não se reduz ao manuseio de um programa de edição, pode-se afirmar que a montagem é feita pelos indígenas.

A fala de Mari revela a concepção de diálogo e, em particular, de compartilhamento que, desde a fase de preparação do filme, passando pela filmagem, estende-se à montagem, tanto entre instrutores das oficinas e cineastas indígenas, como entre esses últimos e suas respectivas comunidades.

A montagem de *A iniciação do jovem Xavante* foi, segundo Divino Tserewahú, realizada ao longo de três a quatro meses, a partir de um constante *feedback* da comunidade (ROUCH, 2003, p. 90-91). No total, três versões do documentário foram exibidas na aldeia e, tendo em vista os comentários, críticas e sugestões dos mais velhos, foram sendo reeditadas. Não se deve, entretanto, ter uma visão idealizada e ingênua desse processo de montagem, visto que o mesmo, apesar de ter sido compartilhado, apresentou inúmeros conflitos e negociações entre Divino, a comunidade e os oficineiros do VNA.

Constata-se que o processo de realização cinematográfica do projeto VNA aciona diferentes níveis de participação, desde os membros da aldeia aos cineastas indígenas e oficineiros do projeto, em uma espécie de enunciação coletiva, de um "discurso cuja autoria deve ser necessariamente compartilhada" (BRASIL, 2012, p. 112). Trata-se, como explica Vincent Carelli, de uma característica que faz com que os filmes sejam o fruto de "um processo coletivo e colaborativo entre índios e não índios" (ARAÚJO, 2011, p. 49, grifos meus), de uma aprendizagem e realização partilhada, progressiva e negociada.

Para concluir, gostaria de apontar que embora eu tenha separado o processo de realização cinematográfica em três fases distintas – preparação, filmagem e montagem –, é importante destacar que essa opção teve única e exclusivamente uma finalidade didática, pois essas fronteiras nem sempre são claras, visto que a preparação, como se viu, pode e normalmente ocorre ao longo de

todo o filme que faz e se refaz, notadamente a partir do *feedback* das pessoas da comunidade sobre o material filmado, da mesma forma que a filmagem e a montagem.

Referências

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos*: 1986-2011. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

BRASIL, André. "Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo". In: DEVIRES. Belo Horizonte, volume 9, número 1, janeiro/junho 2012.

CÔRREA, Mari. "Conversa a cinco". In: VÍDEO NAS ALDEIAS. 2013. Disponível em http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15

CORRÊA, Mari. "Vídeo das Aldeias". In: VÍDEO NAS ALDEIAS. Abril de 2004. Disponível em http://www.videonasaldeias.org.br.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FREIRE, Marcius. *Documentário*: ética, estética e formas de representação. São Paulo: Annablume, 2011.

ROUCH, Jean. "The camera and the man". In: HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003.

Sob os traços do *rosto severino*: figuras do imigrante nordestino de José Dumont[1]

Under the traces of the severino face: Northeastern immigrant characters of José Dumont

Júlio César Alves da Luz[2] (Mestre – UNISUL)

Resumo:

Este trabalho é uma proposta de leitura dos personagens protagonizados por José Dumont em *O Homem que virou suco* (1979) e em *Morte e vida severina* (1981) a fim de problematizar o olhar vitimizante que estigmatiza a figura do imigrante nordestino, colocando em questão, a partir da política do rosto, os traços que encerram essa figura e sua cultura num retrato reducionista.

Palavras-chave:

Estereótipo, identidade, rosto, imigrante nordestino.

Abstract:

This paper is a proposal for a reading of the characters played by José Dumont in *O Homem que virou suco (1979)* and *Morte e vida severina (1981)*, in order to discuss the victimizing look that stigmatizes the figure of northeastern immigrant, called into question, from the policy of the face and features that contain this figure and its culture, in a reductionist portrait.

Keywords:

Stereotype, identity, face, northeastern immigrant.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: SOBRE ROSTO E SINGULARIDADES.

[2] Doutorando, com bolsa do PROSUP (CAPES), em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina. Atua como professor de história na rede pública estadual de Santa Catarina.

Este trabalho propõe discutir o resultado de pesquisa de mestrado recentemente concluída[3], dedicada a problematizar o ângulo reducionista sob o qual a figura do imigrante nordestino tem sido retratada nas telas do cinema e da televisão, numa leitura predominantemente miserabilista, vitimizante, que a estigmatiza. Parte, para tanto, de duas obras protagonizadas pelo ator José Dumont – a saber, *O Homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1979) e *Morte e vida severina* (Walter Avancini, 1981) –, a fim de repensar essa figura, colocando em questão, através da política do rosto, os traços engessados que a confinam no que se poderia chamar de "um rosto severino" (em alusão à metáfora de João Cabral de Melo Neto), traços que a remetem a uma identidade vazia, que a imobilizam numa imagem estereotipada reproduzida.

Numa expressão das condições sob as quais vive, João Cabral de Melo Neto denominou vida severina à que qualifica e marca o elemento humano do sertão nordestino. Trata-se de um termo generalizante, por derivação imprópria a partir de um nome bastante comum naquela região, que exprime igualmente a imagem homogeneizadora que remete esse elemento humano a um aglomerado indistinto, identificado pelas linhas estereotipadas que desenham um rosto comum. É esse o rosto severino designado na pesquisa, reconhecido – consoante a operação maquínica produtora de rosto de que falam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007) – nos traços não-conformes que representam uma desviança racial em relação ao homem branco.

O rosto, segundo Deleuze e Guattari, não é um universal; na verdade, trata-se de algo bastante particular: o homem branco, o europeu típico, "o rosto é o Cristo". Uma ideia bastante particular, mas que acabou adquirindo e passou a exercer uma função mais geral, dupla função de biunivocização (pela qual são produzidas combinações de unidades elementares de rosto) e binarização (que as seleciona, absorvendo ou rejeitando os rostos não-conformes). Ninguém fica sem rosto, a máquina captura a todos, inscreve-os no conjunto de seu quadriculado, inclusive os desvios, que os inclui para só então, depois disso, excluí-los. E dado que o rosto é o Cristo, as primeiras desvianças certamente serão raciais: o negro, o índio, o asiático, ou, no caso em questão, o rosto severino.

[3] Pesquisa concluída em 2013, sob o título de *Rostos severinos:* figuras do homem ordinário na ficção audiovisual brasileira, no curso de pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Não há, portanto, pessoas de fora, a base do racismo não se dá na exclusão do outro, já que implica uma operação maquínica capturadora pela qual todos são rostificados. O rosto não é uma propriedade do sujeito, uma qualidade sua; a operação que o constitui procede por um jogo de equivalência, reduzindo-o aos traços de semelhança que o classificam e identificam. Insubstancial, sem propriedade, o rosto, porém, segundo Giorgio Agamben (2005), quando deve portar a identidade, perde então essa impropriedade e se imobiliza numa imagem, fixa no caráter próprio da identidade que deve carregar.

O rosto severino, nesse sentido, não é senão a imagem homogeneizadora de um rosto comum, portador dos traços identitários que o rebaixam ao qualquer um de um conjunto de vidas indiferenciadas severinas, assim estigmatizadas. “Iguais em tudo na vida”, como diz o poeta, severinos são todos daquela massa de *vidas nuas* que, de acordo com Agamben, é a condição da vida condenada ao ostracismo dos interesses e atenções das esferas do poder. É a vida, conforme o filosofo, da “classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política” (2010, p. 172), segundo a cisão biopolítica fundamental que fica evidente no conceito de povo, o qual expressa, nas línguas europeias modernas, tanto o sujeito político constitutivo, quanto os pobres, os miseráveis, os excluídos. É a vida do povo nessa segunda acepção, alijado da esfera política, despojado de direito, como no caso daquelas vidas sertanejas, retirantes, que mesmo quando deixam sua terra, acabam, nos grandes centros urbanos, marginalizadas, discriminadas.

É essa, precisamente, a condição sob a qual emergem, embora para depois superá-la, as figuras dos migrantes interpretadas por José Dumont nas obras analisadas. Nesse sentido, em *Morte e vida severina*, após uma sequência inicial descritiva, que apresenta um quadro do sertão com o seu solo rachado, sua flora cactácea e as suas árvores esqueléticas, vê-se despontar a figura humana, uma figura turva que vai aos poucos se destacando da galharia seca, num sentido que parece ligá-la substancialmente ao meio, fundindo-a com o seu espaço. Um sentido que é reforçado, ademais, pelo recurso às fusões da montagem, como na imagem do rosto do ator que, por um momento, é marcado pela imagem evanescente da galhada nua de uma árvore, exprimindo, desse modo, a ideia um rosto sulcado como a terra. *Morte e vida severina* parece estabelecer, assim, num primeiro momento, uma correspondência metafórica na relação que exprime o vínculo entre o tipo de vida que ali existe e as condições do lugar que a envolve e condiciona. O ambiente adverso, quase inóspito, mais lavra no

homem suas marcas do que este o seu solo. É uma vida seca como a terra, árida como o clima, cujos traços refletem as fendas do solo rachado, severina como a própria terra onde vive.

Premidas por tais condições, muitas dessas pessoas acabam migrando, como o personagem Severino, cujo percurso, porém, o faz sair de um território de exclusão para acabar em outro, do sertão para o espaço marginalizado de um mangue na periferia de Recife. Ou então, como em *O Homem que virou suco*, esses migrantes severinos, que à época de realização dessas obras tinham São Paulo como um de seus principais destinos, acabam ali igualmente segregados nos morros, nas favelas. Nesse filme, explorando justamente a partir da questão do rosto os estigmas e os estereótipos que giram em torno da figura do imigrante, desenrola-se o drama do personagem Deraldo, poeta popular paraibano que procura sobreviver em São Paulo com a venda de folhetos de cordel, mas que é confundido, a certa altura, com José Severino, operário que havia assassinado o patrão. Ao cruzar, desse modo, as histórias de Deraldo e José Severino, ambos interpretados por José Dumont, pela confusão de seus rostos, o filme questiona a imagem historicamente cristalizada que os reduz às estereotipadas linhas de uma identidade vazia, cujos traços identitários os encerram no rosto severino.

Num momento-chave no início do filme, Deraldo vê, na primeira página de um jornal, a manchete noticiando o crime do operário que assassinara o patrão sobre a imagem reproduzida do rosto de José Severino, um rosto idêntico ao seu. Essa é a imagem que assinala o encontro dos personagens, o ponto em que os seus caminhos se cruzam, uma imagem especular que faz com que Deraldo veja o seu rosto no de José Severino, e cujo sentido é expresso, na construção da imagem, por um enquadramento que mostra o jornal num plano detalhe, onde se vê a mão do personagem que o segura como que diante de um espelho, o rosto refletido na foto que manteve, aliás, a dimensão do corpo humano e sem os óculos, inclusive, que José Severino deveria usar. São dois homens diferentes, porém, ao mesmo tempo, é o mesmo homem que se desdobra em dois personagens, são dois rostos iguais como imagens refletidas de vidas que se trocam no acidente pelo qual acabam se atravessando. Mas também, mais que isso, é uma imagem que se multiplica, como numa casa de espelhos que propagasse em reflexos inumeráveis o mesmo rosto, os rostos severinos de uma massa com um só rosto, um único traçado que permitiria, assim, classificá-los e remetê-los a uma identidade que os reúne.

É fundamental, no filme de João Batista, que seja precisamente essa confusão de seu rosto que, de início, instala o conflito do personagem, cujo caminho não será, porém, pela reconquista da identidade, do documento que prove que não é o assassino. De fato, se quando procurado pela polícia não poderá provar, pela falta de documentos, que ele, Deraldo José da Silva, não matara ninguém, que o operário assassino, José Severino da Silva, era outra pessoa, seu problema não será, ironicamente, a falta de identidade, mas precisamente o contrário, pois ele já se encontra, nessa situação, devidamente "identificado" pelos policiais: afinal, não se trata aqui de uma confusão por conta apenas de meros traços acidentais em comum entre duas pessoas, mas da identidade de seu rosto severino. É a sua fisionomia severina, enfim, que o define – bem como ao personagem de *Morte e vida severina* e a todos esses imigrantes –, e o que faz, assim, com que suas histórias se cruzem.

Contudo, na contracorrente dessa perspectiva despotencializadora do universo do outro, expressa no viés estigmatizante em torno da figura do imigrante, os personagens interpretados por Dumont suscitam uma leitura numa perspectiva singularizante que desfaz, sob esse viés, os traços que os aprisionam no rosto severino. É bastante significativa, nesse sentido, a trajetória de Deraldo, cujo rosto confunde-se com o de José Severino, como bem poderia ter sido confundido com o de qualquer outro severino, qualquer outro do aglomerado indistinto daquelas pessoas reduzidas às estereotipadas linhas de uma identidade vazia. Não obstante atravessando espaços assinalados pela miséria e a violência, sob os quais frequentemente tem sido enquadrada essa figura num ângulo vitimizante, o personagem cresce como forte expressão potencial de uma singularidade qualquer.

Ora, o ser qualquer, como observa Agamben (1993), não se confunde com o qualquer ser. O qualquer ser é o ser genérico, ser indiferenciado que compartilha de uma propriedade num conjunto; o ser qualquer, pelo contrário, não se circunscreve ao individual, nem se dilui no universal, mas habita um comum enquanto singularidade, sem condição alguma de pertença, sem reivindicar identidade. Nesse sentido, justamente, é interessante que Deraldo, poeta popular que escreve para e sobre o operariado, não consiga se inserir nessa classe. Ao escapar à perseguição policial, o personagem realiza um percurso marcado por várias experiências frustradas de emprego, revoltando-se sempre contra as humilhações e as condições de trabalho, o que faz com que esse homem, cujo tema e público de seu cordel é o operariado, não consiga se inserir na produção. Insurgência, pois, de um

personagem refratário à classe, que não para em emprego algum, dizendo sempre não às condições de trabalho humilhantes e exploradoras.

Na potência dessa negativa, desse não intransigente com que Deraldo reage a toda situação que o oprime, pode-se pensar naquele caráter potencial, de que fala Agamben (1993), do ser qualquer, representado na política pela "posição Bartleby", o famoso personagem de Herman Melville, escrivão que sempre respondia às ordens e solicitações do patrão dizendo não, que "preferiria não" fazer. Ora, Bartleby, que é escrivão, ao preferir não escrever, escreve, na verdade, a sua potência de não escrever, exprimindo, desse modo, a mais radical postura da potencialidade do ser, o ser em sua "potência do não", potência cujo objeto é a própria potência. Nessa perspectiva, para Agamben, o personagem inscreve-se no horizonte político da singularidade qualquer, horizonte que demanda uma nova política (da passividade, segundo o filósofo), num contexto assinalado pela "disjunção irremediável" e pela "luta entre o Estado e o não-Estado" (1993, p. 67). Pois bem, tal como Bartleby, o herói de *O Homem que virou suco* é também, de certo modo, uma figura solitária de resistência, expressão dessa "potencialidade do não" de que fala Agamben. Para além do embate das classes em conflito – tão presente, aliás, no filme – o personagem acaba se direcionando para um percurso solitário, errático, que o aproxima da figura do nômade. O percurso de Deraldo não descreve uma trajetória progressiva, ele não realiza uma evolução linear; seu caminho é desviante, o personagem perambula. Se a máquina capitalista procura liquefazê-lo (pela metáfora do título, a ideia de "virar suco"), ele não segue, porém, o curso de um sentido imposto, como fio de caldo conduzido numa superfície estriada; pelo contrário, Deraldo foge aos sulcos de uma direção fixada para se mover numa superfície plana como o esquizo – de que falam Deleuze e Guattari –, como o nômade incapturável.

Figura, assim, de um solitário errante num movimento esquivo que escapa às capturas do poder, Deraldo pode então ser visto como a figura de uma singularidade qualquer, esse ser que, de acordo com Agamben, não se reduz ao qualquer ser, que não se funda em nenhuma reivindicação identitária, que não remete a nenhuma condição de pertencimento. Personagem que desfaz, desse modo, os traços identitários que insistem em rebaixá-lo ao qualquer rosto severino, aparecendo, então, como um rosto singular, que o liberta daquele traçado rígido demais, que escapa ao contorno aprisionador de uma estereotipada imagem reproduzida.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *Mezzi senza fine*: note sulla politica. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero – rostidade. In: *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia 3. São Paulo: Editora 34, 2007.

CCTV Horrors: do voyeurismo à vigilância na era da mídia digital[1]

CCTV Horrors: from voyeurism to surveillance in the digital media era

Klaus'Berg Nippes Bragança[2] (Doutorando – PPGCom/UFF)

Resumo:

O gênero de horror acompanha as inovações tecnológicas que a humanidade desenvolve sob duas perspectivas antagônicas: por um lado abraça novas tecnologias em suas produções alterando consideravelmente o limite das imagens de terror; por outro lado traduz em suas narrativas receios e fobias estimulados com os avanços da tecnociência. Este trabalho problematiza as influências que a mentalidade e as tecnologias de vigilância promovem na materialidade fílmica do cinema de horror contemporâneo.

Palavras-chave:

CCTV, found footage de horror, vigilância, exibicionismo, tecnologias digitais.

Abstract:

Horror genre follows the technological innovations developed by humankind in two antagonistic perspectives: on one hand embraces new technologies in their production changing considerably the limit of horror images; on the other hand translates into their narratives fears and phobias stimulated by the advances of techno-science. This paper discusses the influences that the surveillance mentality and technologies promote in the filmic materiality of contemporary horror cinema.

Keywords:

CCTV, found footage horror, surveillance, exhibitionism, digital technologies.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Gêneros Cinematográficos.

[2] Professor de Cinema e Audiovisual na UFES. Pesquisador do NEX-Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais (UFF) e do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Imagem e Afeto-CIA (UFES).

"Vives y morirás en esta prisión, para que un hombre que yo sé te mire un número determinado de veces y no te olvide y ponga tu figura y tu símbolo en un poema, que tiene su preciso lugar en la trama del universo. Padeces cautivo, pero habrás dado una palabra al poema".
Jorge Luis Borges, *Inferno, I, 32*

Parece muito natural ao cinema estimular atitudes voyeurísticas tanto no público quanto nas próprias personagens de suas narrativas. As respostas decorrentes destas atitudes são variadas: embora possam ser prazerosas para os espectadores, muitas vezes podem legar destinos fatalistas para os personagens envolvidos nas tramas. *Janela Indiscreta* (1954) abre esta perspectiva por atribuir ao personagem uma câmera com uma lente teleobjetiva. Esta câmera mobiliada na *diegesis* capacita não só o personagem a exercer seu caráter de voyeur, mas ao perceber um comportamento suspeito em uma das janelas que observa rotineiramente, passa também a funcionar como um investigador-vigilante.

Enquanto esteve oculto pela lente do aparato, o personagem pôde monitorar as condutas do suspeito, mas quando este disfarce mediado caiu, o voyeur tornou-se vítima de sua vigilância. "Vigilância" tornou-se um tema e uma modalidade estética reconhecível. Consuelo Lins e Fernanda Bruno chamam esta categoria de "vigilância artística", uma forma abarcada em diversas produções que não se limitam apenas aos circuitos restritos de vigilância, um recurso que "amplia suas possibilidades de criação para uma multiplicidade de câmeras espalhadas pelo campo social" (2010, p.211). Garret Stewart (2013, p.05) nomeia esse tipo de cinematografia de "filme de vigilância" e destaca que há inclusive uma categoria para DVD e Blu-ray no site *Amazon* chamada *"surveillance movie"*.

O desejo que compele o voyeurismo e a moral que conduz à vigilância são tratados como paralelos que muitas vezes convergem para o medo, uma estratégia marcante na recente produção de horror, principalmente no universo dos *Found Footage* produzidos após a catástrofe que inaugura o século XXI. São filmes que mantêm uma relação mais adensada com a vigilância, uma consequência traumática incorporada na materialidade fílmica – e uma característica de distinção no próprio gênero. Para Kevin Wetmore (2012, p.3) "filmes de horror capturam e respondem à experiência do 11 de setembro, frequentemente de maneira indireta, através de sentimentos mais aguçados de insegurança, vulnerabilidade, insignificância, desesperança, desespero sombrio e

incerteza, para não mencionar as técnicas específicas de produção de filmes que ecoam a experiência do 11/09"[3].

Não é possível rastrear concretamente todas as modificações que os atentados de 11 de setembro trouxeram à mentalidade ocidental, mas uma das consequências diretas foi o abalo da confiança. Após os atentados o imaginário sobre as catástrofes imprevisíveis alertou o mundo e o cinema para a crescente atmosfera de desconfiança que respalda as práticas de vigilância e controle sobre o privado. O medo do que o outro pode fazer reabilitou figuras de paranoia na era digital e segundo Bauman "a morte é agora uma presença permanente, invisível, mas vigilante e estritamente vigiada, em cada realização humana, profundamente sentida 24 horas por dia, sete dias por semana" (2008, p.59).

Filmes como *Look* (2007) destacam a individualidade na multidão por meio de câmeras espalhadas pelo espaço público e semipúblico, como lojas, shoppings, escolas, metrôs. Logo no início um letreiro ao invés de atestar a "autenticidade" dos registros, prefere estimar a dimensão do problema e mostra que 30 milhões de câmeras estão espalhadas pelos Estados Unidos, geram mais de 4 bilhões de horas de vídeo toda semana, sendo que uma única pessoa é flagrada 200 vezes ao dia, em média. Acompanhamos por estas câmeras alguns personagens em tráfego, por vezes cometendo pequenos delitos como roubo de roupas, ou ainda "infrações morais", como relações extraconjugais. Gradativamente as câmeras passam a monitorar assaltos, sequestros, assassinatos e predadores sexuais.

Apesar da violência intensificada e de materializar mecanismos de registro audiovisual em sua narrativa, não podemos dizer que *Look* é um legítimo exemplar do found footage. Sua trama é mais próxima de dramas particulares intermediados e interligados através do sistema de vigilância. Nesse filme, a proliferação das câmeras de vigilância não é apenas um modo de controle da conduta social urbana, é também a exposição de vidas anônimas para o julgamento do olhar público.

Já *My Little Eye* (2002) funciona como um "Personal Big Brother", um "reality show privativo" com crises de relacionamento, disputa de egos, erotismo e provações de caráter, resistência, exposição, coragem e dor. Este programa tira as pessoas do espaço público e também de suas privacidades domésticas, para colocá-las em um espaço íntimo preparado para acolher o olhar

[3] Esta e as demais citações de obras estrangeiras relacionadas nas referências foram traduzidas pelo autor deste trabalho.

público. Inúmeras câmeras cobrem uma diversidade de pedaços da casa, tentando entrar na intimidade máxima permitida pelo aparato. No jogo proposto o vencedor não perde a vida – mas isso não lhe garante a liberdade.

Empoderamento digital e o medo do exibicionismo

"The Surveillance Society" é o título dado à matéria de Adam Penenberg na revista *Wired* (2004) para descrever a investida governamental após o 11/09. Penenberg argumenta que "preocupar-se é um desperdício de tempo. A vigilância está aqui. Era inevitável. Mas o estado de vigilância não é" (2004, p.2). A matéria de Penenberg apresenta pontos de cisão angariados com a tecnologia digital para o povo desafiar e combater o poder de vigilância do Estado: "os poderes de visão e informação estão se expandindo exponencialmente nas mãos do povo, muito mais rápido do que eles estão sendo adquiridos pelo governo" (p.6).

As novas tecnologias de comunicação concedem poderes de exibicionismo para burlar a vigilância, como defende Hille Koskela ao dizer que se há uma fascinação voyeurística em olhar, há, reciprocamente, uma fascinação em ser visto, quer dizer, "se estar sob vigilância para alguns é desagradável, para outros é um modo de aumentar sua visibilidade" (2004, p.204). Koskela sustenta que ao tentar inverter a ordem representacional, o exibicionismo faz os objetos do olhar serem os sujeitos fabricantes de suas próprias representações: "em outras palavras, pode ser alegado que o que eles realmente fazem é reclamar os direitos autorais de suas próprias vidas" (2004, p.206).

Em um trabalho anterior, Koskela comenta a relação de nosso tempo com este exibicionismo ativista, a "cam era", a era da multiplicação dos dispositivos com função de registro imagético e das "infinitas representações", representações multiplicadas que servem como um modo mais eficaz de resistência contra vigilância do que qualquer esforço feito para evitar os olhares (2003, p.307).

Parece obvio que o found footage apropria-se esteticamente deste repertório, mas o que abre margem para questionamento é como o subgênero emprega tal capacidade subversiva permitida pela tecnologia digital. Outra fobia foi incorporada como forma de perpetuar valores confrontados na era da mídia digital. Atributos nocivos agregados à tecnologia evidenciam as práticas perversas que poderiam ser feitas; acusam a popularização massiva da tecnologia digital de ameaçar a ordem social. Não é um medo da tecnologia em si, mas do uso que qualquer pessoa pode dar a ela.

Tanto *Alone With Her* (2006) quanto *388 Arletta Avenue* (2011) munem personagens malignos com câmeras e micro-câmeras digitais para conduzir suas narrativas. As câmeras são usadas para atormentar a rotina dos personagens: eles não são tirados de seu cotidiano, como ocorre em reality shows, são perturbados dentro de seus domínios. Com a tecnologia digital o vilão interfere na intimidade de suas vítimas, perturba o ambiente doméstico sutilmente para subitamente controlar a vida e regular a morte dos personagens. Não são mais voyeurs, nem vigilantes, são invasores. Obcecados pela realidade dos sujeitos observados e gravados, eles passam a integrar para deturpar uma realidade que não lhes pertence.

Em *Arletta Avenue* o protagonista perde sua mulher, sequestrada pelo vilão, é levado a crer que outra pessoa é o criminoso, sendo então incriminado falsamente pelo desaparecimento de sua esposa, e após matar o suspeito errado, se suicida. Para o invasor é apenas outra casa em outra rua, mais uma de muitas que ele pode invadir. *Alone With Her* cria um voyeur apaixonado que regula o destino de sua presa, faz da CCTV doméstica uma arma para conquistar sua amada – mas isso não o impede de matá-la durante esta manobra.

Este filme avança o limite do voyeurismo, pois o assassino também se grava enquanto observa seu objeto de desejo. É outro nível de voyeurismo, um voyeur-exibicionista que compartilha a vida audiovisual de sua vítima: ele dorme quando ela dorme, come quando ela come, assiste TV quando ela assiste, se masturba quando ela se masturba. De todos os filmes avaliados, somente em *Arletta Avenue* a última vítima é masculina, em todos os outros a *final girl* é o padrão do abuso tecnológico. Erotizada e torturada a mulher continua sendo o centro dos olhares e das violências no horror – um regime visual que a privilegia como vítima potencial da tecnologia imagética. A mulher atrai a câmera e através dela é vista, invadida, dominada e por vezes condenada, quando exposta se torna vítima de sua representação.

Em *Megan is Missing* (2011) essa lógica é preservada, mas agora o perigo é a auto-exposição. O horror dessa mentalidade atravessa as paredes do lar através de redes sem fio, uma ameaça digital cujo corpo é apenas um olhar abusivo mediado pela tecnologia. Se a tecnologia adotada no cotidiano concede um poder para a exibição, no outro extremo, a tecnologia reserva um receio sobre os malefícios que o exibicionismo traria, sobretudo para os mais jovens, crianças e adolescentes.

Duas amigas são sequestradas: Megan, desinibida, popular e sexualmente ativa, e Amy, tímida, insegura e virgem. Megan desaparece após marcar um encontro em mídias sociais, confirmado por um sistema de vigilância. Amy é sequestrada enquanto realizava um vídeo-memorial para sua amiga dada como morta – após fotografias sadomasoquistas dela surgirem em sites pornográficos e serem transmitidas pela imprensa. As adolescentes foram vítimas do poder exibicionista dado pela tecnologia – enquanto a tecnologia doméstica atribui uma condição de risco para as adolescentes, o CCTV estatal ajuda na investigação.

O diretor Michael Goi "gostaria que as coisas ocorridas no filme nunca aconteçam com outra criança novamente" (apud. HELLER-NICHOLAS, 2014, p.53). Para Marc Klaas, pai de uma menina raptada e fundador de uma ONG de combate aos predadores virtuais, *Megan is Missing* é "um filme difícil mas importante de se ver", pois pauta os riscos que as crianças correm ao serem expostas online (apud. HELLER-NICHOLAS, 2014, p.53). Simultaneamente o filme ostenta o poder que a revolução digital confere às massas, e reafirma valores conservadores sobre as ideias de progresso e democratização midiática.

Megan is Missing parece exercer o tradicional papel dos "contos morais". Um conto que inspira fobias para regular condutas, ou seja, "atua espalhando o medo. Se, contudo, o medo disseminado pelos contos morais de outrora era um medo redentor [...], os 'contos morais' de nossa época tendem a ser impiedosos – não promovem nenhum tipo de redenção" (BAUMAN, 2008, p.43). A moral provida por este conto não é "vigie seu filho porque ele está sendo vigiado". É uma lição proibitiva e uma advertência aos pais, já que restringem os usos que podem ser feitos com estas tecnologias: "vigie o acesso à tecnologia de comunicação de seu filho, porque ela permite que ele se exiba a monstros".

Referências

BAUMAN, Z. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

HELLER-NICHOLAS, A. *Found footage horror films:* fear and the appearance of reality. Jefferson, NC: McFarland, 2014.

KOSKELA, H. "Webcams, TV shows and mobile phones: empowering exhibitionism". *Surveillance & Society* – CCTV Special. Vol.2, n.2-3. Kingston, ON: Queen's University, 2004, pp.199-215.

_____ . "'Cam Era' - the contemporary urban panopticon". *Surveillance & Society*. Vol.1, n.3. Kingston, ON: Queen's University, 2003, pp.292-313.

LINS, C; BRUNO, F. "Práticas artísticas e estéticas da vigilância". BRUNO, F; KANASHIRO, M; FIRMINO, R. (Orgs.). *Vigilância e visibilidade:* espaço, tecnologia e identificação. Porto Alegre: Sulina, 2010, pp.211-220.

PENENBERG, A. L. "The surveillance society". In: *Wired*. Vol.9, n.12, 2004. Disponível em: <http://archive.wired.com/wired/archive/9.12/surveillance_pr.html>. Acessado em 03 Out.2014.

STEWART, G. "Surveillance cinema". *Film Quarterly*. Vol.66, n.2. Oakland, CA: UCP, winter, 2012, pp.5-15.

WETMORE, K. J. *Post-9/11 horror in American cinema*. New York: Continuum, 2012.

Filmografia

Alone with her. Dir. Eric Nicholas, USA, 2006.

Janela indiscreta (*Rear window*). Dir. Alfred Hitchcock, USA, 1954.

Look. Dir. Adam Rifkin, USA, 2007.

Megan is missing. Dir. Michael Goi, USA, 2011.

My little eye. Dir. Marc Evans, UK/USA/FRA/CAN, 2002.

388 Arletta avenue. Dir. Randall Cole, CAN, 2011.

Cuidado madame: o empregado doméstico nos filmes da Belair[1]

Beware madam: Belair's domestic servants

Leonardo Gomes Esteves[2] (Doutorando – PUC-Rio)

Resumo:

Os filmes produzidos pela Belair Filmes (empreitada dos cineastas Julio Bressane e Rogério Sganzerla e da atriz Helena Ignez) são marcados por uma expressiva agressividade. "Transformar pela violência esse planeta errado, vagabundo e metido a besta" é uma observação feita pela personagem Sonia Silk em *Copacabana mon amour* (1970). Este trabalho pretende fazer uma reflexão sobre o papel do empregado doméstico na filmografia da Belair dentro dessa investida da transformação pela violência.

Palavras-chave:

Cinema marginal, Belair, Cinema Brasileiro.

Abstract:

The films produced by Belair Filmes (a production company made by filmmakers Julio Bressane and Rogério Sganzerla with actress Helena Ignez) shows an expressive type of aggression. "Turn this wrong, wandering and arrogant planet by violence" is a statement made by character Sonia Silk in the film *Copacabana mon amour* (1970). This piece intends to make a reflection over the domestic servants in Belair's filmography, regarding violence as a tool of transformation.

Abstract com máximo de 500 caracteres com espaço

Keywords:

Cinema Marginal, Belair, Brazilian cinema.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Olhares sobre o cinema brasileiro

[2] Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ, onde desenvolveu trabalho sobre a Belair Filmes. Doutorando em Comunicação Social pela PUC-Rio, onde pesquisa o cinema no Maio de 68.

Introdução

A empregada doméstica Deusamar de Jesus Lima Rodrigues confessou a tentativa de assassinar sua patroa, a ex-prefeita de Nova Iguaçu Sheila Gama. Com raiva de ter sido demitida, Deusamar teria substituído os comprimidos da empregadora por chumbinho. Capturada pela polícia, a doméstica em sua apresentação a jornalistas mostrou comportamento inusitado, "fazendo poses" e reproduzindo uma coreografia da funkeira Valeska Popozuda, conhecida como "beijinho no ombro"[3].

A história acima é real, mas poderia muito bem ter sido inspirada em um dos embates entre patrões e domésticos que povoam os enredos da Belair Filmes, produtora fundada em 1970 por Julio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez. Nessa empreitada cinematográfica atuante no primeiro semestre de 1970, a discussão sobre a violência na obra de arte (acalentada com impacto a partir do tropicalismo e de experiências norteadas pela égide de Oswald de Andrade e seu conceito de antropofagia), é muito expressiva e se dá em muitas chaves. A presença do empregado doméstico nesta filmografia é também um componente a se agregar nas tais "estruturas de agressão do moderno" (XAVIER, 2001, p. 17) tão presentes no cinema brasileiro do período.

A violência conferida nos filmes da Belair ecoa em muitos sentidos a inquietação vista, por exemplo, em *O rei da vela*, encenada por José Celso Martinez Corrêa em 1967 e todo seu programa libertário de retirar o público do teatro da passividade habitual. Nesse panorama, a reflexão que surge em *Copacabana mon amour* (1970) pela voz de Sonia Silk (Helena Ignêz) sintetiza a linha editorial da Belair: "Transformar pela violência esse planeta errado, vagabundo e metido a besta". A partir daí, o doméstico pode ser visto como um desses "agentes transformadores" que operariam pela violência. O empregado doméstico aparece com certa ênfase na Belair nos filmes *A família do barulho* e *Cuidado madame*, ambos de Julio Bressane, e *Copacabana mon amour*, de Rogério Sganzerla.

Empregados e patrões

Em 30 de outubro de 1969, o general Emílio Garrastazu Médici é empossado, dando início a um dos mais truculentos períodos da ditadura militar. Em seu discurso de posse, *Mundo sem fronteiras*, Médici evoca a pluralidade do homem brasileiro, que se desdobra, entre outros, em

[3] A matéria, ilustrada com fotografias da doméstica pode ser lida aqui: http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/11/empregada-suspeita-de-envenenar-prefeita-faz-poses-ao-ser-apresentada.html. Último acesso em 20.11.2014.

homem do campo, homem da fronteira, da caserna, de família, da lei e do regulamento, da revolução e homem do povo. Para este, o texto proclama:

> Homem do povo, olho e vejo o trabalhador de todas as categorias e sinto que, normalizada a convivência entre empregados e patrões, e consolidada a unificação da previdência social, nosso esforço deve ser feito na formação e no aperfeiçoamento de mão-de-obra especializada e no sentido da formulação de uma política salarial duradoura, que assegure o real aumento do salário e não o reajustamento enganador. (MÉDICI, 1969, p.36)

Em seu discurso, Médici vislumbra "um mundo sem fronteiras entre países e homens ricos e pobres" (MÉDICI, 1969, p.35). A profissão de empregado doméstico era então sequer regulamentada[4], situando este emprego às margens da informalidade e característico de um mundo oposto ao apregoado por Médici, com fronteiras claras. Se havia uma forma mais correta de apaziguar as distâncias para os domésticos, ela de fato foi posta em prática nos anos seguintes, com a regulamentação da profissão. Mas se havia uma forma mais agressiva, revolucionária e abrupta para derrubar essas fronteiras, essa é a apontada em *Cuidado madame*, onde as domésticas matam suas patroas, cansadas das reclamações e intransigências das madames. A oposição entre os dois discursos situa a Belair naquele campo opositor, simpático às práticas ditas subversivas e combatidas pelo governo militar.

O primeiro registro de uma empregada doméstica na filmografia da Belair se dá em *A família do barulho*, obra que compõe a primeira leva de filmagens da produtora. Diferente das demais ocorrências, a doméstica aqui em cena não agride e nem é agredida. Surge com destaque em apenas um único plano, o mais longo de toda a projeção (pouco mais de três minutos), onde executa seus afazeres na tábua de passar roupa. A inserção dessa tomada se dá entre planos mais rápidos, onde se vê uma dupla de crianças brincando (com um cerrote e com um cigarro). Entre essas brincadeiras, a doméstica exerce a sua, na tábua de passar, que passa mais lentamente do que as demais. É importante observar que o filme *A família do barulho* é em preto e branco e dialoga abertamente com as chanchadas e com um cinema mais distante, como o do Ciclo do Recife, influência apontada por Bressane em inúmeras entrevistas ao longo do tempo. Já esse trecho específico, onde se contempla o trabalho da doméstica na tábua de passar roupas, está contido dentro de um extrato do filme onde se trabalha a ideia de um flashback, de um retorno às origens. Nesse contexto, evoca-se um flashback diegético, em relação aos personagens; a uma prática

[4] Esta só foi regulamentada em dezembro de 1972, pela Lei Nº 5.859.

cinematográfica em seus primórdios, de onde se relaciona conceitos como o proposto por Tom Gunning, cinema de atrações; e a um flashback do próprio cineasta enquanto fazedor de imagens, ao agregar takes produzidos por ele durante sua adolescência (ESTEVES, 2012, págs. 69-99). Logo, essa imagem da doméstica que cumpre com seus afazeres de forma submissa, até dócil, sorrindo para a câmera, está também contida em uma ideia de passado, de um deslocamento no tempo.

Já *Copacabana mon amour* e *Cuidado madame* são filmes coloridos e voltados para seu tempo. Seja nas locações, nos figurinos e mesmo nas práticas adotadas (o tão celebrado plano-sequência é o destaque em ambos os filmes). Em *Copacabana*, um doentio triângulo amoroso entre o doméstico Vidimar, seu patrão, Dr. Grilo, e sua irmã Sonia Silk é palco para um desfile de agressões. Dr. Grilo agride Vidimar, que é, apesar de tudo, apaixonado pelo patrão. No final do enredo, Vidimar mata o Dr. Grilo.

Já em *Cuidado madame*, último filme rodado por Bressane na Belair, o diretor parece atualizar o quadro entre a doméstica e a tábua de passar. Em um longo plano-sequência, a câmera vagueia pelo amplo apartamento, situado em área nobre, próximo à praia. Nessa deambulação, evidencia-se a patroa ensanguentada, morta no chão; as domésticas repousando no sofá da sala, sem parcimônias; a casa vazia; ao término, a câmera passa pela cozinha e penetra no quarto da empregada, onde se vê uma tábua de passar, evidentemente abandonada[5]. Aquela doméstica que antes executava seu trabalho de forma obediente e ordeira na tábua de passar, como visto em *A família do barulho*, é agora um símbolo da subversão.

Ainda em *Cuidado madame*, uma outra cena onde se distingue bem a força de transgressão desempenhado pelas domésticas em comparação ao momento então atual se dá em uma das performances de Maria Gladys. No plano, a doméstica, deixa os afazeres de lado e dança descontraidamente ao som de *Sete horas da manhã*, samba de Ciro de Souza composto em 1942. A letra da música narra a jornada de um funcionário público que acorda às quatro horas da manhã e pega o trem da Leopoldina para ir trabalhar até as seis e meia, quando regressa ao lar. Até aí, a identificação do sujeito do samba, um proletário, e a rotina das domésticas já é o suficiente para a "compreensão" da cena. No entanto, a razão de ser desta composição de Ciro de Souza na época em que foi lançada, joga mais uma luz para sua utilização no filme de Bressane. Com a formulação do Estado Novo no final dos anos 30, o presidente Getúlio Vargas toma uma série de medidas que irá

[5] A sequência está situada entre os 50' e 53' de projeção.

caracterizar seu governo ditatorial. Entre elas, a criação do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, que tinha poderes, entre tantos outros, de censurar as letras das canções (SOUZA, 2003, p.121, 122). Além do veto, o DIP induzia os compositores a abandonar temas que remetessem à malandragem e à boemia, recorrentes na década de 30 (GARCIA, 1982, p. 109). A partir de 1939, sob a égide do DIP, são compostas músicas populares baseadas em temas adequados aos interesses do governo, como o trabalho, a família e a religião. Daí a origem de *Sete horas da manhã*, um samba composto em total consonância com as "leis" getulistas. E daí se entende a direção oposta que a Belair toma em seu tempo, jogando com a ditadura de sua época: a doméstica larga seus afazeres e vai se divertir, dança na sala, bem à vontade, contrariando o relato do personagem do samba. É uma contravenção, assim como os filmes da Belair, que não estavam jogando a cartilha da ditadura de sua época. O empregado dos filmes da Belair não retorna ao lar no final do dia. Ele mata seu patrão. Ou seja, *Cuidado madame*, o filme, é a antítese de *Sete horas da manhã*, o samba.

Conclusão

A partir das relações entre patrões e empregados vistas em *Copacabana mon amour* e, sobretudo, *Cuidado madame*, uma outra leitura para um *mundo sem fronteiras* é formulada. Muito diferente da ofertada por Médici em seu discurso de posse, essa abolição das fronteiras, transformada pela violência, como esmiuçado aqui, no caso das domésticas, se dá também em outras chaves/ em outros cânones.

A família, por exemplo, é outra instituição subvertida na obra da Belair. O núcleo familiar é completamente desordenado e decadente em filmes como *A família do barulho* e *Copacabana mon amour*. O modelo exposto aqui talvez radicalize a "tradução de um laboratório agressivo de exorcização da família patriarcal" (XAVIER, 2012, p. 392). Esta, já em andamento no cinema brasileiro imediatamente anterior e contemporâneo – em títulos como *Copacabana me engana* (1968), *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e *Os monstros de babaloo* (1970) –, assim como no teatro do grupo Oficina, vai sem dúvida encontrar na obra da Belair um ponto elevado de exasperação. A figura do pai é ausente na filmografia da produtora. Não há uma autoridade que pareça impor limites às famílias que figuram nos filmes. Desde as crianças que brincam sem parcimônia com objetos letais no prólogo de *A família do barulho*, à mãe histérica e solitária que passa fome em casa em *Copacabana mon amour*. Há, entretanto, deturpações, como a personagem

de Helena Ignez em *A família do barulho*: ela é o "pilar" da família, quem sustenta os demais "rodando bolsinha" e se intitula "o presidente dessa pocilga" – um bom exemplo da inversão de papéis que caracteriza o cinema marginal como um todo (RAMOS, 1987, p. 129).

Além do trabalho e da família, a religião é também uma instituição a ser agredida na filmografia da Belair. A imagem do pé na cruz que encerra *Sem essa Aranha* resume bem a relação de forças que se trabalha em diversos campos nos enredos da produtora.

A agressividade que pontua o convívio entre os familiares retratados nos filmes da Belair vai transcender o núcleo familiar e atingir sua expressão mais fatalista nas relações de trabalho, como foi colocado aqui. Situar esse recurso dentro da linha editorial da "transformação pela violência" não pode perder de vista as comparações com a política repressiva em marcha aplicada pelos militares. Tal investida, em parte responsável pela dissolução da empreitada (como alegam os envolvidos), é um elemento indissociável do momento, juntamente com a industrialização e as operações em torno da criação da Embrafilme. Sua presença se dá de diversas formas e em diversas chaves. Nos exemplos trabalhados aqui, o empregado doméstico aparece também como uma das engrenagens de subversão/ transformação propostas na filmografia da Belair.

Referências

Discurso de posse do Presidente Emílio Garrastazu Médici. Mundo sem fronteiras. In: MÉDICI, Emílio Garrastazu. A verdadeira paz. Brasília: Secretaria de Impr. da Presidência de República, 1971. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/emilio-medici/discurso-de-posse/discurso-de-posse/view>. Acesso em 27.11.2014.

Empregada suspeita de envenenar prefeita faz poses ao ser apresentada. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 nov. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/11/empregada-suspeita-de-envenenar-prefeita-faz-poses-ao-ser-apresentada.html>. Acesso em 28.11.2014.

ESTEVES, Leonardo Gomes. *Belair*: Faces de um sonho experimental de indústria cinematográfica. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

GARCIA, Nelson Jahr. *O Estado Novo*: ideologia e propaganda política. São Paulo: Edições Loyola, 1982.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-73)* – A representação em seu limite. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1987.

SOUZA, José Inácio de Melo. *O estado contra os meio de comunicação (1889 – 1945)*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2003.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: CosacNaify, 2012.

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

O questionamento do gênero policial no filme *Chumbo Grosso*[1]

The questioning of the detective fiction genre in the movie *Hot Fuzz*

Lucas Ravazzano de Mattos Batista[2] (Doutorando – POSCOM/UFBA)

Resumo:

O presente trabalho visa discutir como o filme *Chumbo Grosso* (2007), do diretor britânico Edgar Wright, se apropria das convenções da narrativa policial, questionando-as e utilizando as mesmas para produzir sentidos diferentes daqueles que normalmente se identificam dentro dos produtos do gênero.

Palavras-chave:

Narrativa policial, análise fílmica, gêneros cinematográficos

Abstract:

This paper aims to discuss how the film *Hot Fuzz* (2007), by the British director Edgar Wright, appropriates the conventions of the detective fiction, questioning them and using them to produce different meanings from those we would normally identify within the products of the genre.

Keywords:

detective fiction, film analysis, film genres

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Gêneros Cinematográficos.

[2] Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo POSCOM/UFBA e Doutorando pelo POSCOM/UFBA

Introdução

A narrativa policial é um gênero calcado na presença de um crime ou enigma e é impulsionada pela busca de sua solução e pelo autor do crime. O início do gênero é atribuído ao conto *Os Crimes da Rua Morgue* escrito por Edgar Allan Poe e publicado em 1841. Nesta época, o Positivismo era a corrente filosófica mais marcante e, de acordo com Sandra Lúcia Reimão (p. 15) o pressuposto fundamental da corrente que todos os fenômenos da natureza são regidos por leis era tido como aplicável também aos seres humanos. Deste modo, o funcionamento da mente estaria submetido a um conjunto de leis capazes de serem cientificamente previstas e identificadas. O positivismo serviu assim de base para a metodologia dedutiva utilizada pelo protagonista de *Os Crimes da Rua Morgue*, o detetive Dupin, e por tantos outros que surgiram.

O gênero, portanto, exibe narrativas nas quais investigadores dotados de um excelente raciocínio lógico-dedutivo conseguem resolver crimes tidos por muitos insolúveis. Assim sendo, o sentido da narrativa policial, de acordo com Ricardo Piglia (1994), seria reafirmar a capacidade de raciocínio do investigador e o poder deste raciocínio em compreender aquilo que o cerca. Entretanto, produções recentes do cinema americano vêm questionado o componente da onipotência do raciocínio da lógica em desvendar os crimes e compreender a realidade.

A Narrativa Policial

A narrativa policial é, em geral, calcada na resolução de um mistério ou crime, neste percurso a narrativa provoca em seu espectador sentimentos como tensão, medo, curiosidade e inquietação. Como já dito, é na obra que de Edgar Allan Poe que se identifica o nascimento do gênero. O conto de Poe trazia Dupin, um homem de extrema inteligência que ocasionalmente ajudava a polícia francesa a investigar casos praticamente insolúveis.

Poe criou em seu conto o que Reimão (p.18) chama de arquétipo litarário: o detetive amador. Apesar da vida curta, muitos personagens presentes em narrativas policiais utilizavam o arquétipo de Dupin, um dos mais famosos é Sherlock Holmes que, assim como Dupin, é um detetive consultor que ajuda a polícia através de deduções e inferências produzidas por longas cadeias de pensamento.

Piglia (1994) afirma que foi o conto de Poe que fundou as regras da narrativa policial e que a poética do gênero consiste no manejo da intriga e que as narrativas valorizam antes de tudo a

onipotência do pensamento e da lógica e a partir disso é construída essa figura arquetípica do investigador como um grande racionalista que decifra crimes e defende lei. Sendo assim, é possível perceber que as narrativas policiais são calcadas em uma disputa mental na qual é o conhecimento que levará até a verdade e a resolução de um crime.

O conhecimento é a força motriz da narrativa policial para Todorov (1980), é ele quem gera as transformações da narrativa a partir das informações oferecidas que produzem uma reinterpretação dos fatos já ocorridos levando assim a história para frente.

A investigação, o raciocínio lógico e a busca pela verdade são elementos que ainda podem ser identificados em um grande número de narrativas policiais produzidas pela literatura, televisão e cinema ao longo do século XX. Isso, entretanto, não significa que a narrativa policial se manteve estagnada ao longo de mais de um século desde que seu surgimento foi identificado. Apresentando abordagens diferentes em relação ao raciocínio investigativo e seu caminho para a verdade.

Teóricos que trabalham com os gêneros cinematográficos como Stephen Neale (2000) e Rick Altman (1987, 2000) afirmam que os gêneros cinematográficos só podem ser identificados a partir de um dado tempo e um dado lugar, visto que eles estão em uma constante tensão entre a conformidade com os formatos estabelecidos e a busca por novas abordagens e conteúdos. Nesse processo por vezes é inevitável o desgaste de determinados gêneros e quando isso acontece, Altman levanta quatro possibilidades de se tratar os formatos que já não dialogam tanto com o público. Para o autor as quatro são (1) parar de produzir esse gênero, (2) transformar o gênero em uma forma artística diferente, acrescentando visões autorais de outros cineastas, novos olhares e abordagem, (3) usar as convenções de gênero de uma maneira autoconsciente, realizando produtos que se assumem enquanto reprodutores de uma tradição já manjada, (4) deslocar esse gênero para um público que não está acostumado a consumi-lo, estando pouco familiarizados com este formato.

Apesar das mudanças que ocorreram no gênero, a presença do raciocínio e da lógica, bem como a ideia de que apenas por estes meios é possível alcançar uma verdade superior e inquestionável que nos permite compreender os fenômenos à nossa volta, independente de serem bons ou ruins, sempre se manteve na narrativa policial. Assim sendo, é curioso que o cinema policial recente começou a questionar e reavaliar se a lógica realmente nos permite alcançar realmente uma verdade absoluta. Tentaremos a seguir demonstrar como *Chumbo Grosso* questiona o elemento da racionalidade na narrativa policial.

O Filme *Chumbo Grosso*

Chumbo Grosso concentra seus esforços humorísticos em parodiar o cinema policial e o cinema de ação. A trama é focada no policial londrino Nicholas Angel, que é transferido para uma pequena e pacata cidadezinha no interior da Inglaterra por ser "bom demais" e fazer os demais policiais incompetentes. Na vila, mortes misteriosas começam a acontecer e enquanto todos pensam se tratar de uma série de acidentes infelizes e lamentáveis coincidências, os instintos investigativos de Angel lhe dizem que se tratam de assassinatos e que, de algum modo, eles estão conectados por alguma trama macabra.

O filme começa estabelecendo a alta acuidade mental e física de Nicholas Angel, com uma narração em *off* explicando seus feitos enquanto uma montagem rápida vai nos mostrando em ritmo acelerado suas diferentes habilidades, revelando que o personagem é uma reprodução do principal arquétipo da narrativa policial, que seria derivado de Dupin e Sherlock Holmes. Sendo é um investigador cerebral, mas também capaz de recorrer à ação quando necessário.

A cena é pontuada por uma música alegre, contrastando com a voz séria e grave que narra as proezas de Angel e das imagens que mostram a carreira do policial. O uso desta música traz uma comicidade à cena ao construir uma oposição entre a gravidade e seriedade do personagem e suas ações com a leveza e alegria da música que pontua estes acontecimentos.

Quando duas pessoas são mortas que o detetive encontra um crime digno de suas habilidades. O protagonista tenta convencer seus colegas de que a morte dos dois não foi um mero acidente automobilístico e usa de seu afiado raciocínio lógico-dedutivo para apresentar as evidências pertinentes, os preguiçosos policiais, no entanto, rejeitam a hipótese. Mortes continuam a acontecer e Angel teima em crer que se tratam de um conjunto de assassinatos muito bem engendrados, embora seus colegas insistam que não passam de acidentes infelizes.

As mortes são necessárias para o aumento da tensão e incerteza quanto à resolução do mistério por trás dos assassinatos. O suspeito principal é o comerciante local Skinner, que o filme constrói desde o início como um sujeito macabro. O personagem é constantemente filmado em *close-ups* e planos detalhe que o fazem parecer ameaçador, assim como os como as falas de caráter ambíguo, nas quais ele fala sobre coisas triviais com expressões que remetem a atos de violência.

Assim sendo, não é surpresa que aos poucos Nick vá conseguindo juntar fatos e evidências que dão motivos para que Skinner matasse todas as vítimas. As pesquisas do personagem são mais uma vez pontuadas por uma montagem rápida, cheia de planos-detalhe de arquivos que ajudam a ilustrar as descobertas do personagem.

De posse de evidências, Angel chega a conclusão de que Skinner é a mente por trás destes crimes e junta todos os policiais para prendê-lo. A cena que se segue é típica do gênero, com o detetive reunindo todos ao redor do suspeito e explicando sua longa cadeia de raciocínio que o levou a desvendar o mistério que unia todos os assassinatos.

Normalmente é este momento de revelação e explanação a que Todorov (2006) atribui que aconteça uma reinterpretação dos fatos já ocorridos que permite desvendar a verdade oculta pelo crime. Na explicação de Angel, ele retoma informações anteriormente dadas pela trama, mas que agora ganham outro sentido. Toda a explanação faz bastante sentido e deveria ser o momento em que Skinner confessaria ou tentaria algo denunciaria a sua culpabilidade. Entretanto, não é isso que acontece, já que Angel não encontra nele o ferimento que viu o assassino sofrer e o comerciante é capaz de mostrar que tinha álibi.

Angel tenta rever sua teoria sobre Skinner quando um funcionário do comerciante tenta matá-lo e Angel ouve a voz de Skinner no walkie-talkie do assassino falando em uma reunião secreta. O local da reunião é um antigo castelo, o cenário é tomado por sombras, conferindo-lhe um ar macabro, de que algo nefasto ocorre ali. No centro do castelo, vê um grupo de pessoas com mantos e capuzes negros, a mesma vestimenta do assassino, e entoam um cântico em tom grave, elevando a tensão do momento e construindo a expectativa de que todos são membros de algum culto macabro.

Essa expectativa, no entanto, é quebrada quando o canto cessa e as pessoas de preto começam a discutir frivolidades como o futuro batizado dos filhos de um morador, mais uma vez dando uma abordagem cômica a um momento que poderia ser sério, expondo os vilões a uma conduta ridícula em relação aquilo que se espera das mentes criminosas contidas em grande parte dos exemplares da narrativa policial. O grupo discute como fazer a morte de Angel parecer um acidente e que com a morte do detetive poderão se concentrar na verdadeira ameaça à cidade, os artistas de rua, algo que, novamente, tenta expor o grupo ao ridículo.

Quando Angel os confronta, questionando o que motivou os assassinatos, finalmente compreendemos porque o detetive foi incapaz de resolver os crimes e apontar seus múltiplos

culpados. Angel usou todas as suas capacidades de dedução para tentar juntar os assassinatos e estabelecer uma motivação conjunta por trás deles usando do raciocínio e da lógica, entretanto as motivações reais para os assassinatos eram tão estúpidas que escapavam ao alcance de qualquer lógica racional. Ao ouvir do grupo que as pessoas foram mortas por razões como “a casa dele era feia”, de modo a manter a pequena cidade como a melhor vila da Inglaterra, Angel protesta, afirmando que estes não são motivos para racionais: “essas pessoas morreram por nada!”.

Essas motivações tolas tem um claro propósito cômico ao ridicularizar as ações dos vilões sob uma mentalidade provinciana e estúpida, contrapondo-as com as das conspirações criminosas bem engendradas com razões passionais, financeiras ou ideológicas que normalmente encontramos no gênero. Entretanto, a revelação sobre os crimes também servem para construir o sentido de que este racionalismo lógico-dedutivo que costumeiramente guiou a narrativa policial por todos esses anos pode ser insuficiente para resolver um crime porque as pessoas não precisam de um motivo racional e inteligente para matar, crimes também são cometidos pelo fato dos sujeitos serem simplesmente estúpidos e violentos, condições que escapam à racionalidade e que não podem ser explicadas através desta.

Através desta análise, vimos como o filme vai de encontro às noções tradicionais da narrativa policial aferidas por Piglia (1994), Todorov (2006) e Albuquerque (1979) de que a resolução do crime termina por exaltar o poder da cadeia de pensamento lógico-dedutivo do detetive e a onipotência da racionalidade como o único meio de desvendar uma verdade. Ao invés disso, o filme nos apresenta uma investigação na qual a lógica e a racionalidade não dão conta de entender o crime, porque estes atos têm motivos tolos e superficiais que a maioria das pessoas jamais consideraria como razões válidas para cometer um crime e, portanto, o detetive jamais considera esta como uma motivação lógica, racional ou que faça algum sentido com a violência destes crimes em série.

Em Chumbo Grosso o questionamento de um preceito que até hoje está presente na narrativa policial tem intenções de gerar comicidade. O uso de convenções da narrativa policial de modo a fazer humor, demonstra como os dispositivos de funcionamento do gênero já são tão facilmente perceptíveis que é possível expô-los ao ridículo perante o público sabendo que eles serão capazes de identificar essas convenções e rir delas.

O fato de um filme ser capaz de ridicularizar o funcionamento do gênero pode significar que uma parcela do público e dos realizadores, como o próprio diretor Edgar Wright, já não o leva a sério, indicando um possível desgaste do formato atual da narrativa policial no cinema americano.

Assim sendo, é possível que esta mudança no sentido produzido por uma obra do gênero tenha o objetivo de trazer alterações a este de modo a manter o interesse do público em suas produções ou que ela tenha sido motivada por uma mudança na forma de pensar da sociedade que já não considera este tipo de raciocínio como algo válido para dar conta das ações humanas.

Referências

ALTMAN, Rick. *Los Géneros Cinematográficos*. Barcelona. Paidós, 2000.

ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

NEALE, Stephen. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge. 2000

PIGLIA, Ricardo. *O Laboratório do Escritor*. São Paulo: Iluminuras. 1994.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O Que é Romance Policial?* Editora Brasiliense. 1983

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva. 2006.

Canções ilustradas, um fenômeno moderno do cinema dos primeiros tempos[1]

The Illustrated song, a modern phenomenon from early cinema

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho[2] (Doutora - UFBA)

Resumo:

O cinema de atrações (1895 a 1915) foi marcado pela interseção entre elementos do teatro, da pintura e também da performance musical. Este trabalho irá se deter sobre as chamadas canções ilustradas, filmes feitos especificamente para acompanhar a execução ao vivo de canções populares. Um fenômeno tão curioso quanto desconhecido pelo campo dos estudos cinematográficos, as canções ilustradas levantam questões importantes sobre associação entre música, imagem em movimento e performance.

Palavras-chave:

Cinema dos primeiros tempos, música, história, performance.

Abstract:

The cinema of attractions (1895 to 1915) was characterized by the intersection between features from theater, painting and live musical performance. This paper will focus on the illustrated song, a type of film made specifically to accompany the live performance of popular songs. A phenomenon as curious as it is unknown in the field of film studies, the illustrated song raises important questions regarding the association between music, performance and the moving image.

Keywords:

Early cinema, music, history, performance.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E MÚSICA

[2] Mestre em Comunicação (UFBA) e doutora em Literatura Comparada e Cinema pela Université de Montreal, no Canadá. Pós-doutoranda junto à Faculdade de Comunicação da UFBA com auxílio da CAPES.

Ainda que as pesquisas dedicadas aos fenômenos sonoros relativos ao cinema estejam avançando a passos largos nos últimos anos, pouco se estuda sobre a fase histórica conhecida como "cinema das atrações", compreendida entre os anos de 1895 e 1915 aproximadamente, ou seja, antes da sincronização que deu origem ao termo "cinema sonoro"; antes, portanto, da institucionalização do cinema narrativo tal como o conhecemos hoje. Este período foi marcado pela experimentação e pelo hibridismo entre cinema e performances ao vivo de circo, teatro e música. De fato, como aponta Rick Altman (2004), quando os primeiros filmes começaram a aparecer, eram exibidos como parte integrante do programa de entretenimento nos teatros vaudeville, e posteriormente nos nickelodeons, onde disputavam a atenção da plateia com shows de magia, animais amestrados, dançarinas exóticas, contorcionistas, números musicais, entre outros.

ALTMAN (2004) aponta para a existência de pelo menos quatro modos diferentes de relação entre som e imagem no cinema de atrações: o silêncio durante o filme, com a música ao vivo sendo utilizada entre os filmes, para anúncios dirigidos à plateia ou em outros números ao vivo que demandavam acompanhamento musical; efeitos sonoros produzidos para pontuar momentos específicos do filme (explosões, instrumentos musicais etc.); o emprego de canções como acompanhamento ou comentário sobre as imagens (cuja escolha, neste caso, ficava a cargo da imaginação do pianista); e, finalmente, slides de lanterna mágica ou filmes feitos especificamente para acompanhar canções populares à época. Todos estes métodos eram utilizados ao mesmo tempo e sob condições completamente heterogêneas nas casas de projeção.

Este trabalho irá se deter sobre o fenômeno das canções ilustradas, que consistiam, grosso modo, numa performance musical de uma canção ao vivo, ilustrada por imagens produzidas especialmente para aquela ocasião. As canções ilustradas surgiram ainda como lanterna mágica, em que slides fixos eram projetados na tela para acompanhar performances ao vivo de canções populares. Os slides eram elaborados a partir de fotografias feitas em estúdio, projetadas em placas de vidro e coloridas posteriormente à mão, como vitrais, o que lhes conferia um caráter diferencial em relação às imagens em preto e branco dos demais programas, mas também uma fragilidade que prejudicou inclusive sua preservação histórica[3]. Para ilustrar propriamente as canções, o slides recorriam basicamente a duas estratégias: correspondência verbal, em que se procurava uma

[3] As imagens de slides de lanterna mágica reproduzidas por Rick Altman em seu livro *Silent Film Sound* (2004) foram feitas graças à colecionadores particulares.

associação literal entre um verso da canção e a imagem (ainda que tal associação fugisse ao tema da canção)[4] e quadro narrativo, onde a cena representava em imagens a temática geral da canção. Vale notar que era comum que se transitasse de um modo de ilustração a outro no interior de uma mesma música, a depender do seu tema e da adequação de cada verso à representação literal. Apesar de variarem bastante, no entanto, os slides de canções ilustradas possuíam alguns elementos em comum, como o quadro fixo que trazia o refrão da canção, e que convidava o público a cantar junto - o que reitera o caráter híbrido das apresentações do teatro vaudeville, misto de teatro, performance musical e circo.

À medida que o cinema começou a se instituir, não demorou muito para que as canções ilustradas passassem a ser utilizadas também em forma de imagens em movimento. No entanto, justamente por se tratar de imagens em movimento combinadas com uma performance ao vivo, neste caso torna-se praticamente impossível determinar com exatidão a natureza da correspondência entre as imagens dos filmes e a letra e estilo da canção, uma vez que as condições exatas de execução, tanto do filme quanto da música, são irrecuperáveis. No entanto, com base apenas nas versões que temos disponíveis atualmente, é possível examinar algumas das características da correspondência entre música e imagens em movimento.

Um destes exemplos é o filme do estúdio Biograph *Everybody Works but Father*, de 1905, baseado numa canção popular de Lew Dockstader. A letra da canção fala de um pai que não trabalha e não faz nada além de sentar-se à beira da lareira com seu cachimbo, enquanto a mãe, a irmã e o filho, que é o narrador da canção-história, trabalham duro[5]. O que vemos no filme é precisamente a representação desta cena: o pai está sentado numa cadeira de balanço, fumando seu cachimbo em frente à lareira, enquanto mãe e irmã lavam a roupa e o filho chega em casa do trabalho. Há uma correspondência clara entre o que é narrado na música e no filme, embora ela não seja completa - algumas ações descritas no segundo verso da canção, por exemplo, não são representadas no filme, que segue uma estrutural unipontual, ou seja, concentra num único plano toda sua ação e seu universo narrativo, o que é bastante característico do cinema dos primeiros tempos (GAUDREAULT, 1989).

---

[4] Como exemplo, Altman cita o slide da canção cujo verso diz "*He´s my honey lamb*", algo como "Ele é meu carneirinho", e a imagem mostra o casal romântico com um fundo de carneirinhos.

[5] *Everybody works but father / He sits around all day / Feet in front of the fire / Smoking his pipe of clay / Mother takes in washing / So does sister Ann / Everybody works at our house / But my old man* (Todos trabalham menos o pai / ele fica em casa o dia todo / pés em frente à lareira / fumando seu cachimbo / Mãe lava a roupa / Assim como a irmã Ann / Todos trabalham lá em casa / menos o velho). Tradução da autora.

Um exemplo bastante diferente é o de outra canção popular na época, *Waiting at the Church*, na voz da cantora Vesta Victoria, transformada em filme em 1907. Neste filme, a imagem não tenta ilustrar a letra da musica, mas faz referência à própria performance da cantora: o que vemos no filme é apenas a imagem de Vesta Victoria cantando. Embora haja uma certa ação descritiva (a canção fala sobre como ela foi abandonada no dia do casamento, e a cantora está vestida de noiva; quando canta um refrão que menciona o bilhete deixado pelo noivo, ela tira um pedaço de papel do bolso e faz menção de lê-lo), é evidente que o foco neste caso está na própria imagem da cantora, mais do que numa ilustração narrativa da música.

Segundo o historiador Charles Musser (1991), este filme provocou situações interessantes de exibição: enquanto alguns teatros exploravam o caráter cômico da situação colocando um homem para cantar ao vivo enquanto a imagem de Vesta era projetada na tela, outros tentavam um espetáculo mais ilusório, colocando cantoras escondidas atrás da tela para imitar a voz da cantora. "*Audiences could be given the illusion of seeing Vesta Victoria, while management only had to pay an unknown performer to sing*" (MUSSER, 1991, p.398)[6]. Tal mecanismo de esconder a fonte do som ao vivo aproxima-se da ideia de som sincrônico que viria a se estabelecer como a norma no cinema narrativo a partir de 1915 - ou seja, trabalhar a impressão de que o som emanava da tela junto com as imagens. O que é interessante salientar é que, neste caso em particular, a relação entre o som produzido ao vivo e a imagem é absolutamente interdependente: a exibição do filme sem a canção seria impensável (ou resultaria num filme no mínimo incompreensível).

É interessante perceber que, tanto no caso dos slides de lanterna mágica quanto nos filmes citados, é a canção que predomina. Não é a música que é criada para acompanhar, para acrescentar sentido às imagens, mas sim o contrário. Os filmes geralmente eram feitos posteriormente ao aparecimento da música, servindo-se da sua popularidade e servindo, inclusive, como meio de publicidade para as mesmas. Havia uma aproximação muito grande entre a produção de canções ilustradas e o mercado musical da época: quanto mais popular a canção original, mais bem-sucedido o filme derivado. Antes mesmo dos filmes, os slides de lanterna mágica já serviam para vender partituras, empregar cantores, cantoras, pianistas e modelos que posavam para os slides.

[6] "A plateia poderia ter a ilusão de estar vendo uma performance de Vesta Victoria, enquanto o dono do teatro pagava muito menos por uma cantora desconhecida" (tradução da autora).

Esse tipo de relação - tanto da ordem estética quanto da comercial - entre música popular e imagens assemelha-se muito a um veículo extremamente contemporâneo, que é o videoclipe, onde cumpre-se, associadamente à função expressiva, uma função básica que é a de promover um disco ou a imagem de um artista. Além disso, percebe-se, assim como nos videoclipes, uma profusão de modos diferentes de relação música-imagem, indo do mais literal ao mais abstrato, nem sempre passando pelo modo narrativo. Os dois modos de correspondência mostrados nos exemplos citados - um mais narrativo ou descritivo, outro mais centrado na performance - se assemelham muito à tipologia dos videoclipes proposta por Richard Dyer (1980).

Tal relação entre música e imagem, e entre imagem e mercado está diretamente relacionada ao rápido declínio da canção ilustrada entre os anos de 1910 e 1914. Segundo Altman (2004), com o desenvolvimento e popularização do fonógrafo a partir de 1910, a reprodução musical (ou seja, o disco) tomou o lugar das partituras como produto a ser consumido, e os slides perderam um pouco de sua função publicitária. "*The disappearance of illustrated songs is part of this larger shift in American life from production to consumption of music*"[7] (ALTMAN, 2004, p.191).

Ao mesmo tempo, a partir de 1915 a utilização de música ao vivo para acompanhar todos os filmes o tempo todo estava cada vez mais corrente. À medida em que os filmes tornavam-se mais longos, e suas narrativas mais complexas, a música começava a auxiliar no processo de imersão e cognição do filme. Para a canção ilustrada, não importava o fato de que a atenção do espectador fosse dividida entre a imagem e a performance da cantora, mas para o cinema de tendência mais narrativa era fundamental que a música servisse para captar a atenção do espectador e chamar atenção para os propósitos narrativos da história. Para a canção ilustrada, não importava o fato de que o pianista pudesse se manifestar, por exemplo, escolhendo uma música simplesmente porque o titulo do filme ou a sua descrição do catálogo apresentava uma relação (fosse ela direta ou antagônica) com a letra da música – afinal, sua presença fazia tanto parte do espetáculo quanto o filme. Neste processo de institucionalização do cinema narrativo clássico, o tipo de associação entre música e imagem caro às canções ilustradas já não rendia o mesmo resultado - pelo contrário, nos

[7] "O desaparecimento das canções ilustradas é parte desta grande mudança no modo de vida americano, da produção de música para seu consumo" (tradução da autora).

filmes narrativos isso podia gerar resultados indesejados, como riso em filmes dramáticos. Essa associação literal entre canção e imagem remetia à uma fase já em desaparecimento no cinema:

> *Pianists' use of popular songs to 'kid' the film constituted one of the last bastions of a cinema of attractions, while attempts to impose a more narrative-oriented style were among the harbingers of the filmmaking practice that would dominate from the teens onward*[8] (ALTMAN, 2004, p. 226).

Referências

ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound.* New York: Columbia University Press, 2004.

_____. "De l'intermédialité au multimédia. Cinéma, médias, avènement du son". *Cinémas*, vol. 10, n° 1, 1999.

_____. *Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

DYER, Richard. *Stars*. London: BFI, 1980.

GAUDREAULT, André; GUNNING, Tom. "Le Cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?". In: *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir). Paris: Sorbonne, 1989.

LACASSE, Germain. *Le bonimenteur de vues animées:* Le cinéma "muet" entre tradition et modernité, Québec: Nota Bene, 2000.

MUSSER, Charles. *Before the nickelodeon:* Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company. Berkeley: University of California Press, 1991.

[8] "O uso de canções populares por parte dos pianistas para fazer graça com o filme constituiu um dos últimos bastiões do cinema de atrações, enquanto que tentativas de impor um modelo mais narrativo estavam entre as tendências das práticas fílmicas que iriam dominar dos anos 1910 em diante" (tradução da autora).

Entre o audiovisual e a educação: o coletivo em um filme de oficina.[1]

Between audiovisual and education: the collective in a film workshop.

Marcio Blanco[2] (Mestre em Comunicação – UERJ)

Resumo:

No Limite do Horizonte foi exibido no Festival Visões Periféricas em 2012, onde no catálogo sua direção é designada como coletiva. O curta é fruto de uma oficina de vídeo da rede pública de ensino do Rio de Janeiro, tendo forte vínculo com o espaço do subúrbio. Este trabalho observa como o emprego do termo *coletivo* emerge da relação entre os campos do audiovisual e da educação, tornando-se revelador dos processos de produção subjetiva implicados na vivência de ensino-aprendizagem da oficina.

Palavras-chave:

Audiovisual; Educação; Coletivo.

Abstract:

On the Horizon Bound was shown at the Festival Visões Periféricas in 2012, where in the catalog its direction is designated as a collective. The short is the result of a film workshop in the public school system of Rio de Janeiro, with strong ties to the space of the suburb. This paper looks at how the use of the term *collective* emerges from the relationship between the fields of audiovisual and education, becoming a revealer of subjective production processes involved in the experience of teaching and learning workshop.

Keywords:

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Audiovisual: práticas e saberes.

[2] Pesquisador, cineasta, produtor cultural e educador. Mestre em comunicação na linha de Tecnologias de Comunicação e Cultura pela UERJ (2014). É coordenador geral do Festival Visões Periféricas.

Audiovisual; Education; Collective.

O curta-metragem *No Limite do Horizonte* (2011) foi produzido pela oficina de audiovisual do Núcleo de Arte Grécia (NAG) em parceria com o cineclube Subúrbio em Transe e o Ponto de Cultura Carpintaria de Montagem. O NAG fica em Vila da Penha, subúrbio do Rio de Janeiro, e funciona como um espaço de extensão educacional da rede municipal de ensino atendendo um público que vai dos 08 até os 17 anos de idade. O núcleo possui diversas oficinas, dentre elas a de audiovisual. No site do NAG essa oficina é descrita como um lugar onde os alunos poderão realizar suas produções audiovisuais, através do *seu próprio olhar e vivência*. A descrição também coloca a importância de se realizar aulas passeios em que os alunos *possam perceber e compreender o espaço geográfico onde eles moram e comparar com outras localidades*.

No Limite do Horizonte conta a história de Marta, uma jovem que mora no subúrbio e está prestes a se casar. O filme acompanha o cotidiano da personagem pelas ruas da região, se relacionando com seus moradores e eventos locais. Após finalizado o filme foi inscrito como direção *coletiva* na mostra Visorama do festival Visões Periféricas de 2012. A produção de *No Limite do Horizonte* se dá no cruzamento entre dois campos, o do audiovisual que em geral estabelece uma maneira de organizar os créditos de uma obra com base na experiência dos realizadores, pessoas físicas. E outro, o da educação que presume que o público alvo da oficina onde o filme foi realizado não tem experiência com a produção de filmes. O encontro entre esses dois campos tem como efeito produzir ações por parte de todos os envolvidos com o ensino-aprendizagem da oficina ao mesmo tempo em que propõe modos de sentir e induzem processos de subjetivação (GUATTARI, 1992).

O termo *coletivo* não será considerado uma essência cujo significado possa ser compartilhado de maneira unívoca. O termo emerge como tal no interior de um regime enunciativo que envolve oficina, escola, território, festival, etc.. Sua investigação apoia-se metodologicamente na Teoria Ator Rede de Bruno Latour e irá traduzir uma maneira dos integrantes da oficina se relacionarem, por meio da produção de *No Limite do Horizonte*, com o espaço do subúrbio carioca.

O orientador da oficina de vídeo é Luiz Claudio que, além de exercer essa atividade, também é professor de geografia na rede de ensino e cineasta, tendo dirigido inúmero curtas e o longa *Alma*

Suburbana. A vida no subúrbio carioca é tema recorrente de sua obra, o que talvez se explique pela sua formação de geógrafo. Além disso, Luiz Claudio também está a frente do cineclube Subúrbio em Transe, parceiro do NAG na produção de alguns filmes. *No Limite do Horizonte* era pra ser um projeto pessoal de Luiz Claudio mas acabou se transformando, nas palavras do próprio, em um filme que ele chama de *coletivo.* Esse termo, no entanto, só vai aparecer explicitamente como discurso quando o curta é inscrito no festival Visões Periféricas e sua direção é preenchida na ficha como *coletiva.*

No Limite do Horizonte é um filme realizado em um contexto de formação, onde parte de seus integrantes encontra-se em sua primeira experiência com a produção audiovisual. Eles não possuem um conjunto de obras de onde poderia se extrair características em comum que sinalizassem a marca de um autor. Passados 60 anos da *política de autores* e todas as transformações operadas no fazer audiovisual, a figura do diretor ainda chama para si as atenções. É sobre ele que incide fortemente a responsabilidade por uma visão de mundo mediada pela obra. O fato de *No Limite* não trazer uma pessoa física na direção e sim o termo *coletiva* confere uma flexibilidade a autoria do filme que permite que ele circule em diversos lugares portando diferentes discursos, o da educação e o do cinema.

Por hora vamos problematizar a figura do diretor colocando-o em analogia com a do professor. Aqui irei delimitar esse conceito de professor ao caso de Luiz que além de professor de audiovisual é também professor de geografia. Vamos colocá-los ocupando um papel relevante dentro dos regimes enunciativos em que operam, o do cinema e o da educação. Ambos detém uma certo conjunto de conhecimentos dentro de suas respectivas áreas de atuação e lançam mão de técnicas específicas para atingir determinado efeito. Ambos também operam dentro de relações, não só aquelas mais imediatas em suas áreas – atores e alunos, por exemplo – como também aquelas relações mais distantes – empresa patrocinadora e secretaria de educação. Nesse sentido, ambos actantes[3] operam como tradutores, ou seja, mantém unidos e coesos os diversos elementos que constituem essa relação, evitando que esses elementos sigam suas próprias inclinações e os impeçam de atingir seus objetivos – fazer um filme, ensinar um tema do currículo escolar. A operação

[3] "Ele não é a fonte de uma ação senão um branco móvel de uma enorme quantidade de entidades que convergem até ele." (LATOUR, 2005, p.73)

de tradução é essencialmente o de estabilizar controvérsias [4] e produzir caixas-pretas [5]. Elas materializam uma visão de mundo, legitimam um conhecimento.

Feita a analogia nesse termos proponho uma reflexão sobre a relação entre esses essas figuras discursivas no contexto mais específico da oficina. Ela coloca em relação dois enunciados que embora guardem muitas semelhanças entre si se diferenciam por uma questão fundamental, a matéria expressiva sobre a qual cada regime se debruça. Por um lado temos o uso ou produção da imagem e do som. De outro o uso ou produção de conhecimento. No seu trabalho como orientador Luiz faz o esforço de operar e relacionar dois regimes enunciativos diferentes. O seu interesse por cinema desde a época de graduação em geografia permite que sua trajetória na educação continue alimentando essa relação de uma forma bem prática. Vale lembrar que um dos objetivos da oficina que consta no site do NAG é: estimular que os alunos possam perceber e compreender o espaço geográfico onde ele mora e comparar com outras localidades.

No *Limite do Horizonte* é todo gravado na região da Zona Norte e, portanto, possui forte vínculo com esse espaço geográfico. A maneira como Luiz vai explorar esse espaço por meio do audiovisual em um contexto de educação artística é distinta da que ele usaria em uma aula convencional de geografia com ênfase na transmissão de conteúdos curriculares. Os regimes enunciativos são diferentes, suas matérias de expressão também. A interpolação dos dois faz com que os participantes da oficina, alunos da rede pública, sejam estimulados a assumir a responsabilidade pela produção do filme, do seu discurso. Ao trazer o regime cinema para dentro da educação ele desestabiliza a função professor. Por sua vez, ao trazer o regime educação para dentro do cinema ele desestabiliza a função diretor, o que compromete a sustentação dessa figura no créditos do curta. É a figura da *coletivo* que opera a tradução dos dois regimes.

Toda uma rede de atores pode ser rastreada quando se investiga os enunciado de *No Limite do Horizonte.* O próprio espaço geográfico é um ator se pensarmos na importância do bairro para ambientação do filme. Seus moradores também. É o caso de Flávio Lins, que aparece em uma cena do filme. Ele é diretor cultural do Casarti, espaço cultural de Vista Alegre, que abrigou por alguns anos o funcionamento do cineclube Subúrbio em Transe. Ele fica sabendo que Luiz estava fazendo o

[4] Sempre que um fato ou ainda um curso de ação encontra uma oposição, algum obstáculo para sua circulação irá gerar aquilo que Latour vai chamar de *controvérsia*, uma batalha de forças que possibilita tornar visível as condições que fabricam um fato antes mesmo de eles vir a se tornar um.
[5] Latour retira esse termo da cibernética onde “caixas pretas” são colocadas no lugar de sistemas muito complexos.

filme e pediu pra que o Casarti fosse inserido nele. Luiz atendeu ao pedido, mas afirma *Aí eu botei, mas não é uma coisa que o filme pediu, pô tem a questão do bairro, tinha que entrar mesmo*. Da primeira versão do roteiro até a estreia no final de 2011 se passaram 02 semestres letivos da oficina do NAG. Nesse período o roteiro sofreu diversas modificações em função das locações escolhidas e das intervenções dos atores. Um roteiro que começa no papel mas que vai se modificando a medida que a história ganha as ruas do Zona Norte.

A realização de *No Limite do Horizonte* demanda uma outra forma de relação com a cidade pela escrita audiovisual que não se dá pelo viés da representação mas por força do afeto. É Luiz Claudio que vai estabelecer o modo como a oficina vai mediar a relação dos participantes com o espaço geográfico. A ideia inicial era fazer de *No Limite* um filme nos moldes tradicionais da ficção, com cenas e diálogos elaborados anteriormente à filmagem mas no decorrer da filmagem o roteiro começou a sofrer uma série de alterações a partir de dois movimentos: usar locais conhecidos da Zona Norte como cenário e incorporar ao filme os seus moradores locais.

Esses dois movimentos têm impacto direto no modo como os alunos vão se relacionar com o espaço geográfico por intermédio da imagem e do som. O que por sua vez tem impacto na estética do filme. Luiz afirma *eu não faço o filme, ele faz a gente*. Essa frase resume a maneira como, ao seu ver, a relação com o espaço vai se dar por intermédio do *fazer um filme*. Pra ele não cabe uma representação do espaço anterior ao fazer. Luiz sabe disso porque a relação entre audiovisual e geografia permeou sua trajetória. Ele sabe que o audiovisual estabelece uma relação com o espaço diferente dos livros. E após dez anos criando relações com a Zona Norte e seus moradores, ele entende que essa relação não prescinde do afeto. É o caso do dia em que a equipe vai filmar em uma das típicas feiras que acontecem no subúrbio. É a cena em que a personagem Marta faz compras e vai encontrar seu noivo que trabalha nela. Quando a equipe chega em Vila da Penha, lugar onde a feira acontece, ela não está lá. A mãe de um dos alunos, que acompanhava o filho nesse dia da filmagem, acena com uma alternativa pra solucionar o impasse. Diz que tem um contato na feira do bairro da Penha e todos resolveram partir pra lá.

Uma vez finalizados os filmes começam a circular em diversos lugares, dentre eles o festival Visões Periféricas. As linhas de força que incidiram na fabricação do filme afetam e passam a ser afetadas por esse lugar de exibição. O processo de inscrição de filmes no festival se dá através de uma ficha de inscrição on-line, como acontece em muitos outros festivais de cinema. A ficha pede

que o responsável pela inscrição preencha campos como direção, roteiro, produção, direção de fotografia, sinopse, etc. Ela demarca funções que tradicionalmente fazem parte de uma equipe de produção e pede que elas sejam nomeadas com seus responsáveis. Em *No Limite do Horizonte* a função direção é nomeada *coletiva* (*Alunos do Núcleo de Arte Grécia, Carpintaria de Montagem e Subúrbio em Transe)*.

Devemos buscar o enunciado do termo *coletivo* do filme também levando em conta o seu lugar de visibilidade. No ato da inscrição no Visões Periféricas o responsável pode escolher entre quatro mostras, assinalando a de sua preferência: O filme em questão foi inscrito na Mostra Visorama cuja descrição no site do festival é: *dedica-se a filmes de até 30min produzidos por alunos de oficinas, escolas livres e projetos de formação audiovisual.* Nesta descrição encontra-se um dos enunciados para a termo *coletivo*. Frente à ficha de inscrição que pede que o responsável assinale a mostra em que deseja ser exibido ele escolhe a Mostra Visorama. Em um segundo momento ao preencher o campo direção o responsável opta por atribuir essa função ao *coletivo,* estabelecendo uma equivalência entre o termo e o modo de fabricação do filme. Não há uma pessoa física responsável pela direção do filme. Além disso, o gesto de atribuir a direção do filme ao coletivo no interior de uma mostra dedicada a filmes de formação parece querer dizer que a autoria do filme, a sua visão de mundo, não reside em uma personalidade, um indivíduo. Ela está implicada em uma determinada maneira de fazer colocada pela parceria entre o NAG, Subúrbio em Transe e Carpintaria de Montagem. A ficha de inscrição também faz o filme se dizer *coletivo*.

Referências:

BERNADET Jean-Claude. *O Autor no Cinema.* São Paulo: Edusp, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Foucault.* São Paulo: Editora Brasiliense, 2005

FESTIVAL AUDIOVISUAL VISÕES PERIFÉRICAS, 2012 Rio de Janeiro. *Catálogo*.

FOUCAULT, Michel. *Que és un autor?* Córdoba: Litoral, 1998.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

JOST, François. *O autor nas suas obras.* In: SERAFIM, José (org.) Autor e autoria no cinema e na televisão. Bahia: EDUFBA, 2010

LATOUR, Bruno. *Reensemblar lo social*. Una Introdución a teoria del actor-red. Buenos Aires: Manantial, 2005

NO LIMITE DO HORIZONTE. Realização alunos do núcleo arte Grécia, cineclube Subúrbio em Transe e Carpintaria de Montagem. Rio de Janeiro, 2011 (23 min).

Estética (visual e narrativa) dos planos mortos de *Seguindo em frente*[1]

Aesthetics (visual and narrative) of pillow shots from Still walking

Mari Sugai[2] (Doutoranda - Universidade Federal da Paraíba)

Resumo:

O presente trabalho objetiva analisar a estética visual do longa-metragem *Seguindo em frente*, realizado pelo diretor japonês Hirokazu Koreeda. Verificaremos como os "planos mortos" (espaços cenográficos mostrados sem a presença de personagens), cumprem, além da função cenográfica, uma função narrativa, servindo como expressão das memórias e desejos dos personagens. Apresentaremos ainda, um comparativo com a cinematografia dos mencionados enquadramentos em *Era uma vez em Tóquio*, de Yasujiro Ozu.

Palavras-chave: Cinema japonês, Hirokazu Koreeda, Análise fílmica, Narrativa cinematográfica, Espacialidade.

Abstract:

This work aims to analyze the visual aesthetic of the feature film Still walking, realized by Japanese director Hirokazu Koreeda. We will verify how the "pillow shots" (scenographic spaces shown without the presence of characters), fulfill, besides the scenography function, a narrative function, serving as expression of memories and desires of the characters. We will also develop a comparison with the cinematography of the shots mentioned above in Tokyo monogatari, from Yasujiro Ozu.

Keywords:

Japanese Cinema, Hirokazu Koreeda, Film analysis, Film narrative, Spatiality.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Fenomenologia e além.

[2] Graduada em Cinema pela FAAP (SP); Mestre pela USP (FFLCH - CEJAP); Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB. Docente da UnP (RN), produtora de projetos culturais e audiovisuais.

O cinema japonês tornou-se conhecido no ocidente quando os cineastas Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa participaram de festivais de cinema na Europa em 1950. No final da década seguinte, as películas de Yasujiro Ozu são tardiamente "descobertas" pelo ocidente. Seu cinema era considerado "muito japonês" e menos "exportável" do que o de seus colegas, e por este motivo não houve empenho em exibi-las anteriormente.

Entretanto, este panorama não é o encontrado atualmente. O cineasta é reconhecido tanto dentro quanto fora do Japão. Há inúmeros livros publicados, palestras e eventos cinematográficos em homenagem ao cinema de Ozu (IKEDA[3], 2012).

Seu reconhecimento e o de outros profissionais 'abriram as portas' para os atuais realizadores conterrâneos, entre eles, Hirokazu Koreeda, realizador de *Seguindo em frente* (Aruitemo aruitemo, 2008). O longa-metragem ficcional narra, durante o período de pouco mais de um dia, a reunião anual da família Yokoyama para recordar a morte do filho mais velho, que ocorreu quinze anos atrás, quando este morreu afogado ao salvar um garoto.

A película apresenta como trama principal o cotidiano familiar, que se desenvolve sem grandes "reviravoltas" narrativas, pertencente talvez a uma tendência do cinema contemporâneo asiático (semelhante ao iraniano, argentino, e alguns nacionais):

> [...] Os roteiros são tirados da vida, das deles ou de amigos. [...] Esses filmes se tornam a concretização de uma urgência: a de filmar esses destinos, a de tomar a palavra em nome dos contemporâneos. Essa nova corrente não se inscreve no esteticismo [...], e sim em um cinema humanista e documental [...] (GLACHANT, 2008, p. 280).

Seguindo em frente é baseado em acontecimentos ocorridos na vida do próprio Koreeda (que além de dirigir, escreveu e editou a película), realizado após a morte de sua mãe.

Planos mortos como elementos narrativos

O enredo de *Seguindo em frente* se passa em locais externos, e, principalmente nos internos da residência dos Yokoyama. Algumas cenas da intimidade são exibidas através dos "planos de tempos mortos" ou *pillow shots*, "um espaço vazio, sem a presença de personagens humanos, mas

[3] Disponível em:<http://www.ozu.com.br/texto_04.html>. Acesso em: 09 mar de 2014.

que sugere a sua presença na sua ausência" (BORDWELL), ou seja, não se tratam de espaços inabitados ou abandonados, e sim de locais que indicam a vivência de personagens, e suas marcas de trânsito são perceptíveis.

Este enquadramento, em que os objetos e espaços não ocupam um sentido muito explícito no desenrolar da ação, não funcionam tanto como contextualização da cena, nem representam apenas momentos de suspensão, paisagens ou naturezas mortas a serem contempladas. Ele aponta para um olhar que não é nem dos personagens mergulhados em sua interioridade nem do narrador onisciente, mas "um olhar objetal ausente, invisível" (SILVA, 2011, p. 6).



Fig. 1 - "Plano morto" de *Seguindo em frente*



Fig. 2 - "Plano morto" de *Seguindo em frente*



Fig. 3 - "Plano morto" de *Seguindo em frente*

Conforme ilustram os planos mortos das imagens acima, e afirma Denilson Lopes Silva (2011, p. 5), "o espaço e objetos quase se tornam protagonistas como os personagens que passam pela tela. Os personagens são mais pontos no quadro do que o seu centro". Na primeira fileira à esquerda vemos parte de uma melancia em um balde, entretanto, nossa atenção também é voltada para o azulejo quebrado no chão, que pode vir a fornecer uma representação da situação dos laços familiares despedaçados dos Yokoyama. Enquanto que o outro fotograma foca em um vaso portando um único ramo de flores em um ambiente tomado pela penumbra, sendo esta uma das últimas do primeiro dia do encontro familiar, em que os personagens já se encontram recolhidos em seus

dormitórios. Após os conflitos que ocorreram, a paz parece ter sido estabelecida, e pode ser representada pela imagem que faz parte da transição para o próximo dia, sendo umas das iniciais a figura 3, em que, pelo plano plongée é possível avistar o *engawa*[4] na plácida manhã do segundo dia do enredo.

Estes enquadramentos "vazios" exibem os ambientes familiares, os móveis e objetos compondo e atuando como a cenografia fílmica, bem como elementos que possuem função narrativa, a partir do momento em que desenvolvem também a retenção das memórias, do passado e os desejos (não realizados) dos personagens.

***Era uma vez em Tóquio* e Plano tatami**

Os *pillow shots* também podem ser encontrados em *Era uma vez em Tóquio* (Tokyo monogatari. Dir.: Yasujiro Ozu, 1953), que, como em *Seguindo em frente*, apresenta cenas de espaços em que há ausência humana, voltando a atenção para os elementos "mortos", resultando em imagens que não são utilizadas somente com a função de servir de ligação entre a cena anterior e a seguinte, para indicar ao público, por exemplo, a mudança temporal ou espacial entre uma e outra.

Além do enquadramento "morto", *Seguindo em frente* apresenta outro, o plano tatami[5], cuja origem é creditada ao realizador Ozu, que afirma tê-lo utilizado com frequência em seus filmes, pois a cada mudança de plano, era necessário transportar os equipamentos de captação de imagem e iluminação, e o chão se enchia de fios e cabos elétricos. Para agilizar o processo de filmagem e não precisar organizá-los, ele começou a posicionar a câmera de modo a evitar enquadrar o chão, isto se tornou uma prática frequente, e a partir deste momento o cineasta passou a dispor a câmera em altura cada vez mais baixa.

Sobre as inúmeras leituras feitas por estudiosos a respeito da posição deste enquadramento de Ozu, Yoshida afirma que:

> Deve ter provocado boas gargalhadas no diretor a interpretação que muitos vinham fazendo de que a composição da câmera em posição baixa era derivada de um sentido estético peculiar aos japoneses e expressava uma

[4] Espaço equivalente à "varanda" no ocidente. Pode ser compreendida tanto como a extensão do pavimento interno quanto a extensão do externo. Trata-se de um espaço de transição entre os dois.
[5] Tatami é uma esteira utilizada para sentar, dormir ou caminhar (descalço). É produzido de casca de arroz, coberto por palha macia e arrematado com panos nas laterais. Cada uma mede aproximadamente 0,90 x 1,80m. Possui o tamanho de uma pessoa deitada ou duas sentadas.

> perfeita harmonia com um espaço arquitetônico – o olhar que parte de uma pessoa sentada num tatame. Para ele, não passava de uma explicação óbvia que essas cenas se mostrassem como uma expressão tipicamente japonesa, e isso nada significava. Esse tipo de truísmo era veementemente refutado por ele. (YOSHIDA, 2003, p. 140)

Ou seja, o real motivo da utilização do plano tatami deu-se devido a uma necessidade para tornar a logística da produção fílmica mais rápida no local de filmagem, e não por uma escolha e preferência estética.



Fig. 5 - Plano tatami em *Seguindo em frente*



Fig. 6 - Plano tatami em *Era uma vez em Tóquio*

É possível encontrar similaridades nas imagens acima, entre elas, um típico plano tatami, em que a câmera está posicionada a 40 ou 50 cm do chão, que remete a altura dos olhos de um japonês quando sentado sobre o tatami. Sobre os elementos cênicos presentes nos enquadramentos, é possível verificar as composições geométricas construídas pelas linhas verticais das pernas da mesa, *zabuton*[6], *tatami*, *shoji*[7] e *fusuma*[8]; e as linhas horizontais formadas pelo *shoji*, base da mesa, e teto, além da família reunida sentada nas almofadas.

Além do plano tatami, o cinema de Ozu apresenta outras características em comum com a presente obra de Koreeda: utilização de lente objetiva de 50 mm (cujo campo de visão é o que mais se aproxima do olho humano), pouco uso de close-up, e escasso movimento de câmera, que na maioria das situações está praticamente imóvel[9].

---

[6] Tradicional almofada japonesa para sentar, usada como assento para alimentar-se, assistir televisão, leitura e etc.

[7] Porta corrediça que separa o ambiente interno do externo, e protege do sol e da chuva.

[8] São portas de correr ou painéis opacos. Consiste em uma armação de madeira, revestido com pano ou papel que cobre ambos os lados.

[9] Em *Seguindo em frente* é possível encontrar duas cenas que se passam no mesmo local (cemitério), porém em tempos distintos, em que há movimento de travelling.

Apesar das similaridades, Koreeda não admite, entretanto, que além da temática do cotidiano familiar, existam outras com a obra de Ozu, como a estética e linguagem cinematográfica utilizada em *Era uma vez em Tóquio*. O diretor de *Seguindo em frente* afirma que em seu filme *Maboroshi - A luz da ilusão* houve influência estilística do falecido realizador, porém a obra deste presente trabalho foi tão pessoal que ele trabalhou intuitivamente.

Conclusão

Algumas cenas internas do longa-metragem *Seguindo em frente* são enquadradas através dos planos mortos, em que é possível notar os espaços internos da casa habitada pela matriarca e o patriarca Yokoyama, que recebem a visita de seus filhos e suas respectivas famílias, porém, nestes enquadramentos, nenhum deles está presente na imagem.

Os ambientes, móveis e objetos mostrados no filme atuam como componentes cenográficos, podendo não possuir exclusivamente este significado, mas também outros que remetem, por exemplo, ao passado que se faz presente no tempo da história do filme (morte de um dos membros da família, lembranças, desejos não realizados, e desilusões), a tensão nas relações entre os personagens, além de não servirem somente como imagens de transição entre uma cena e outra.

A película apresenta similaridade com a obra *Era uma vez em Tóquio*, como os *pillow shots*, temática central análoga em ambos os filmes, e a estética visual no que se refere ao plano tatami.

Talvez como Ozu, Koreeda esteja construindo através de seus filmes, tal como seu conterrâneo, sua versão de “anticinema”, ao promover a desdramatização e o uso de planos mortos para contar histórias do dia a dia cotidiano, em que tanto os personagens quanto as suas ausências trabalham como elementos narrativos.

Referências

BORDWELL, David. *Vancouver wrapup (long-play version)*. Disponível em: http://www.davidbordwell.net/blog/2008/10/13/vancouver-wraPup-long-play-version/. Acesso em: 09/mar/2014.

CALIL, Carlos Augusto. *O tofu de Ozu*: O desencantado senhor da solidão. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201006.htm. Acesso em: 09/mar/2014.

GAUDREAULT, André; JOST, François**.** *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GLACHANT, Isabelle. O cinema chinês: da política e da censura à busca da bilheteria (1978-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008

IKEDA, Marcelo. *A atualidade do cinema de Ozu*. Disponível em: < http://www.ozu.com.br/texto_04.html>. Acesso em: 09/mar/2014

NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (orgs.). *Ozu* – O extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990.

ROSENFELD, Anatol; CÂNDIDO, Antonio; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

SILVA, Denilson Lopes. *A estética do neutro em Ozu e sua atualidade*. *Revista Contracampo*: Programa de Pós-Graduação - UFF, n. 2, p. 3 a 15. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/71/59>. Acesso em: 09/mar/2014

TANAKA, Shimon. *The Rumpus Interview with Hirokazu Koreeda*. Disponível em: < http://therumpus.net/2009/06/the-rumpus-interview-with-hirokazu-koreeda/>. Acesso em: 09/mar/2014

YOSHIDA, Kiju. *O anticinema de Yasujiro Ozu*. Trad. Madalena Hashimoto Cordaro, Lica Hashimoto, Junko Ota, Luiza Nana Yoshida. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Luto como mãe: políticas de autorrepresentação e engajamento social[1]

Mourning as a mother: self-representation policies and social engagement

Maria Beatriz Colucci[2] (Doutora – Universidade Federal de Sergipe)

Resumo:

Argumentamos, a partir de uma reflexão sobre o documentário *Luto como mãe* (2009), que os filmes de autorrepresentação podem constituir exemplos privilegiados para pensar o cinema como espaço de ação política, visto que interferem na realidade vivida, dando visibilidade a problemas sociais e transformando a vida de quem deles participa, estimulando a construção de representações mais plurais e menos estereotipadas, bem como atitudes de enfrentamento crítico para outros grupos e comunidades.

Palavras-chave:

Cinema, documentário brasileiro, autorrepresentação, engajamento social, Luto como mãe.

Abstract:

We argue, from a reflection on the documentary *Mourning as a mother* (2009), the self-representation of films may be privileged examples to think cinema as policy space, as they interfere with the lived reality, giving visibility to social problems and transforming the lives of those they participate, encouraging construction of more plural and less stereotypical representations and critical confrontation of attitudes toward other groups and communities.

Keywords:

Cinema, brazilian documentary, self-representation, social engagement .

---

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Estudos de Documentário.

[2] Professora adjunta do curso de Audiovisual, com pesquisa nas áreas de fotografia e cinema documentário. É mestre e doutora em Multimeios (Unicamp), e graduada em Jornalismo (UFJF).

Destacamos, inicialmente, que este trabalho sintetiza as discussões de pesquisa sobre as autorrepresentações no documentário brasileiro, desenvolvida no âmbito do Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual (LAPPA), do curso de Comunicação Social/Audiovisual (UFS). A partir dos relatórios de mercado disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (OCA/Ancine), a pesquisa, iniciada em setembro de 2012, realizou levantamento fílmico e contabilizou as produções documentais brasileiras lançadas no período. Foram 777 filmes, sendo 278 documentários[3]. Uma parcela destes (6,5%) apoiou-se na ideia de autorrepresentação, seja esta delimitada pela negociação de sentidos do diretor com um grupo, ou pela atuação do próprio diretor como personagem ou narrador de uma história que remete ao universo de experiências pessoais e memórias afetivas.

Definimos, concordando com ALVARENGA e HIKIJI (2006, p. 197), que, para que o filme seja tomado como autorrepresentação, é preciso que o próprio autor possua experiências compartilhadas pelos membros do grupo que está retratando, existindo portanto uma "espécie de permeabilidade entre autor e objeto", em que o tema do *documento* é o tema da sua própria vida.

A delimitação da amostra, a partir da análise sinóptica, resultou na seleção de 18 filmes que manifestaram tal ideia, organizados em duas categorias de análise. Uma primeira categoria, intitulada "*Em nome si, do pai e da família*", reuniu os "documentários de busca" (BERNARDET, 2005), que narram histórias pessoais, advindas do universo familiar dos diretores. Uma segunda categorização, intitulada "*Políticas de autorrepresentação*", referiu-se aos filmes que, além disso, explicitam vínculos de engajamento social, enfatizam o eu em processo e os dispositivos coletivos criados para sua construção. Acreditamos que essa segunda tendência se aproxima do que chamamos políticas de autorrepresentação, e apresenta grande potencial transformador: "quando o diretor compartilha com o sujeito fílmico a construção de sentido, manifesta uma posição política", como analisa BERNARDET (2003, p. 126). Disso podem resultar ações individuais e/ou coletivas de intervenção direta na realidade.

Ao propor o recorte dos filmes para análise, consideramos que as experiências de autorrepresentação entendem todo o processo de produção do filme como possibilidade de

[3] Os dados, disponíveis em http://oca.ancine.gov.br/dados-mercado.htm, foram coletados de setembro de 2011 a agosto de 2013, sendo realizados levantamento e análise fílmica. A pesquisa, vinculada ao PIBIC, teve dados sistematizados pela bolsista do projeto, Alinny Ayalla Cosmo dos Anjos.

construção compartilhada. Assim, damos foco às experiências que vão além do filme, como projetos que transcendem a obra audiovisual, possibilitando colocar em relação identidades sociais construídas e temas sociais considerados urgentes, a partir da participação ativa dos sujeitos fílmicos desde a criação do argumento até a discussão do produto filme, seja pelos participantes ou espectadores.

Luto como mãe

Para discutir tais questões faremos referência ao documentário *Luto como mãe*, de Luís Carlos Nascimento (2009), que incorpora, desde a concepção, alternativas de participação coletiva e construção compartilhada. Não pretendemos fazer uma análise fílmica, no sentido estrito, mas levantar elementos que contribuam para nosso argumento, de que o processo compartilhado potencializa o filme como agente de transformação. Esse processo parece indicar a necessidade de aproximação com as construções etnográficas, e foi exatamente esse o caso desse documentário.

A pesquisadora Tatiana Moura[4] explica que a ideia do documentário nasce a partir de um projeto de pesquisa-ação sobre mulheres e violência armada no Rio de Janeiro. Em 2006, ela convida Luís Carlos Nascimento, fundador do Nós do Morro, hoje Escola de Audiovisual Cinema Nosso, para transformar em documentário os depoimentos impactantes na pesquisa sobre a participação das mulheres nos números da violência. Para Moura, que assina o argumento e a produção executiva do filme, "tendemos a ver apenas o que já é visível e, mais ainda, tendemos a definir, arrogantemente, o que merece ser visível ou visibilizado" (LUTO COMO MÃE, 2009).

Segundo Moura, a partir das histórias de vida que foram relatadas quase diariamente por mulheres que tinham perdido os seus filhos em resultado de execuções sumárias no Rio de Janeiro, perceberam que essas histórias e vivências não podiam ser contadas somente pelos pesquisadores: "Depois de apresentada a ideia ao grupo de mães, que imediatamente a aceitaram entusiasticamente, fizemos várias reuniões para entendermos que mensagens queriam passar através do documentário. Mas, acima de tudo, que mensagens não queriam passar." (LUTO COMO MÃE, 2009)

[4] Para saber mais sobre as pesquisas, conferir publicações: 1) Rostos invisíveis da violência armada: um estudo de caso sobre o Rio de Janeiro. RJ: 7 Letras, 2007; 2) Auto de resistência, relatos de familiares de vítimas de violência armada, Rio de Janeiro. RJ: CESeC/7 Letras, 2009; (Org. Tatiana Moura, Carla Afonso e Bárbara Musumeci Soares).

Assim, durante quase quatro anos, de 2006 a 2009, o diretor acompanhou oito personagens principais, mulheres que filmaram suas narrativas de luta por justiça. Também para Nascimento o filme serviria "como fonte de informação para a sociedade e mobilização para a luta delas [mães], podendo desencadear ações vindas da sociedade, de mobilização colectiva" (LUTO COMO MÃE, 2009). O diretor explicita seu vínculo ao tema e a relação deste com sua história de vida, e analisa que o mesmo contribuiu para entender o processo no qual sua família esteve inserida, após o assassinato de um tio por um policial militar em 1968.

O filme fala de crianças e adolescentes que perderam a vida em chacinas, identificadas como "auto de resistência" e ressalta o ocorrido em três chacinas – Mães de Acari (1990); Caso Via Show (2003) e Chacina da Baixada (2005), fazendo referências também à Chacina da Candelária (1994) e de Lins de Vasconcelos (2001). As histórias são apresentadas pelas próprias mães, e as falas são priorizadas, assim como as imagens que mostram o grupo de mães em ação, em passeatas, manifestações, julgamentos e homenagens, entremeadas a imagens de arquivo de jornais impressos e telejornais, em narrativas que convergem para o mesmo foco, a morte de jovens, em sua maioria negros e pobres, por uma polícia truculenta, e a falta de uma política pública de segurança que não esteja voltada ao controle social. Aqui o filme opera também numa convergência de narrativas que reforça seu argumento: denunciar a impunidade e manter viva a memória dos filhos.

A luta parece ressignificar a vida das mães, em movimento de superação dos traumas. As marcas vão ficar para sempre, mas lutar é quase uma salvação. Nos encadeamentos das falas e dos casos, percebemos certo agenciamento entre um passado traumático, de luto, um presente de luta e um futuro aberto ao imponderável, seja pelo ciclo de luta por punição e impunidade, seja por novos casos e novas mortes que continuam ocorrendo.

A relação com a câmera – o filme indica que não houve preparação – muda com o passar do tempo, e se não há preocupação estética há um entendimento do papel da câmera no registro/acompanhamento dos processos coletivos, principalmente (reuniões, manifestações, audiências). Em algumas situações virou inclusive documento-prova, como na reconstituição do assassinato do filho feita por Márcia Jacintho e apresentada à justiça como prova, complementando a perícia feita pela polícia.

O filme como agente transformador

No Brasil dos anos 2000, num momento de grande expansão da produção documental, se ampliaram, também, principalmente junto aos movimentos sociais, os espaços de construção audiovisual coletiva, e comunidades e grupos passam a produzir suas próprias representações imagéticas. Essa tendência de autorrepresentação nos documentários contemporâneos já foi identificada em diversos estudos (como em LINS; MESQUITA, 2008), que também discutiram as possibilidades abertas pelas tecnologias digitais e o papel das leis de incentivo e dos programas de fomento à produção como grandes agentes viabilizadores de projetos audiovisuais deste porte. Também muito já se discutiu, nesses filmes, a construção da narrativa em primeira pessoa, a predominância dos filmes-dispositivos e dos documentários de busca, como nos trabalhos de NICHOLS (2001: 2005), Jean-Claude BERNARDET (2005), e Cézar MIGLIORIN (2010), e em vários outros ensaios e críticas que questionaram os conceitos de representação e identidade no documentário brasileiro recente (HAMBURGUER, 2005; GUIMARÃES, 2006; TEIXEIRA, 2013).

Ao problematizar as autorrepresentações é preciso referenciar, conforme HALL (2004), o conceito de identidades culturais, e a ideia de que vivemos tempos em que os velhos referenciais cedem lugar a novas identidades híbridas e até contraditórias. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2004, p. 13). Não há, portanto, uma identidade fechada, mas sim um constante processo de identificação. Se a noção de identidade é fluida, a de representação também é entendida de forma relacional, na impossibilidade de uma oposição simplista entre a imagem de si e a imagem do outro: representam-se relações complexas que geram imagens nem sempre delimitadas pelas fronteiras de identidades, pois referem-se às estratégias múltiplas de *ser* e *estar* no mundo. É a metáfora do “jogo de espelho”, conforme definida por Sylvia Novaes.

Concordamos com Bill Nichols (2005, p. 171), que nosso engajamento neste mundo “é a base vital para a experiência e o desafio do documentário”, e com Comolli (2008, p. 102) de que o filme documentário é que é, ele mesmo, engajado no mundo. No filme *Luto como mãe*, esse engajamento se manifesta de diversas formas, nos encontros impactantes dos pesquisadores, no vínculo criado entre a equipe que se inscreve de certa maneira nas imagens, nas imagens que acompanham a luta e ação política, no choque e na emoção produzidos no espectador pela força das histórias, dos dramas pessoais e traumas pela perda violenta, tudo confirma o poder exercido por esse cinema engajado.

Mas é preciso ressaltar, conforme analisam SHOHAT e STAM (2006), que o paradoxo contemporâneo, se levado ao extremo, parece implicar o fato de que ninguém pode mais falar por ninguém (e talvez nem por si mesmo), ou, ao contrário, de que qualquer um pode falar por todos. Concordamos também com o foco nos discursos coletivos, em que as identidades e as experiências são mediadas, narradas, construídas em "espirais de representação e intertextualidade" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 451). Assim, ao invés de perguntar quem pode falar devíamos perguntar como podemos falar juntos, misturar as vozes, dividindo e compartilhando as representações.

Assim, cabe aqui o desafio colocado por Cezar Migliorin (2010), de pensar os filmes como obras políticas que articulam uma possível intervenção crítica na realidade. Se o cinema pode contribuir para discutir e questionar identidades culturais estabelecidas, os documentários autorrepresentados que tratam de questões sociais e dos espaços periféricos, podem ser vistos como parte de um projeto que tem como foco a intervenção.

Referências

ALVARENGA, Clarisse. & HIKIJI, Rose Satiko. "De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia", In: *Sexta-Feira* - Antropologias, Artes e Humanidades, n. 8 – Periferia. São Paulo: Editora 34, 2006, v.1, p. 183-204.

BERNARDET, J.C. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. *In*: M.D. MOURÃO e A. LABAKI, *O cinema do real*. São Paulo, Cosacnaify, p. 142-156, 2005.

_____. Cineastas e Imagem do Povo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUIMARÃES, César. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. In: *ALCEU* - v.7 - n.13 - p. 38 a 48 - jul./dez. 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LUTO COMO MÃE. Diretor: Luís Carlos Nascimento. Rio de Janeiro: TV Zero Cinema, 2010. 1 DVD (70 min).

MIGLIORIN, Cezar (org.). *5 x Favela - agora por nós mesmos* e *Avenida Brasília Formosa*: da possibilidade de uma imagem crítica, Devires, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, P. 38-55, Jul/Dez 2010.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2005.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogo de espelhos*, imagens de representação de si através dos Outros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. Disponível em:

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DE CINEMA E AUDIOVISUAL. *Dados de mercado* (1995-2012). Disponível em: <http:// http://oca.ancine.gov.br/dados-mercado.htm

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Formas da experiência em O que resta do tempo, de Elia Suleiman[1]

Forms of experience in Elia Suleiman's The time that remains

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza[2] (Doutoranda – PPGCOM/UFMG)

Resumo:

Esta comunicação toma a leitura dos escritos de Walter Benjamin sobre a narração e a experiência como ponto de partida para uma reflexão sobre o filme O que resta do tempo – crônica de um presente ausente, de Elia Suleiman (2009). Procuramos levantar algumas questões sobre a forma possível de narrar a experiência da vida sob a ocupação israelense, experiência marcada pela violência, pelo apagamento da história e pelo exílio.

Palavras-chave:

Experiência, narração, cinema palestino, exílio, Elia Suleiman.

Abstract:

This communication takes the reading of the writings of Walter Benjamin about narration and experience as a starting point for a reflection on the movie The time that remains (Elia Suleiman, 2009). We try to raise some questions about the possible way of narrating the experience of life under Israeli occupation, experience marked by violence, by suppression of history and by exile.

Keywords:

Experience, narration, Palestine cinema, exile, Elia Suleiman.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: EXPERIÊNCIA E HISTÓRIA.

[2] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, com bolsa da FAPEMIG. Mestre pelo PPGIS/UFSCar. Faz parte do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência.

A partir da leitura dos escritos de Walter Benjamin sobre a narração e a experiência, pretendemos desenvolver uma primeira reflexão sobre o filme O que resta do tempo – crônica de um presente ausente, de Elia Suleiman (2009), o último da trilogia composta também por Crônica de um desaparecimento (1996) e Intervenção Divina (2002). Nos três filmes, acompanhamos um cotidiano elaborado de maneira bastante peculiar, testemunhado pelo personagem Elia Suleiman, interpretado pelo próprio diretor, um palestino auto-exilado na tentativa do retorno à terra natal.

O que resta do tempo está emoldurado por uma viagem de táxi do aeroporto de Jerusalém à cidade de Nazaré, onde Suleiman encontrará sua mãe nos últimos momentos de vida. A viagem será interrompida por uma grande tempestade. Entre o início da tempestade e a calmaria, o filme rememora a história da ocupação da Palestina, desde a criação do Estado de Israel até os dias de hoje. Dividido meio frouxamente em quatro partes, O que resta do tempo faz desfilar episódios importantes da história do lugar, contados por meio de acontecimentos vividos, na primeira parte, pelo pai do personagem (Fuad), e depois por Elia criança, adolescente e finalmente adulto, sempre calcados na banalidade de situações cotidianas da família e dos absurdos a que são submetidos pela repressão israelense. Ainda que siga essa espécie de reconstrução histórica, o filme estrutura-se em esquetes que fragmentam os episódios, com uma temporalidade embaralhada por sutis antecipações ou rupturas, alinhando pequenas situações que não seguem necessariamente uma continuidade causal ou temporal.

Este olhar atento aos fragmentos de tempo faz saltar as repetições dos gestos, das ações, dos próprios episódios vividos. Essas repetições, protagonizadas por corpos quase autômatos, que se movimentam de maneira coreografada, dão a ver o absurdo inscrito no cotidiano. Mas o absurdo não se inscreve apenas pela repetição: o diretor parece optar por um controle da cena, do plano, não para organizar o desestruturado, e sim para ressaltar o estatuto aleatório, absurdo, irracional do mundo. Herdeiro da tradição burlesca, Suleiman trabalha com corpos e objetos no espaço da cena para subverter e contestar o estabelecido, expondo os modos de funcionamento da ordem vigente e sua dimensão risível. É marcante a sequência em que um morador de Ramalá sai de casa para colocar o lixo na rua e conversa distraidamente ao telefone, enquanto é seguido insistentemente por um tanque de guerra, completamente desproporcional para a situação.

Assim como outros diretores dessa tradição do burlesco (Jacques Tati e Buster Keaton, por exemplo, são referências confessas), o diretor cria para si um personagem com quem partilha não só

o corpo, mas também o nome, a profissão, alguns episódios biográficos. O personagem E. S. parece apenas observar os episódios, a partir de uma distância (não só espacial, mas encarnada em sua postura/atuação) que o coloca num lugar quase à parte, deslocado, como se não fosse mais possível a integração ao cotidiano para alguém que retorna do exílio. Numa coreografia das banalidades, os personagens parecem presos em um "presente ausente", sem possibilidades de futuro. O que há é o retorno constante aos mesmos gestos, às mesmas situações, numa estrutura quase cíclica. A questão que me coloco é se podemos pensar nessa encenação, que pende para o cômico, associada às descontinuidades da montagem que criam uma construção temporal singular, como uma tentativa de narrar a experiência da vida sob a ocupação israelense, experiência marcada pela violência, pelo apagamento da história e pelo exílio.

Em vários ensaios, e em particular em Experiência e Pobreza (1933) e O Narrador (1936), Walter Benjamin, atento às transformações que se delineavam no mundo entre-guerras, escreve que a experiência autêntica não tem mais lugar no mundo moderno. O narrador, aquele capaz de transmitir experiências a partir de uma memória e uma tradição comuns, é figura em extinção. O que sobrou foi a vivência imediata, ou a experiência do corte, que mina no homem a capacidade de construir narrativas baseadas na tradição da comunidade.

No entanto, como nos lembra Jeanne Marie Gagnebin no texto Walter Benjamin ou a história aberta (1987), ainda que Benjamin pareça bastante nostálgico na escrita destes textos, há em seu trabalho uma tentativa de suscitar novos modos de lidar com esse outro tipo de experiência, fragmentada e imediata, que marca o mundo com o qual ele se confronta. A autora destaca uma dimensão de abertura valorizada por Benjamin nas narrativas, ressaltando as obras que colocam em questão a necessidade de resolver os problemas da existência e primam pelo "reconhecimento lúdico da perda" que "leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética" (GAGNEBIN, 1987, p. 12). Em Experiência e Pobreza, Benjamin proclama um conceito novo e positivo de barbárie, pensando sobre artistas que, ao mesmo tempo em que cultivam uma desilusão radical com seu século, mantêm uma total fidelidade a esse século. Essas criaturas falariam uma língua inteiramente nova, que tem uma dimensão arbitrária e construtiva. Benjamin (1987, p. 117) diz: "Nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição".

É sob esta perspectiva que propomos pensar o filme de Elia Suleiman. Qual a narrativa possível para essa vida, já que não podemos esperar um narrador tradicional? Em outro ensaio, Memória, história, testemunho, Gagnebin ressalta novamente a ideia de uma outra narração: "uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas" (GAGNEBIN, 2006, p. 53). Essa proposição nasce da preocupação identificada em Benjamin de não deixar o passado cair no esquecimento. O que não significa reconstruir uma grande narrativa épica ou heroica da continuidade histórica, mas justamente romper com o contínuo da história, tornando visível aquilo que a história dos vencedores deixou para trás. Lembremos aqui das teses Sobre o conceito de História: "o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" (BENJAMIN, 1987, p. 223). Em O narrador, Benjamin já apontava para a ideia do cronista como "narrador" da história, aquele que estava liberto das explicações verificáveis, substituindo-as pela "exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas" (BENJAMIN, 1987, p. 209).

Essa ideia do cronista atento a qualquer acontecimento, associada à narrativa que prima pela abertura, interrompendo o contínuo da história, parece uma chave interessantes para pensar o cinema de Suleiman. A figura do personagem encarnado por ele é sempre a de alguém deslocado, distante, impotente, que observa os acontecimentos, o cotidiano. Mas, se o personagem é impotente, o filme, por seu lado, se vale dos recursos disponíveis à ficção para estabelecer uma possibilidade de retorno ao vivido para reformulá-lo, reapresentá-lo sob novas formas, novas configurações, outra temporalidade. O tempo, especialmente, é muito trabalhado pelo filme: lembremos que, já no início, o que temos é uma suspensão da continuidade temporal, que dá lugar à rememoração da história. E no interior das partes que compõem o filme, os episódios quebram a sucessão dos acontecimentos, impondo uma temporalidade mais confusa. É o caso, por exemplo, das cartas escritas pela mãe na abertura da segunda e da terceira partes: ao narrar algumas situações, as cartas nos oferecem um certo panorama, mas a montagem que o filme faz desses episódios embaralha a narrativa, interrompe a progressão natural dos fatos narrados. Ao dizer da tentativa de suicídio do vizinho, por exemplo, um som interrompe a escrita da carta, um corte nos mostra a vizinha que chega na porta pedindo ajuda, e ao voltarmos para a cozinha onde a mãe escrevia, já estamos em outro tempo, que

não saberemos se foi antes ou depois. A repetição dessa cena da tentativa de suicídio, da embriaguez do vizinho, traz uma sensação de suspensão temporal, de ausência de futuro ou de passado.

Recorrendo mais uma vez à leitura de Gagnebin sobre Benjamin, pensamos que a forma narrativa possível para a experiência do mundo contemporâneo não pode ser o desenrolar tranquilo e linear de uma narrativa contínua. E o que vemos no cinema de Suleiman é uma forma que preza pelas incertezas da imagem e da história. Os planos abertos, que apresentam gestos contidos e episódios desconectados, não resolvidos, deixam a história "inacabada", aberta a outras leituras.

Lembremos da sequência em que o personagem, na juventude, observa uma "disputa" entre médicos e policiais por um paciente: a cena é vista de longe, bloqueada por janelas, e não saberemos quem são aqueles envolvidos. Tampouco saberemos exatamente o que levou Fuad ao hospital. Esse tipo de enquadramento, distante e recortado internamente, que não nos deixa tudo ver, é recorrente no filme. Gostaríamos de ressaltar essa relação entre a construção espacial e a configuração de pontos de vista dentro do filme, pensando nas distâncias que se colocam na imagem. É especialmente pensando nisso que propomos que Suleiman busca, para seu cinema, a forma do distanciamento "conquistado" no exílio. Essa proposta precisa ser melhor desenvolvida, mas gostaria de lembrar aqui de uma certa "estrangeiridade" constituinte do narrador evocado por Benjamin: os narradores típicos seriam a figura do camponês sedentário, aquele capaz de narrar os feitos da terra, acontecidos há muito tempo (um "estrangeiro" temporal), ou o marinheiro, o viajante, capaz de narrar as experiências vividas em terras longínquas. E Benjamin ressalta também a interpenetração das duas figuras: o aperfeiçoamento da narrativa passou pelo sistema corporativo medieval, no qual o mestre sedentário trabalhava com seus artífices migrantes, associando o saber das terras distantes com o saber do passado. Assim, arriscamos pensar a figura do exilado (que conjuga uma experiência de tradição e deslocamento) também como a de alguém que trabalha com a necessidade de articular narrativas a partir das distâncias.

Por outro lado, é preciso destacar que ganha força nos estudos sobre a Palestina uma preocupação com as formas encontradas por artistas, escritores e intelectuais para a organização e narração de sua história, marcada pela expulsão, pela violência, pelo exílio. Os palestinos sofrem não só de uma invisibilidade política e histórica, mas também da privação da terra: dois terços da população palestina foram expulsas de suas casas na Guerra de Independência de Israel, em 1948,

que é chamada pelos palestinos de Naqba, a catástrofe. Além da expulsão, todas as propriedades foram tomadas e, nas palavras de Edward Said (2003, p. 291), “eles deixaram de existir como povo”. A privação da terra acentua a condição do exílio palestino, levando-nos a pensá-la numa dupla perspectiva: ela não se restringe aos que foram obrigados a sair e oficialmente não têm para onde retornar, mas se estende também aos que ficaram, expatriados em seu próprio território – hoje pertencente ou ocupado por Israel.

Levando em consideração essas questões, acreditamos que a construção desse filme passa por um trabalho com o espaço e o tempo calcado no distanciamento. O olhar proporcionado pela câmera valoriza a frontalidade dos quadros fixos e distanciados dos corpos. O personagem não tem uma participação ativa nas situações que presencia, mas aparece quase sempre como um corpo silencioso que observa o cotidiano. Essa construção do olhar parece traduzir, para a forma cinematográfica, sua condição de exilado que retorna – melhor dizendo, o cinema de Suleiman busca lapidar uma forma que, ao nos oferecer o mundo, o faz em afinidade com esta condição. Essa “incorporação” do exílio na forma, no entanto, não se dá de maneira direta, e deve ser complexificada ainda pela particular situação sobre a qual a obra se debruça: o filme tematiza a viagem e o retorno a uma suposta pátria, mas que pátria? Como dissemos, refletir sobre a situação palestina nos termos do exílio e do retorno é uma tarefa que não se coloca sem problemas. Nessas condições, como narrar, tematizar, construir imagem para esse retorno que é sempre incompleto? A forma do filme (em diálogo com os filmes anteriores da trilogia) nos leva a pensar que, para Suleiman, o lugar do cinema (e da narrativa) face ao cotidiano de exceção só pode ser um lugar “exilado”, um lugar que aproveita o distanciamento conquistado no exílio e o transforma em imagem, em uma tradução espacial de uma aposta política.

Referências

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. 1. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho”. In: Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 49-57.

_____. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. 1. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 7-19.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Cine autobiográfico femenino: éste no es mi padre[1]

Female autobiographical cinema: this is not my father

María Marcela Parada[2] (Magíster Teoría e Historia del Arte – filiação: PUC Chile)

Resumo:

Revisamos en este estudio un cruce de lectura entre los filmes *Hija* (Chile, 2012) y *Os dias com ele* (Brasil, 2013), realizaciones exponentes del documental subjetivo contemporáneo en la escena latinoamericana. Sobre ello, distinguimos que en ambos filmes nos encontramos ante la premisa documental de hijas en busca de padres, en los que el imaginario de la figura paterna asiste problemáticamente para re escribir el relato de la memoria, historia e identidad personal y social.

Palavras-chave:

documental autobiográfico, imaginario documental, identidad.

Abstract:

In this article we develop a cross reading between films *Hija* (*Daughter*, Chile, 2012) and *Os dias com ele* (*The days with him*, Brazil, 2013), representative works about subjective documentary at the Latin American scene. For both films, we focus on the documentary premise from daughters looking for fathers, where the imaginary of the father figure arrives problematically for rewrite the memory story, history and personal and social identity.

Keywords:

autobiographical documentary, documentary imaginary, identity.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e gênero.

[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.

Tanto en términos individuales como colectivos, la mediación narrativa atraviesa toda nuestra existencia. Arrojados a experimentar constantemente la oscilación entre la pertenencia y el extrañamiento, el relato actúa como una operación de sentido que posibilita la inscripción del pasado en el presente y la promesa de futuro, así como la significación. En este escenario, el relato autobiográfico activa una operación discursiva que recae sobre el propio sujeto en la construcción de memoria e historia, en la construcción de realidad e identidad. En el tema que nos convoca en este estudio, el cine autobiográfico entra a cuadro como herramienta de exploración/construcción de sentido para el sujeto en el registro y representación como escritura –y re escritura- del *yo*.

Sobre ello y en la escena contemporánea, es posible distinguir un interés particular por la historia íntima/personal que se vuelve motivo de búsqueda e indagación representacional, encontrándonos –como sugieren Bossy y Vergara- en "el paso desde una política de los movimientos sociales hacia una política de la identidad." (2010, p. 15). Y es que el panorama vertiginoso de la contemporaneidad pareciera ser que reclama la necesidad de localización del sujeto, exigencia de inscripción que es vertida en la búsqueda representacional que posibilita –o al menos inspira de modo imaginario- el autodocumental. Autoregistro y autorepresentación que viene a auxiliar la inquietud de indeterminabilidad y desestabilización ya no sólo originaria si no amplificada por efecto del contexto contemporáneo. Como distinguen Piedras y Barrenha, la entrada a cuadro en el documental de la subjetividad del autor acontece como un acto que responde a "la necesidad de los sujetos sociales de repensar sus identidades en el marco de los discursos de lo real." (2014, p. 10)

Reconociendo lo anterior, en este estudio abordamos un cruce de lectura entre los documentales *Hija* (Chile, 2012) y *Os dias com ele* (Brasil, 2013), focalizando la atención en el movimiento de identidad asociado a la figura paterna que orbita en ambos filmes: la cuestión particular de un cine contemporáneo en primera persona realizado, para el caso, por hijas en busca de padres imaginarios. María Paz en *Hija* y Maria Clara en *Os dias com ele*. Documentalistas que asumen el desafío de descifrar en el trayecto de cada film la figura paterna que reside, a su modo, en el imaginario de cada cual y que las jóvenes realizadoras, cámara en mano, ambicionan encontrar -y restaurar- en la operación de registro que conlleva el autodocumental en curso.

María Paz González, en *Hija*, cohabita en escena con la memoria de un padre imaginario, buscando al *verdadero* padre en el imaginario del film documental. Un padre que la chica no conoce y que no es posible que pueda, desde su experiencia efectiva, recordar. Un padre cuya distancia ha

sido revertida por el relato de ficción que la madre ha ideado para la hija, de modo de reparar –aunque sea ligeramente- el vacío que convoca esa falta. Es así que María Paz convive por 27 años con una suerte de relato de ficción-conjuro que la madre elaboró para la hija: un padre que era profesor y que se llamaba Patricio González López y que antes vivía en la ciudad de Temuco, donde la madre vive actualmente. Una vez revelada la ficción, María Paz proyecta el documental *Hija* y realiza junto a su madre un viaje al norte de Chile en busca del padre verdadero.

En el trayecto del film, la figura de este padre no sólo imaginario si no ficcionado disputará su lugar con *el otro* padre imaginario, el *verdadero*, aquel padre *real* que María Paz quiere hallar y conocer pero que persiste en su condición imaginaria fantasmal. Aquel que apenas puede entrar a cuadro referido periféricamente por el diálogo que sostienen madre e hija acerca de las ficciones paternas que las constituyen a ambas; o bien, alcanzado de un modo vago y colateral, como en la escena en que María Paz acude al registro civil y consulta al oficial a cargo por Bernardo Saavedra Gerez, el nombre que en una segunda versión la madre le ha dicho que corresponde al de su padre. El oficial lo busca en el sistema y María Paz puede ver en la pantalla del computador la fotografía que corresponde a ese nombre, la imagen que arroja el *sistema* de quien parece ser su padre *real*. Bajo estas coordenadas, el viaje que madre e hija emprenden es una suerte de documental sobre la ficción y nos traslada al plano de la reflexión a cerca de la memoria identitaria y del encuentro imaginario entre realidad y ficción.

Maria Clara Escobar en *Os dias com ele*, en tanto, cohabita asimismo en escena con la memoria de un padre imaginario, un padre –digamos- exiguo, de relación distante, un padre imaginario diluido por la falta y la ausencia, construido apenas y por escasos fragmentos en la memoria de la chica; destellos de realidad superados por la retirada –también el abandono- del progenitor en su vida. El padre: militante en contra de la dictadura militar en Brasil, filósofo, dramaturgo, docente, intelectual auto exiliado hace 12 años en Portugal para el momento de realización del documental. A los 24 años Maria Clara proyecta *Os dias com ele* y viaja a Portugal en la búsqueda documental del padre.

En una escena el padre, en cuadro, acomodado en Plano Medio para la grabación, pregunta a la hija que está tras la cámara qué película está haciendo. La voz *off* de la chica le indica: “Una película sobre ti, ¿no?”. El padre, él, esa figura en cuadro, tan cerca y tan lejana, insistirá cada tanto en indagar respecto de la intención del registro documental. Maria Clara, remitida por la voz *off*, le

intenta explicar que se trata de: “Una reflexión sobre el silencio, los silencios históricos y personales… el silencio de la dictadura y el silencio que yo tengo en mi propia historia con relación a la suya.”

En el trayecto del film, la figura del padre en las expectativas de la chica disputará su lugar oscilando entre esa memoria imaginaria, débil y brumosa que guarda la hija de él, y aquella imagen que se halla, a estas horas, efectivamente en cuadro y ante ella: el padre, él, los días con él… Una figura situada en frente de la cámara y que asume la formalidad de un personaje que está siendo entrevistado. En la escena de inicio, tras varios segundos de silencio en los que la cámara ajusta el plano, el hombre en cuadro abre su *conferencia* para la cámara: “Esta es una especie de entrevista hecha por Maria Clara respecto de mi vida y mi trabajo intelectual.” Un personaje que habla para la cámara, para esa chica que está tras la cámara. Esa chica que insiste en hacer un documental que él no está de acuerdo en hacer. Los silencios históricos y personales persisten a lo largo del film y Maria Clara insiste en revertirlos para, quizá entonces, comprender. La incorporación de aquello que podríamos denominar *pre escenas*, aquello que ocurre entre la figura del padre y la hija-documentalista antes de la acción, o bien cuando el padre cree que la cámara está apagada, puede leerse bajo ese gesto de sentido y significación: alcanzar, en los intersticios de aparente intrascendencia narrativa, aquello que se rehúsa entrar a cuadro con la pose de figura-personaje que ha asumido el sujeto entrevistado.

En términos operativos, ambos filmes pueden ser leídos como un cuaderno de notas, en el que cada hija documentalista deshilvana y re escribe esa figura paterna que reside lesionada en la memoria de cada cual. Con esta confluencia, ambos documentales se despliegan sobre operaciones formales opuestas. El movimiento de búsqueda, registro y representación que cada chica lleva a cabo es, digamos, inverso.

En *Os dias com ele*, el padre de Maria Clara está, efectivamente y desde el inicio del film, en cuadro. La hija, mediada y escoltada por la distancia de la cámara, pregunta, espera, le deja hablar, pregunta otra vez, espera otra vez. El padre, siempre en cuadro, elude aquello que Maria Clara espera –y necesita- oír de él. Y el diálogo entre ambos, en el presente efectivo de la representación, asiste a escena como el eco de lo insondable. “Lo fundamental -dice el padre en alguna escena- no es entender la verdad. Porque la verdad no existe.”

En el caso de *Hija*, aquel padre verdadero y desconocido, motivo del viaje, es traído a cuadro y al presente de la representación de modo, decíamos, periférico. En una de las tantas etapas del

viaje, madre e hija conversan en un Café. La madre se refiere para entonces a su propia historia de niña adoptada y a la construcción ficcional de un padre imaginario que elaboró siendo niña y para sí misma: uno que era maquinista de tren. En escena, la madre recuerda y relata para la hija: "Cuando no paraba yo decía no era, no era mi papá el que iba en el tren… por eso no paró el tren." En otra escena, María Paz y su madre están en la playa, sentadas en la arena, a la orilla del mar. La hija indaga a cerca de la función-beneficio de contar con un dispositivo fantástico paterno para la conformación de identidad: "¿Y para ti que fue mejor, en tu vida?", pregunta a la madre. Después de varios segundos en silencio, la madre le explica: "(mi padre) fue siempre un imaginario no más… Y después que me di cuenta de que el tren no iba a parar ahí, dejé de pensar en él. Me conformé. Con lo que tenía…" Madre e hija quedan en silencio. La inmensidad del mar en frente de ellas.

Conclusiones

En ambos filmes entra a cuadro la tensión del *yo* que ha sido asumido como objeto-sujeto de referencia para el discurso narrativo. Sobre ello, el *yo* referencial y la perspectiva retrospectiva de la autobiografía para ambas realizadoras ha sido a su vez tensionada por la figura paterna que es, en definitiva, la que ha movilizado la intención documental. El movimiento que se produce entonces es de doble vía. De un lado, el padre imaginario, esa figura paterna -diluida y exigua- que reside fantasmalmente en la memoria de cada chica y que, aún en su imprecisión, se constituye como rastro en potencia de identidad. Del otro lado, el otro padre imaginario, aquel que cada cual halla, a su modo, en la búsqueda documental. Una figura –igualmente diluida y fantasmal- que se va re escribiendo junto a la re escritura del *yo* de cada hija-documentalista en el presente del registro documental.

"Éste no es mi padre", repite insistentemente la voz de Maria Clara sobre distintas secuencias grabadas en súper 8, imágenes del tipo *caseras* que refieren a otros padres y a otros hijos, en otro tiempo. Tengo la fortuna de conocer personalmente a María Paz a quien contacté a propósito de su película. Cuando le conté del documental de Maria Clara y de esta escena en particular, ella me contó a su vez de una escena que grabó para su película y que fue editada en el montaje final. Es la escena del aeropuerto. Una escena fallida de acuerdo al guión documental. El padre que la chica busca nunca llega al encuentro con la hija. En cuadro vemos a María Paz de espalda, mirando por una ventana que da a la pista de aterrizaje. La voz *off* de la chica lee el guión que había sido previsto para

esa escena: “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…” Eso es lo que aparece en el film. Lo que fue restado de la voz *off* es: Éste no es mi padre. Éste no es mi padre…

Aquel que María Paz y Maria Clara hayan en su búsqueda documental tampoco lo es… cómo podría serlo. Ya sea con la figura del padre efectivamente en cuadro, o con la figura del padre referida desde la periferia; aquel sujeto que cada cual halla, finalmente en cada film, asiste como una imagen velada y pendiente.

En el cine autobiográfico asistimos a un ensayo de exploración autodocumental, a un cuaderno de notas inconclusas. Es el *yo* que se pregunta y pregunta a los demás. Relatos en potencia de un *yo* también en potencia, en los que la identidad -siempre en tránsito- es objeto de reflexión e interrogación. Y aquello que resplandece en estos filmes es el encuentro documental imaginario con figuras paternas imaginarias, de un *yo* que sólo puede constituirse, a su vez, imaginariamente.

Recuerdo, para finalizar, la iluminadora metáfora geométrica de Bazin (1990) en la que refiere al cine como asíntota de la realidad. Desplazo la metáfora baziniana al cine autobiográfico y los trabajos de la memoria, en los que es posible leer la representación y reconstrucción de la memoria identitaria como una línea recta prolongada indefinidamente, acercándose a la curva de la realidad, dependiendo de ésta y, con todo, sin alcanzarla jamás. No tenemos, finalmente, más que algunas ficciones, creaciones de la falta que nos constituye.

Referências

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?.* Madrid: Ediciones Rialp, 1990.

BOSSY, Michelle y VERGARA, Constanza. *Documentales autobiográficos chilenos*. Publicación pdf. Chile: Fondo de Fomento Audiovisual del CNCA, 2010.

CAIXA CULTURAL SÃO PAULO. *Silêncios históricos e pessoais:* Memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo: de 26 de março a 6 de abril de 2014. Catálogo. 93 p.

Nelson Pereira dos Santos: escrevendo com luz[1]

Nelson Pereira dos Santos: writing with light

Marise Berta de Souza (Doutora/UFBA)[2]

Resumo:

Este texto aborda os filmes *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere* em que o diretor institui uma conexão com a literatura num programa comum em que o autor cinematográfico encontra no autor literário uma extensão do seu desejo e da sua potência criativa.

Palavras-chave:

Nelson Pereira dos Santos; Vidas Secas; Memórias do Cárcere; Transposição criativa.

Abstract:

This text broaches four of his fimes:*Vidas Secas* and *Memórias do Cárcere*, where he established a connection with literature, finding a common place where he can bring the role characters as an extension of his desire and his creative power.

Keywords:

Nelson Pereira dos Santos; Vidas Secas; Memórias do Cárcere, Creative transposition.

[1] Trabalho apresentado na Sessão: Questões de adaptação; Coord.: Marise Berta de Souza; data: 10/10/2014.

[2] Doutora em Artes Cênicas (UFBA), Mestre em Artes Visuais (UFBA).Professora Adjunta do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia – IHAC/UFBA.Coordenadora do Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES/UFBA. Coordenadora da TV UFBA. Pesquisadora e produtora audiovisual.

Introdução

Nelson Pereira dos Santos faz parte de uma facção de artistas brasileiros atentos às interseções entre os universos da cultura e da política, extremamente marcada por uma consciência histórica aguda que traduz o seu tempo. Nunca é demais acentuar que o momento de sua inscrição na autoria cinematográfica, em que os parâmetros de sua criação são enunciados, ocorre em um período em que a vida política e cultural do País estava sendo movida pela perspectiva das mudanças advindas do desenvolvimentismo e que se imaginava desaguar na ampla reforma dos projetos nacionais. Não se pode desconhecer que nos anos 1960, no Brasil e no mundo, muitos passam a compreender que, em uma experiência coletiva com vocação revolucionária, a representação do povo não é mais traduzida por uma multidão sem nome e sem rosto ou caricatura distorcida. Ao invés disso, um novo nível de existência se configura, no qual a individualidade não é apagada, se completa pela coletividade e se afirma como sujeito da história.

A partir dessa perspectiva, Nelson Pereira dos Santos em cada filme que realiza reitera seu foco sobre as questões coletivas em que a ação e a consciência presentes na construção de seus personagens aproximam-se das experiências de grupos, de classes, de segmentos que compõem a malha humana e social do País, em um universo sempre apoiado no eixo do tempo, que tende, numa perspectiva libertadora, para o inevitável acolhimento do mais fraco, do oprimido. Refletir sobre o seu cinema, é uma busca ininterrupta e contínua direcionada para o nosso tempo e para o nosso lugar de instalação e a imagem do país é delineada em seus aspectos mais reveladores:

> Há, em sua obra de 22 longas-metragens, diversos curtas e trabalhos para a TV, um constante entrecruzamento de questões ligadas à nacionalidade, raça, mitos, representações do popular, diferenças e conflitos sociais. (...) Temos o Brasil das cidades, das favelas, do sertão, do litoral e do planalto central. O país está representado pelo ponto de vista histórico e pelo ângulo da contemporaneidade entre as décadas de 1950 e 2000. (MATTOS, 2013).

Os intérpretes do Brasil

A propulsão à história se cristaliza na obra de Nelson Pereira dos Santos através da construção de imagens da experiência social do Brasil. O artista revela em entrevista concedida a José Geraldo COUTO e Alcino LEITE NETO no Caderno Mais, do jornal A Folha de São Paulo, em 21/03/99, que a conformação da sua imagem de Brasil foi vislumbrada por meio da literatura: “Muito da minha descoberta do mundo, nos anos de juventude, passou pela literatura. O Brasil, para um

paulista como eu, era um mundo muito pequeno, fechado, de relações familiares, amizades...Era por meio da literatura que a gente tinha uma visão do Brasil".

Também é fundamental para consolidar a sua formação a leitura dos formuladores que pensaram o Brasil e dissecaram a fisiologia do homem brasileiro: Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior, Antônio Candido, entre outros.

O próprio Nelson Pereira dos Santos, em entrevista editada por Rodrigo Fonseca, ao fazer um balanço fundindo as determinações do momento histórico em que se deu a sua formação, reivindica as suas filiações: "Meus filmes prestam algum tipo de tributo àqueles que fizeram minha cabeça, como Jorge Amado, Graciliano Ramos, os modernistas... O mais importante é que todos esses autores chamavam a atenção para o que significava ser brasileiro" (FONSECA, 2005,17-18).

Da literatura ao cinema

Para criar um cinema endógeno, de matéria e expressão próprios, Nelson toma como referência o percurso da literatura brasileira ao afirmar que as experiências vivenciadas no moderno cinema brasileiro já haviam sido experimentadas por esse meio de expressão artística.

As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao corte superposto da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo de transcriação. Dessa forma, o trânsito intertextual se faz presente nas relações entre cinema e literatura. As possibilidades de inter-relacionamento dos dois meios de expressão artística são inúmeras, apesar de o aspecto dominante recair nas questões relacionadas à fidelidade das adaptações. Um olhar mais compreensivo sobre a questão terá de contemplar outras dimensões que o tirem dessa insistência permanente. Esse posicionamento altera a hierarquia de valores e a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, levando-se em conta mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter seu formato, e os sentidos nele enredados, avaliados em seu benefício. Constata-se enfim que livro e filme sofrem a distância do tempo; escritor e cineasta são sujeitos distintos, cada um com a sua subjetividade circunscrita a partir da sensibilidade e expectativa próprias; além dos dois meios estarem inseridos em campos de produção cultural distintos com dinâmicas e demandas específicas.

Graciliano Ramos revisitado por Nelson Pereira dos Santos

Vidas Secas integra o rol dos livros e filmes indeléveis da expressão cultural e artística brasileiras. Tornou-se emblema do romance social e insígnia do Cinema Novo. Passadas várias décadas de suas realizações, o livro publicado em 1938 e o filme lançado em 1963, a potência dos seus relatos mantém vigor. As disparidades sociais e econômicas do Nordeste do Brasil ainda repercutem e o tratamento dado ao tema da seca e suas circunstâncias sustenta a atualidade dessas obras.

O filme é o resultado da concatenação de diversos aspectos. Nelson documentou a seca no Nordeste brasileiro no final dos anos 1950 e o seu imaginário passou a ser povoado pelas inolvidáveis imagens que sua memória registrou. Por outro lado, a questão agrária e as reformas de base, naquele momento, aqueciam o debate político e atraiam a atenção de todo o país. Assim, filmar *Vidas Secas* constituía-se em uma escolha adequada para o diretor que entrava no debate através do filme.

Nelson manteve as indicações do romance quanto à poética, seguindo a concisão e o minimalismo de Graciliano, porém garantiu espaço para as descobertas oriundas da investigação da linguagem cinematográfica. Nelson acompanha o pensamento de Graciliano que narra o livro na terceira pessoa, o narrador que se faz sentir pelo discurso indireto, construído em frases curtas, incisivas, enxutas, quase sempre em períodos simples. O discurso de *Vidas Secas* é altamente subjetivado. A trama articula-se do ponto de vista das cinco personagens - um homem, uma mulher, duas crianças e uma cachorra - focalizadas uma por vez, acentuando-se o fechamento, o desamparo e a solidão em que vivem. *Vidas Secas* expõe a dramática descrição do sertanejo no seu ambiente, vivendo a sua vida, enfocando a sua reação ante o mundo exterior hostil e injusto. A comunicação não flui, os grupos não interagem. A nota predominante é o desencontro dos seres. Os diálogos são raros e as palavras ou frases proferidas são apenas reclamações, exclamações, inflexões. A terra é seca, a vida é dura e sobretudo, o homem é seco: vidas secas.

Vidas Secas obteve o reconhecimento da crítica e ganhou visibilidade internacional. Por seu intermédio o cinema brasileiro conquistou um espaço importante. A trajetória internacional de *Vidas Secas* é muita extensa e até hoje o filme repercute, sendo com freqüência exibido em festivais e mostras que reverenciam o cinema brasileiro moderno.

Em 1984, vinte anos após realizar *Vidas Secas*, Nelson recorre, mais uma vez, ao universo de fabulação de Graciliano Ramos, realiza *Memórias do Cárcere* e sintetiza o que tem de melhor nas

experiências realizadas ao longo desses anos. Na reestruturação do plano original proposto por Graciliano Ramos, Nelson atinge um resultado dramaticamente eficiente e identificado aos seus pressupostos ao tratar da condição humana: dignificar o homem.

Em *Memórias do Cárcere*, Nelson Pereira dos Santos irá comprovar que o cinema pode reivindicar a profundidade atribuída à literatura tanto na narrativa concisa como através do domínio de sua linguagem. Dessa forma, a transcriação dialoga não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. Mais uma vez, na trajetória do diretor, a incursão no passado é mediação para falar no presente.

Nelson percebe a necessidade de estabelecer sua narrativa inspirada pelo próprio texto. Sublinhar algumas ações, inventar outras, recortar, fundir personagens, de modo a manter sempre na centralidade da trama a questão da resistência, por meio da sobrevivência da memória, tendo como horizonte a liberdade. *Memórias do Cárcere* se constitui a partir dos manuscritos de Graciliano Ramos ao passar dez meses na Colônia Correcional de Ilha Grande, em 1936, preso pela polícia política de Getúlio Vargas, sob a acusação de pertencer a Aliança Nacional Libertadora. Suas memórias, elaboradas em meio às ameaças de confisco e à carência dos meios de produção, aparecem no filme como materialmente arrancadas das mãos da repressão por diferentes estratagemas envolvendo a participação ativa do povo.

No encontro entre o escritor e o cineasta, como o que já havia ocorrido em *Vidas Secas*, há uma equivalência de estilos, reitera-se um procedimento narrativo fundamental: a gradação do ponto de vista na disposição das cenas para transpor a visão expressa na escrita. Em *Memórias do Cárcere*, esse procedimento resulta em recorrer aos recursos narrativos usuais de campo/contra-campo, da escolha das prerrogativas da câmera, que narra e não apenas mostra ao se definir o ângulo, a distância e o enquadramento que irão situar as personagens no desenvolvimento da trama. Nos dois filmes percebe-se a opção por um padrão de precisão ancorado na utilização de procedimentos clássicos de continuidade na busca de identificação entre personagem-platéia. Nelson maneja uma matéria já sedimentada sob seu inteiro domínio para se comunicar diretamente com o público. Delimitados os estilos de câmera e de encenação, *Memórias do Cárcere* tem sua narrativa apoiada a partir do ponto de vista de Graciliano/Vereza, que atento, escuta e registra a condição dos prisioneiros. Pelo centralidade do olhar do intelectual, o filme abre-se para muitas questões por meio dos relatos que plasmam as imagens do cárcere e desenvolve-as com desenvoltura. Aconstrução da

narrativa resulta sofisticada, fluida e cada personagem no filme é apresentado na sua complexidade. Ismail Xavier, no artigo *Graciliano herói,* comenta a convergência de propósitos entre escritor e cineasta e atesta a maestria de Nelson:

> Escritor e cineasta estão do mesmo lado no plano político-ideológico (...) Mas há uma diferença radical na atitude com que representam tudo isso. Se o escritor é intransigente ao avaliar a experiência, o cineasta se põe à vontade na composição do espetáculo com instância de consagração e, deste modo, oferece às platéias a catarse. Dentro desses parâmetros, o filme se realiza e é admirável a maestria de Nelson" (XAVIER, 1984,18).

Conclusão

O cinema moderno brasileiro liga-se à literatura num programa comum em que o autor cinematográfico via no autor literário uma extensão do seu desejo numa relação dialógica, dinâmica e viva, em que o ato criador passa a ser uma troca de informações, uma conversa íntima, partilhada, entre dois diferentes modos de criação e prazer: escrever e filmar. Um texto pode conter inclinações cinematográficas e um filme pode se servir de informações literárias, sem que com isto essas formas de expressão imponham subordinação uma à outra. Ainda que essas áreas não sejam estanques, em uma transposição intersemiótica, "de um signo para outro", se imiscuam e se contaminem, os sistemas e as técnicas convocadas para dar forma ao imaginário tanto pelo cinema como pela literatura mobilizam os variados níveis de composição e modos próprios de manifestação.

Nelson Pereira dos Santos, no conjunto de sua obra, experimentou essa relação de diferentes formas e muito proveito tirou disso. Essa conversa, tocada por um sentimento de identidade com o autor literário, que toma o texto como um roteiro vivo, que ao ser lido conduz a uma forte emoção e impulsiona para a criação do filme, foi mantida entre Nelson e seus autores preferenciais: Graciliano Ramos, Jorge Amado, Machado de Assis, entre outros. Esses contadores de Histórias do Brasil, em uma conversa franca, desvendaram seus segredos, suas tramas e enredos para ganharem vida própria na narrativa de Nelson.

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

_____*O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. Le marxisme et la philosophie du langage. Paris: Minuit, 1977.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____*Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.

FONSECA, Rodrigo. *Meu compadre cinema – sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos.* Brasília: M. Farani Editora, 2005.

GUBERNIKOFF, Giselle.O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo/ECA. São Paulo, 1985.

JAKOBSON, Roman, Linguística e comunicação. Trad. De Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, 21ª ed., São Pulo: Cultrix, 1999.

JOHNSON, Randal. Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: Tânia PELLEGRINI (org.). *Literatura, cinema e televisão* São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

MATTOS, Carlos Alberto. Nelson Pereira dos Santos: em busca das imagens do povo. http://www.revistaportfolioeav.rj.gov.b/edicoes/03r. Acesso em 01 de abril de 2014.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SADLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2003.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos; o sonho possível do cinema brasileiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematográfo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

XAVIER, Ismail. *Graciliano herói*. Filme Cultura, nº 44, abril-ago./1984.

Amores brutos: enredando multiplicidade e não-linearidade[1]

Love's a bitch: multiplicity and nonlinearity

Mauro Giuntini[2] (Doutorando – Universidade de Brasília)

Resumo:

Análise fílmica de *Amores brutos* (*Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu, 2000). O artigo Investiga como a narração do filme estimula e constantemente renova o interesse do espectador na trama por meio de variações de perspectivas entre personagens e ordenação temporal não-linear. A narrativa cinematográfica é abordada como processo, conforme concepção cognitivista proposta por David Bordwell.

Palavras-chave:

Narrativa fílmica, cinema contemporâneo, Iñárritu.

Abstract:

Film analysis of *Love's a bitch* (*Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu, 2000). The article investigates how the narration of the film stimulates and constantly renews interest of the viewer in the plot through changes in perspectives between characters and non-linear temporal ordering. The film narrative is approached as a process, according the cognitivist conception proposed by David Bordwell.

Keywords:

Film narrative, contemporary cinema, Iñárritu.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Repensando estruturas narrativas.

[2] Professor da Universidade de Brasília e cineasta. Mestre em cinema e vídeo (MFA) pela *School of the Art Institute of Chicago*.

Na primeira década do século XXI, o conjunto de filmes realizados por Alejandro González Iñárritu – *Amores brutos* (*Amores perros*, 2000), *21 gramas* (*21 grams*, 2003), *Babel* (2006) e *Biutiful* (2010) – oferece fértil material para uma reflexão sobre inovação na narrativa do cinema contemporâneo. *Amores brutos* apresenta um *multiplot* no qual uma colisão acidental de automóveis na Cidade do México promove o cruzamento da vida de três estranhos. A intersecção ao acaso das trajetórias dos protagonistas no acidente carrega uma parte considerável do seu peso narrativo ancorando manipulações temporais e gerando variações de perspectiva na narração das histórias.

A intenção ao analisar o filme é investigar como sua narração estimula e constantemente renova o interesse do espectador por meio de variações de perspectivas entre seus múltiplos protagonistas e tramas, que são entrelaçados de forma não-linear no tempo. No estudo a narrativa fílmica é abordada como processo, no qual a atividade de selecionar, arranjar e apresentar o material da história, visa a atingir efeitos específicos no receptor, conforme acepção do teórico cognitivista-neoformalista David Bordwell. O foco principal da análise destaca o impacto da abertura em *flashforward* com perseguição e as três outras reapresentações da colisão de carros na estrutura da trama como um todo.

A estrutura do filme é dividida em três capítulos, cada um deles introduzido por um intertítulo com os nomes das personagens principais de cada parte (“Octavio y Susana”; “Daniel y Valeria” e “El Chivo y Maru”). As histórias são mais porosas do que a marcada divisão tripla sugere, com várias inserções de cada história permeando as demais. O filme promove arrebatamento por meio da justaposição de cenas enfatizando temas, como o poder do acaso no rumo da vida e a disputa machista por dominância. *Amores brutos* apresenta também comparações contrastantes ao abordar as diferenças entre formas de amar, classes sociais e faixa etária de personagens. Iñárritu tece com arrojo e destreza sua primeira “narrativa de rede”, tipologia que vai distinguir não apenas sua “trilogia da morte” (*Amores brutos*, *21 gramas* e *Babel*), mas tornar-se uma marca do cinema contemporâneo transnacional.

“Narrativa de rede” (*network narrative*), de acordo com David Bordwell (2008, p.189-221), é um modo narrativo fílmico no qual encontros acidentais de diferentes tipos, ao acaso, engatilham conexões inesperadas entre personagens não relacionadas, conformando uma rede complexa de relações diretas e indiretas. Assim como nos outros filmes de Iñárritu, essas conexões são

estabelecidas por meio da violência, ressaltando sua proeminência na sociedade atual e revelando o impacto de ações descuidadas de uma pessoa sobre outras.

Amores brutos cultiva o principal estímulo ao envolvimento do espectador nas narrativas de rede que é a expectativa de que personagens, ações e situações tendem ao paralelismo entre elas. O paralelismo vem preencher as lacunas deixadas pelo afrouxamento da causalidade no encadeamento do filme e induz a comparações solicitando com que o espectador repare nas afinidades e diferenças que lhe são apresentadas entre as personagens e situações na trama.

Flashforward com perseguição

O filme já começa intenso com um *flashforward* repleto de elementos típicos do excesso retórico marcante no cinema mexicano, com tiros em meio a uma perseguição de carros. O ritmo da montagem é acelerado, em menos de dois minutos e meio o espectador é bombardeado com setenta e um planos, estabelecendo uma média de duração de menos de dois segundos por plano. A câmera muda de ângulo constantemente, alternando planos internos e externos de perseguidores e perseguidos, com enquadramentos fechados que enfatizam o medo dos garotos caçados e dificultam a orientação do espectador. O carro dos garotos atravessa um sinal vermelho e choca-se violentamente contra outro.

Como os espectadores não conhecem as personagens envolvidas nessa perseguição inicial desenfreada e nem sabem o que a motivou, a cena é instigante ritmicamente, levanta muitas perguntas, mas explica pouco sobre a história e as personagens. Trata-se de uma estratégia alternativa à narração clássica no início de um filme, que normalmente apresenta as personagens principais no trabalho ou em casa e estabelece o conflito matriz com objetivo de facilitar a entrada do espectador no mundo da história e em sua cadeia causal.

A abertura do filme em *flashforward* com a sequência de perseguição e batida de carros configura uma antecipação, posto que trata-se da ocorrência de um evento antes de seu lugar normal na história. Esse artifício narrativo possui caráter provocador ao permitir que o espectador vislumbre o resultado antes de ser exposto a toda a cadeia causal que leva até aquele ponto da história. O procedimento tem a função de anunciar um acontecimento, visando suscitar a curiosidade do espectador. Projeta-se essa colisão no futuro para gerar questionamentos sobre quem são as personagens envolvidas nessa caçada tão desesperada e como chegaram a essa situação. O artifício

opera nas discrepâncias advindas da dupla temporalidade da narrativa e explora as diferenças entre a ordem em que os acontecimentos aparecem na trama (*plot*) e seu lugar na história (*story*). A antecipação rompe a linearidade temporal e causal da história potencializando o engajamento do espectador no desafio de ordenar os acontecimentos que serão gradualmente apresentados para compreender a história por meio de inferências, deduções e hipóteses.

O *flashforward* é um recurso que explicita uma intervenção externa direta do autor na narração para "esquentar" a interação do espectador com o filme. Trata-se de uma abertura intensa em fluxo de sons e imagens, instigante na aliciação do público. O emprego de uma antecipação na abertura de um filme estabelece uma estratégia desafiadora que incita a imersão do espectador de uma maneira mais ativa na narrativa.

Introduzir a história com uma perseguição é uma escolha narrativa ousada por apresentar de entrada uma cena que normalmente é o clímax e localiza-se na passagem do segundo para o terceiro ato da narrativa, no quarto final dos filmes. Tal opção é cada vez mais recorrente no cinema e também em seriados para a televisão, objetiva um início arrebatador em alta voltagem para prender o espectador já de começo e incitá-lo a acompanhar todo o desenrolar da cadeia causal que leva até aquele ápice entregue antecipadamente.

Repetição e ordenação temporal

A batida de carros entre Octavio (Gael García Bernal) e Valeria, testemunhada por El Chivo, é apresentada quatro vezes no filme, opera como o elemento recorrente que elucida a relações temporais entre os três capítulos e acrescenta novos pontos de vista cada vez que vem à tela. A repetição do acidente oferece um “fio de Ariadne” que permite ao espectador estabelecer conexões e orientar-se na fruição da complexidade de sua narrativa. Cada vez que esse evento é reapresentado, uma camada adicional é acrescentada aquele momento fatídico, ampliando a compreensão do acidente e das vidas que colidiram naquele tempo e espaço específico. Esse acidente ao acaso é central na orquestração da narrativa com múltiplos protagonistas que apresenta uma estrutura alternativa que substitui o princípio organizacional clássico dos filmes de enredo em progressão (*forward-moving*). A reprise de frações de um evento sob diferentes perspectivas é um recurso que evidência o peso da narração ao ordenar três enredos sobrepostos e fora da ordem cronológica.

O acidente de carro em *Amores brutos* é o entroncamento do filme, o único momento em que as três histórias coincidem no mesmo tempo e espaço. De acordo com Bordwell, "a convergência mais comum baseada no acaso, tão convencional quanto um tiroteio na rua principal de um Western, é um acidente de carro".[3] O teórico americano justifica o uso recorrente de colisão de automóveis como ponto de convergência em narrativas de rede devido sua plausibilidade no universo da história e por ser o mais óbvio encontro ao acaso que pode trazer graves consequências aos envolvidos, principalmente em grandes centros urbanos.

Só é possível compreender melhor a cena de perseguição lançada na abertura do filme em *flashforward* quando ela é reapresentada em sua posição cronológica e causal natural ao final do capítulo de Octavio. Entretanto, a sua parte final, a batida de automóveis, surge mais duas vezes na trama, somando quatro aparições ao todo. Em cada retorno ao acidente, diferentes perspectivas trazem novas informações, estabelecem novas ligações e ampliam a compreensão da trama como um todo.

A primeira vez que o acidente é mostrado na abertura, só se vê dois rapazes ansiosos em fuga com um cachorro ferido no banco de trás batendo no carro de numa mulher anônima. Na segunda aparição da batida, são expostas as razões da correria de Octavio e seu amigo Jorge. Quando o filme retorna pela terceira vez ao acidente, é para nos contar quem é a mulher, Valeria, e que circunstâncias a levaram a dirigir por aquela intersecção naquele momento. Na quarta vez que a batida vem à tela, a cena é mostrada no ponto de vista de uma testemunha, El Chivo, e revela o que acontece depois da batida. Pela primeira vez, vemos El Chivo participando furtivamente no atendimento das vítimas, roubando o dinheiro de Octavio que está indefeso ferido, e levando com ele Cofi, o Rottweiler baleado. Em termos de estrutura da narrativa, a batida de automóveis tem posições e funções diferenciadas em cada uma das três histórias do filme: é o clímax da primeira; o incidente que estabelece a situação do conflito matriz da segunda; e transfere um elemento da história de Otavio para a de El Chivo, o Rottweiler Cofi, que deflagrará um ponto de virada (*turning point*) na terceira.

A mudança de acesso à história por meio da alternância entre os protagonistas obriga a narração a manipular o tempo. A repetição do batida de carros além de expandir a compreensão da

[3] No original: "*The most common chance-based convergence, as conventional as a main street shootout in a Western, is the traffic accident.*" (Bordwell, 2008, p.204)

história por meio das relações causais que estabelece e revelações de perspectivas diferenciadas para cada protagonista, também opera como um marco cronológico que permite ao espectador ordenar temporalmente os eventos apresentados. Trata-se de uma estrutura temporal de certa complexidade, com irregularidades e assimetrias cuidadosamente equilibradas. Há uma distribuição irregular de elementos anteriores e posteriores ao acidente nos capítulos. No filme, assim como em quase todas as narrativas de rede, a duração do tempo da história é bem restrito, algumas semanas. Enquanto a história de Octavio e Susana, primeiro capítulo, aborda eventos que acontecem antes do acidente, a de Daniel e Valeria, segundo capítulo, trata das consequências da batida. Por sua vez, a história de El Chivo e Maru, terceiro capítulo, revela-se nos dois momentos mostrando a vida desse protagonista tanto antes, como depois da colisão.

Considerações finais

Em *Amores brutos*, após o acidente, não se estabelecem vinculações entre as personagens para uni-los em relações diretas ou indiretas. As vidas dos protagonistas só se entrecruzam apenas uma vez e cada um lida com as consequências do acidente em total ignorância do destino das outras pessoas envolvidas. Nesse aspecto, *Amores brutos* difere-se dos dois filmes seguintes de Iñárritu – 21 gramas e Babel – nos quais as personagens descuidadas que provocam o infortúnio de outras tomam conhecimento de seus destinos.

A análise da tessitura de Amores Brutos expôs a dinâmica da narrativa de rede e explicitou a predominância da narração sobre as outras instâncias constitutivas da narratividade, como as personagens e o tempo, através da exposição autoconsciente de informações sobre a história por meio da trama. O estudo evidenciou como a abertura com *flashforward* de perseguição e as repetições da colisão de carros potencializam o engajamento e a renovação do interesse do espectador na conformação da história.

Referências

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
_____. *Poetics of cinema*. New York: Routledge, 2008.
_____. *The way Hollywood tells it*: story and style in modern movies. Berkley: University of California Press, 2006.
DELEYTO, Celestino e AZCONA, María del Mar. *Alejandro Gonzáles Iñárritu*: contemporary film directors. IL-USA: University of Illinois Press, 2010.

PARSHAL, Peter F. . *Altman and after*: multiple narratives in film. Plymouth – UK: The Scarecrow Press, 2012.
SMITH, Paul Julian. *Amores Perros*. London: Britsh Film Institute, 2003.
WOOD, Jason. *The faber book of Mexican Cinema*. London: Faber and Faber, 2006.

Tensões e disputas no consumo cinematográfico: o caso da *Belle Époque* carioca[1]

Tensions and disputes in cinematic consumption: the case of *Belle Époque* carioca

Pedro Vinicius Asterito Lapera[2] (Doutor - Fundação Biblioteca Nacional)

Resumo:

Este artigo pretende apresentar algumas fontes pesquisadas a partir de um levantamento nos periódicos guardados na Biblioteca Nacional. Essas fontes referem-se ao consumo cinematográfico no Rio de Janeiro ao longo dos vinte primeiros anos da presença do cinematógrafo nesta cidade. Optamos por focar a discussão no consumo para traçar alguns caminhos possíveis na sua análise, com ênfase nas tensões em torno do ritual de ir ao cinema.

Palavras-Chave:

1. Cinematógrafo; 2.Consumo; 3. Ritual.

Abstract:

This article intends to present some sources from a survey in periodicals stored in Biblioteca Nacional. These sources refer to the cinematic consumption in Rio de Janeiro over the first twenty years of the presence of cinematographer in this city. We chose to focus the discussion on the consumption in order to trace some possible paths in its analysis, with emphasis on the tensions around the ritual of going to the cinema.

Key-words:

1. Cinematographer; 2. Consumption; 3. Ritual.

[1] Mesa/sessão: Aspectos da História do Cinema Brasileiro

[2] Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional (FBN-Minc). Contato: plapera@gmail.com

1. Introdução

A década de 1890 pode ser considerada uma época de transições políticas, econômicas e sociais que teriam impacto nos rumos da sociedade brasileira das décadas seguintes. Incontáveis golpes militares, rebeliões, as reformas urbanas, o início de uma imigração europeia em massa e as conseqüências do abandono do regime escravista foram algumas das transformações que alterariam a economia e o panorama urbano na virada dos séculos XIX e XX.

Ao contemplar retroativamente este panorama, é impossível deixar de reconhecer que esta experiência foi potencializada com a invenção do cinematógrafo que, inicialmente voltada ao campo científico, expandiu-se rapidamente pelos grandes centros urbanos e deu origem a novas experiências econômicas, estéticas e sociais.

O objetivo deste artigo é apresentar algumas fontes obtidas na primeira fase de um levantamento que vem sendo realizado desde 2009 nos periódicos depositados na Biblioteca Nacional, na tentativa de recolher dados que possam ser percebidos como indícios do consumo cinematográfico no Rio de Janeiro entre 1896 e 1916.

Centralizando no consumo a necessidade de comunicação e a disputa na produção de sentido, Mary Douglas e Baron Isherwood, ao apostarem no projeto de "restaurar a unidade devolvendo o consumo ao processo social" (2004, p. 39), afirmam que ele "usa os bens para tornar firme e visível um conjunto particular de julgamentos nos processos fluidos de classificar pessoas e eventos. E agora o definimos como uma atividade ritual" (2004, p. 115).

Apropriando-nos desta discussão, poderíamos pensar o consumo como a produção de sentido feita individual e/ou coletivamente da experiência moderna e o cinematógrafo como um dos meios que transformaram as dinâmicas na produção e na circulação dos gostos e dos repertórios.

2. Tensões e hierarquias sociais no ritual de ir a cinematógrafos

Ao abordar o impacto da tecnologia do cinematógrafo nas práticas literárias da *Belle époque*, Flora Sussekind (2006) debruçou-se, dentre outros, na disputa por gostos e repertórios que os literatos desta época esforçaram-se em legitimar ou contestar. A autora explorou as conexões entre o campo literário, que vinha então conquistando legitimidade ao longo do século XIX no Brasil, a

presença dos registros visuais (as fitas cinematográficas, os panoramas) e a imprensa, na qual muitos destes literatos escreveram e se engajaram em lutas políticas e sociais.

Extravasando o âmbito da pesquisa de Sussekind, algumas fontes apontam que a tensão no consumo de determinados repertórios e, por conseguinte, na produção de sentido dele advinda, não era restrita ao campo literário. O redator da coluna Palcos e Salões do *Jornal do Brasil* de 1/12/1909 inicia sua crônica narrando a presença na entrada dos cinematógrafos das "familias de operarios disputando a entrada, correndo a comprar, por 500 réis, alguns minutos de divertimento e de sonho" para, em seguida, dizer que assistiu à adaptação cinematográfica do romance Ressurreição (de Leon Tolstoi) e ponderar: "há muita gente que não leu o romance. Não quis, não pode, não sabe ler. Que vá ao Odeon, ao Paris, ao Pathé. E há de vibrar no intenso desespero dessa desolada katioucha e há de bemdizer a obra evangelisadora e poderosa do illustre escriptor russo". Em um trecho tão curto, explicita tanto a disputa por gostos - já que o romance era então uma forma literária bastante valorizada e Tolstoi um autor de prestígio internacional – além das tensões entre as práticas da escrita e da imagem, inclusive valorizando esta última. Se retivermos a informação de que o público é descrito como "famílias de operários" pelo narrador, é preciso então admitir que há o acionamento de um lugar de classe nessa luta pelos gostos. Complementa este exemplo com outros retirados de uma cultura letrada cara ao século XIX, enfatizando a ligação destes com o momento contemporâneo: "No Parisiense e no Ideal ver-se-á o retrato de um grande poeta italiano. (...) É Tasso um dos mais illustres do século XVI, o genio immortal de Sorrento."O avarento" é uma fita da fábrica Biograph. Será inspirada na comédia de Molière? Ou em Plauto? Ou na vida contemporânea?".

Para além dos gostos e dos repertórios, a presença dos cinematógrafos na cena urbana ainda muito recente criou outros tipos de tensão, referentes ao próprio ritual de ir ao cinema, que estava sendo formado. No periódico *Brazil Moderno*, que foi veiculado entre 1914 e 1920, Pedro Silva narra as desventuras de um casal em sua primeira ida ao cinematógrafo. Fazendo um trocadilho com a palavra "simples", nomeia o casal de Seu Simplicio e Dona Simpliciana. Em seguida, passa a descrever as atitudes do casal pautadas por certo exagero visual e gestual e pelo espanto diante daquele novo universo

> *Compraram as suas respectivas entradas, e, para mais brilho, de primeira classe.*
> *Foram para a sala de espera, ali sentados conversavam, como gente grande e iam admirando as pinturas que guarneciam as paredes; as*

> *pessôas que entravam, os vestidos das senhoritas, o olhar alegra das senhoras e a "pose" empolgante dos cavalheiros.*
> *Finda-se a primeira secção.*
> *Os espectadores levantaram-se, o casal Simplicio fez o mesmo, e acompanhou aquelle aluvião de gente ao salão de exhibição, logo á entrada, um gaiato qualquer, (porque D. Simpliciana era gorda e tinha todos os caracteres de roceira) deu-lhe tamanho apertão, que ella estrillou e o Sr. Simplicio foi obrigado á reagir; mas, o gaiato desapareceu.*

Após esta entrada na sala de exibição e já tendo caracterizado a falta de familiaridade com aquele universo, a inaptidão do casal em adaptar-se à situação e seu status de classe (ao chamar Dona Simpliciana de "roceira"), Silva acentua o ridículo de suas ações ao narrar um imbróglio ocorrido durante a projeção: ao confundir o "gaiato" que havia incomodado Dona Simpliciana com o personagem da fita, um ladrão que amordaça uma criança para poder roubar uma casa, o casal interrompe abruptamente a sessão e inicia uma confusão. No seu desenrolar,

> o Sr. Simplicio não se contém e, indignado, levanta-se atirando a cadeira ao panno, fazendo um grande rombo! Não contente com o desacato, salta pela abertura e vae até o palco apitando furiosamente! Sua consorte, D. Simpliciana, por sua vez, pedia socorro, gritando e desconjurando o procedimento do bandido, emquanto os demais assistentes, julgando tratar-se de um grande conflicto, procuram a porta mais proxima e as senhoras cahem com ataques. (...)
> Entra a policia. O delegado, moço cortez, perguntou ao Sr. Simplicio, se acaso vendo o bandido, reconheceria-o. Vociferou D. Simpliciana:
> Conheço-o, sim, senhor, foi o mesmo que quiz amordaçar-me quando eu e meu marido entravamos para o salão de exhibição!
> - É verdade, sim senhor, o que ella diz, disse o Sr. Simplicio, numa atitude agressiva e assim acabou-se a fita, e o ingenuo e simples Sr. Simplicio, e sua simploria cara emtade, foram levados ao 4º districto policial.[3]

A indissociação entre o conteúdo representado na fita e ação testemunhada pelo casal, em suma, encerra de forma cômica a sua inadequação em fruir esta invenção da modernidade, não sem antes reforçar o status de classe (inferior) já trazido à narração por Silva.

Esse lugar de classe também aparece de modo mais claro na própria dimensão econômica do ato de ir ao cinema. Por ser uma diversão cuja oscilação de preço era considerável (e, ainda, havia a inflação, que cerceava o poder de compra das classes mais baixas), em determinados momentos a ida aos cinematógrafos poderia sair bem "salgada" aos bolsos de muitas famílias. Este drama foi condensado em uma crônica publicada no jornal *Il Bersagliere*, cujo dono era Pascoal

[3] SILVA, Pedro. Sem título. In: Brazil Moderno. Rio de Janeiro: 19 abr 1915, p. 2.

Segreto e o redator-chefe era seu irmão Gaetano. Distribuído no mínimo duas vezes por semana, este jornal circulou pela comunidade de imigrantes italianos no Rio de Janeiro entre 1891 e meados da década de 1910 e era editado em italiano com alguns trechos em português, mas normalmente não era bilíngue.

Na coluna *Le Chiacchiere di Nasonelli* (As Fofocas de Nasonelli, pseudônimo de Nalate Belli) de 23.11.1907, intitulada *Le gioie del Cinematografo* (As Alegrias do cinematógrafo), o autor narra a saga de um conhecido português, Sr. José Campos, que morava no bairro do Catumbi (região central do Rio) e, em um gesto de generosidade, resolve levar toda a família ao cinematográfo pela primeira vez (a maioria nunca havia ido), ao que reagiu: "Ao cinematógrafo! Gritou em uma voz uníssona a tribo entusiasmada tirando o nariz das xícaras de café com leite" [tradução nossa][4].

Porém, já havia calculado exatamente os custos: fariam o trajeto até o cinematógrafo a pé (para economizar o valor das passagens de bonde). Além disso, três dos seus oito filhos, por terem menos de dez anos, entrariam de graça. Durante a semana, os comentários giraram em torno da expectativa de ir ao cinema, o que é ilustrado pelo diálogo das filhas mais velhas:

> "Oh, se fosse rica, iria visitar todas as noites todos os trinta e quatro cinematógrafos do Rio, que são uma belíssima invenção. Gosto tanto do Pathé Quanto do Merveille. Titia foi àquele Lumière e viu a paixão de nosso senhor jesus cristo e a descoberta da América que a fez chorar, depois se assustou quando saíram os ladrões, e disse que o que mais a agradou foram as procissões do Divino Espírito"
> "Titia é uma estúpida"
> "Porque é velha. Só moças jovens como nós deveriam ir ao cinematógrafo. Na outra vez, quando apagaram as luzes, um belo moço de fraque me beliscou duas vezes e me tocou aqui"
> "Ai, que sortuda!" [tradução nossa][5]

Através da fala das jovens, vê-se a desautorização de um repertório histórico e religoso, ao mesmo tempo em que marcam geracionalmente o seu consumo. Como ápice, as expectativas esvaem-se diante do malogro que se revela o dia tão aguardado. A família do Sr. Campos ficou entre meio dia e meia noite entrando em diferentes cinematógrafos e teatros e assistiu, segundo a

[4] "Al Cinematografo! Grido ad una sol voce la tribú entusiasmata tirando fuori il naso dalle tazze del caffè latte"

[5] "Oh, s'io fossi rica andrei a visitar ogni sera tutti i trentaquattro cinematografi di Rio che sono una bella gran invenzione. A me piacciono tanto il Pathé che il Merveille. Titia è stata a quello Lumière ed ha visto la passione del nostro signor Gesù Cristo e la scoperta dell'America che l'ha fatta piangere; poi s'è spaventata quando son venuti fuori i ladri, ed ha detto che le piacon di più le processioni dello Spirito Divino"; "Titia è una stupida"; "Perché è vecchia. Al Cinematografo ci devono andar solo le ragazze giovani come noi. L'altra volta quando han spento i lumi un bel "moço" di frac, mi ha pizzicato due volte e mi tocato qui."; "Sempre fortunata, tu."

descrição exagerada de Nasonelli, a uma centena de "vistas cinematográficas", diante do lamento de Dona Umbelina (esposa do Sr. Campos) que, faminta (uma das economias da família havia sido na comida), olhava com horror o desperdício de dinheiro com a diversão. Esta personagem condensa um *ethos* de classe que vê no lazer (representado pelo cinematógrafo) um desperdício de recursos percebidos como essenciais para a realização de outras atividades fundamentais (comer). Enfim, Nasonelli narra o trágico destino da família: "No dia seguinte, a casa do senhor José na rua Piraju virou um asilo de cegos. Há pouco, venho saber que o senhor José enforcou-se. Não restava coisa melhor a fazer" [tradução nossa][6]. Eis a conclusão conservadora de que o contato do cinematógrafo com as classes mais baixas poderia alimentar falsas esperanças e, portanto, ser fatal à sobrevivência física e intelectual das mesmas.

3. Considerações finais

Ao considerarmos o consumo como categoria central na interpretação destas fontes, percebemos como algumas estratégias comerciais e narrativas foram re-significadas no contato com o público carioca na virada dos séculos XIX e XX. Escolhemos como eixo as diversas disputas que pautaram a construção de hierarquias sociais em relação ao consumo cinematográfico para evidenciar as tensões em torno de um ritual que então se constituía em paralelo ao desenvolvimento do espaço urbano – ir ao cinema.

Finalmente, reconhecemos que o nosso objetivo de selecionar fontes bastante heterogêneas – em termos de conteúdo e de material (os jornais e revistas dos quais as extraímos eram dirigidos a públicos diferentes quantitativa e qualitativamente) – levou em consideração a lógica do levantamento, sendo que a coerência mínima entre elas foi explorada apenas de um modo panorâmico. Não pretendemos, de modo algum, esgotar as possibilidades interpretativas das mesmas, mas apenas apontar alguns percursos em princípio não tão claros no campo da historiografia da atividade cinematográfica no Brasil.

Referências

[6] "Il giorno dopo la casa del signor Josè in rua Pirajù era convertita in un ospizio di ciechi. All'ultima ora vengo a sapere che il signor Josè si è inforcato. Non gli restava altro meglio da fare"

BERNARDET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro. São Paulo: Annablume, 1995.

BOURDIEU, Pierre. A distinção. São Paulo: Zouk, 2011.

DOUGLAS, Mary & ISHERWOOD, Baron. O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

LAPERA, Pedro V. A. & SOUZA, Bruno T. Cinematógrafo e espetáculos de massa através do acervo da Biblioteca Nacional: algumas notas metodológicas. IN: BRAGA, José Luiz, LOPES, Maria I. V. & MARTINO, Luiz C (orgs.). Pesquisa empírica em Comunicação. São Paulo: Paulus, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

O Vampiro da Cinemateca, de Jairo Ferreira[1]

Jairo Ferreira's *O Vampiro da Cinemateca*

Renato Coelho Pannacci[2] (Doutorando em Multimeios - Unicamp)

Resumo:

O texto aborda o processo de criação e empreende uma análise fílmica de *O Vampiro da Cinemateca*, longa-metragem rodado em Super 8mm por Jairo Ferreira entre os anos de 1975 e 1977.

Palavras-chave:

Cinema Brasileiro, Cinema Marginal, Jairo Ferreira.

Abstract:

This paper addresses the creating process and analyzes *O Vampiro da Cinemateca*, feature film shot in Super 8mm by Jairo Ferreira between the years 1975 and 1977.

Keywords:

Brazilian Cinema, Marginal Cinema, Jairo Ferreira.

[1] Apresentado na sessão *Olhares sobre o cinema brasileiro*.
[2] Graduado em Cinema pela FAAP, mestre e doutorando em Multimeios pela Unicamp. Foi professor substituto na graduação em Imagem e Som da UFSCar. Atualmente é professor na graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi.

Jairo Ferreira realizou *O Vampiro da Cinemateca*, seu primeiro longa-metragem, entre os anos de 1975 e 1977, rodado em Super-8, da mesma maneira artesanal com a qual já havia realizado seus curtas-metragens nesta mesma bitola. Artesanal e solitária, já que Jairo também exerceu todas as funções na feitura do filme, desde a concepção até a finalização. Contou com o apoio de amigos, como Carlos Reichenbach e Júlio Calasso Jr., que colaboraram ou atuaram no filme, mas é fato que desempenhou sozinho todas as funções ditas técnicas no longa.

Jairo Ferreira adquiriu novo equipamento de Super-8 sonoro em 1975; os dois curtas que rodou anteriormente nesta bitola, *Ecos Caóticos* e *O Ataque das Araras*, não foram captados com som direto. Empolgado em explorar esta nova ferramenta criativa, a película Super-8 sonora, e vislumbrando suas possibilidades, Jairo inicia um processo de experimentação aberto, com finalidade incerta, aventura que acaba desembocando em *O Vampiro da Cinemateca*, após dois anos de árduo trabalho.

Sempre levando a câmera Super-8 consigo por onde andava, passeios noturnos pela cidade de São Paulo, o centro, a Boca do Lixo, o submundo, os bares, Jairo Ferreira captava imagens e sons desses ambientes por onde passava, das pessoas que encontrava. Deste método livre de filmar afluíam espaço e possibilidades para a experimentação e o improviso, cenas posteriormente organizadas / estruturadas durante o processo de montagem e sonorização do filme.

Por vezes convidava amigos para improvisarem cenas, abertas à criação e ideias do momento, inventando sequências ficcionais. Desta forma se deram as participações de Carlão Reichenbach, que interpreta personagens – não nomeados – em três diferentes momentos do filme. Por outro lado, nas sequências que contaram com a atuação de Júlio Calasso Jr., interpretando o personagem João Miraluar, Jairo parte de um roteiro[3] com cenas previamente concebidas.

O Vampiro da Cinemateca começou a ser rodado aos poucos; é certo que Jairo Ferreira não tinha, previamente, a pretensão de realizar um longa-metragem. Contudo o projeto, inicialmente intitulado *Umas e Outras*, foi adquirindo proporções mais amplas com sua mistura do material captado em Super-8 com imagens e sons de arquivo, logo se transformando até tomar as dimensão de um longa, com seus 64 minutos finais.

[3] O roteiro do filme existe, uma cópia se encontra depositada nos arquivos da Cinemateca Brasileira.

Pode-se considerar *O Vampiro da Cinemateca* como um filme-síntese de todo o universo / imaginário de temas que cercam a figura de Jairo Ferreira, bem como uma síntese de seus principais métodos de trabalho na concepção cinematográfica.

De maneira intrincada o filme combina diversos tipos de matérias-primas em sua estrutura, das quais, entre outras, destacam-se: imagens da "vida" de Jairo Ferreira, com ecos de filme-diário; a auto-representação de Jairo enquanto autor-personagem, num viés performático; imagens de filmes filmadas diretamente da própria tela da sala de cinema ou da televisão; cenas ficcionais com encenação ou improviso de atores, que por vezes interpretam personagens; som direto captado no Super-8, sons de arquivo, peças radiofônicas, músicas, trilhas sonoras originais; vários níveis e registros de narrações *off* / *over* de Jairo Ferreira.

Como temas centrais, despontam as discussões sobre o próprio cinema, nas citações imagéticas de filmes e na utilização de personagens como *Charles Foster Kane*, *Dr. Phibes* e *Zé do Caixão*, enquanto signos. Quase sempre, através destes personagens e a simbologia que carregam, Jairo Ferreira reflete o imaginário da cidade de São Paulo e a conjuntura da época, projetando nas sínteses advindas daí novas ideias e questões.

A organização plena dessa gama de materiais se dá no momento da montagem das imagens e sons que compõe o filme. Isto é, não existia um roteiro prévio, mas sim um roteiro que foi se constituindo em paralelo ao próprio filme, tomando forma e se organizando contiguamente à feitura do filme, através de associações em colagem – "síntese-ideogrâmica" – de materiais antes aparentemente desconexos, que não possuíam um atrelamento anterior lógico.

Fundindo experimental, documental e ficcional, podemos aferir que Jairo Ferreira leva tais categorizações ao limite, literalmente "vira do avesso" tais domínios e suas fronteiras. Ainda assim, num exercício de indexação, pode-se analisar que a esfera predominante no filme é a experimental. Mas é fato que a todo momento reverberam ecos de ficção e documentário, e em algumas sequências essas classificações são impraticáveis, tal o hibridismo presente em intricadas teias, colagens compostas por fragmentos de som e imagem, num fluxo incessante de analogias, simbologias e significações.

Entre os principais temas e noções teóricas que cercam *O Vampiro da Cinemateca*, tanto no que diz respeito à forma, na própria estrutura narrativa, quanto ao conteúdo do filme, em alusões ou citações diretas, estão a Antropofagia Cultural de Oswald de Andrade e seus consequentes atributos

anticolonialistas; a influência da poesia-concreta, na questão da síntese-ideogrâmica, a propósito da construção fílmica poética; a insígnia da "invenção", apropriação para o âmbito do cinema das teorias críticas literárias do poeta norte-americano Ezra Pound. Entre estas três noções, pode-se afirmar a antropofagia como influência preponderante, farol central que ilumina os caminhos da película, na perspectiva de uma homologia entre as metáforas do antropófago e do vampiro[4].

Dentre as referências e citações basais que compõe o caldeirão de signos d'*O Vampiro da Cinemateca*, podemos encontrar fragmentos de filmes de diferentes épocas e tendências dentro da história do cinema, tais como *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, *A Câmara de Horrores do Dr. Phibes* (1972), de Robert Fuest, *Underworld USA* (1960), de Samuel Fuller, *O Rei do Baralho* (1974), de Júlio Bressane, *O Triunfo da Vontade* (1934), de Leni Riefenstahl, *Taxi Driver* (1975), de Martin Scorcese, e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967), de José Mojica Marins, entre vários outros.

Nesta miscelânea nos deparamos também com citações de poetas transgressores, inovadores, malditos, tais como Lautreamont (*Os Cantos de Maldoror)*, Baudelaire (*As Flores do Mal*), Orlando Parolini (que comparece recitando seu poema *A Perdição*), Rimbaud, William Blake; há ainda frases simbólicas proferidas por Jairo em cena, como "Só o incomunicável pode comunicar" (Augusto de Campos), "Só me interessa o que não é meu" (Oswald de Andrade), e "Para vocês, o cinema é um espetáculo. Para mim, é quase uma contemplação do mundo." (Maiakovski). Todas essas citações coexistem adjacentes as alusões de figuras pertencentes a universos dispares entre si, tais como Mao Tsé-Tung, Glauber Rocha, Karl Marx, Jimi Hendrix. Somados ainda à outras referências emanadas da cultura de massa, como menções a Chacrinha, ao programa Silvio Santos e locuções radiofônicas, como atrações da Rádio Nacional.

Do embate entre os mais variados signos e da relação inusitada entre os mesmos, desta síntese experimental, brotam novos sentidos, por vezes não traduzíveis verbalmente, mas sim através das sensações que remetem e causam ao espectador, interlocutor que tem a tarefa de interpretar os estilhaços de sons e imagens em meio a profusão intertextual.

As infinidades de temas que coabitam a faixa sonora explicitam a mistura entre o erudito e o popular, um fator essencial ao filme. Na esfera do erudito, por vezes criando climas de suspense ou

[4] Como bem frisou Arthur Autran em texto sobre o filme no catálogo da mostra *Jairo Ferreira: Cinema de Invenção*: "Aqui há uma homologia importante entre o antropófago e vampiro, ambos metáforas do artista que assume radicalmente o processo de recriação a partir de outras obras, mas pensamos que para o cinema a imagem do vampiro é mais adequada, pois além da necessidade da escuridão, este personagem é mais internacionalista e ligado à indústria cultural."

terror, temas de compositores como Beethoven, Wagner, Strauss, Stravinsky, Debussy, Bartók, Prokofiev, Satie e Varèse.

Nesta vertente, cito como exemplo a primeira sequência do filme: Enquanto vemos imagens noturnas da lua cheia envolta em nuvens, ouvimos trechos de *O Martírio de São Sebastião*[5] (1911), composição de Claude Debussy, que impregnam a cena com atmosfera de misticismo e suspense. Na voz grave – "tonitruante", em rotação desacelerada – do autor ouvimos o título do filme: "O Vampiro da Cinemateca, uma estranha aventura cinematográfica de Jairo Ferreira". A música de Debussy continua; na tela agora um longo *travelling* subjetivo através do para-brisas de um automóvel pela Avenida Tatuapé, deserta e numa noite de chuva. O veículo / câmera se atém por instantes ante ao sinal vermelho, num momento de respiro da música. Mas não tarda em ultrapassar o sinal / signo restritivo, tão logo a sinfonia retorna com vigor, num ato transgressivo metafórico que inaugura o filme, simbolizando o que está por vir.

No âmbito da música popular, uma miscelânea brasileira composta por nomes como Herivelto Martins, Almirante, Lupicínio Rodrigues, Luiz Gonzaga, João Gilberto, Gilberto Gil, Walter Franco, Mutantes, Roberto Carlos, entre muitos outros. Há imagens de apresentações de Jards Macalé, na qual toca violão sentado num vaso sanitário; e do percussionista Guilherme Vaz, "o John Cage brasileiro", compositor de trilhas para Júlio Bressane.

Há ainda as marchinhas carnavalescas entoadas por Zé do Caixão, *Em cima da hora* e *Castelo dos* horrores[6], cujos trechos são tocados em diversas ocasiões do filme. Estilhaços de falas e gargalhadas "macabras" de Zé do Caixão também surgem a todo momento, remetendo ao deflagrador personagem, insígnia do terror antropofágico nacional que perpassa *O Vampiro da Cinemateca* do início ao fim.

Em meio às músicas, efeitos sonoros interligam o áudio das sequências, como estrondos de trovões, rufar de tambores, sirenes. Entrecortando este caos sonoro, composto por estilhaços e ruídos, há a locução de Jairo. Em diferentes níveis de registro vocal, a narração do autor-personagem invade abruptamente a banda sonora, comenta imagens, dialoga com outros sons, propõe significados, transforma signos; conduzindo nesta configuração boa parte do filme.

[5] Partitura composta como música de cena para a peça homônima de Gabrielle d'Annunzio.
[6] Gravadas em compacto simples para o carnaval de 1969.

Já referências ao universo *kitsch* podem ser notadas na apropriação de trechos de filmes como *Hellzapoppin* (1941), comédia de H.C. Potter, ou *O voo do dragão* (1973), filme de kung-fu protagonizado e dirigido por Bruce Lee. É obvio que nesse cardápio antropofágico-vampiresco oferecido por Jairo Ferreira, sobressaem-se, ainda, as alusões e a deglutição dos gêneros clássicos de ficção – cinematográficos, literários –, sobretudo do gênero grotesco / fantástico do terror, mas também do musical, da ficção científica, etc.; bem como citações aos subgêneros do cinema brasileiros, especialmente a chanchada e seu viés carnavalesco.

Em seu processo de deglutição do cinema, da arte e da cultura de massa em geral, Jairo Ferreira re-significa sons e imagens, se apropria de obras alheias para inventar novos signos, num fluxo narrativo incessante no qual tudo se funde e se transforma. O vampiro-antropófago, autor-personagem, narra o filme não apenas através de sua voz, mas por meio de imagens sugadas, de legendas de outros filmes presentes na tela, letras de músicas, locuções radiofônicas, letreiros da cidade, etc.

Isto é, o vampiro usufrui de todos estes artifícios na constituição de uma espécie de teia / fio narrativo, arriscando associações inusitadas, nas quais se utiliza das imagens e sons enquanto símbolos, levando e alterando os significados destes ao limite. É um processo no qual desvirtua e distorce acepções com a intenção de inventar novas ideias, dentro do paradigma experimental da paridade entre forma e conteúdo.

Em paralelo ao processo de feitura de *O Vampiro da Cinemateca*, Jairo Ferreira redigia o roteiro, ferramenta que conveio como guia, auxílio na concepção e estruturação da jornada, partindo do material bruto até chegar ao filme concluído. O roteiro final, como escrito por Jairo, apresenta 78 sequências fiéis ao que se sucede na tela, com algumas poucas exceções[7].

O roteiro por vezes se assemelha a um livro de notas, na medida em que possui anotações extra-fílmicas, isto é, interpretações e comentários do autor, que ajudam a compreender o raciocínio de tendências por vezes labirínticas aplicado na concepção das estruturas e associações que compõe o filme.

Faz-se relevante frisar que as cenas do roteiro não foram apenas redigidas a partir das sequências já concluídas, finalizadas na película. Em determinados casos sim, já em outros o autor

[7] Apenas duas sequências presentes no roteiro não constam no filme final, e uma sequência presente no filme não aparece no roteiro.

concebeu previamente cenas, encaixando-as ao material rodado que já possuía e, posteriormente, as encenou de forma ficcional. Foi assim na já mencionada sequência em que Júlio Calasso Jr. interpreta o personagem João Miraluar, alter ego oswaldiano do autor.

No filme há uma sequência metalinguística que discute este relação entre o roteiro e o filme propriamente dito, que fundamentou e orientou o processo criativo de Jairo Ferreira na concepção e realização de *O Vampiro da Cinemateca*. Nestas cenas, surgem estilhaços, flashes de outras sequências anteriores do filme – como Reichenbach em frente ao espelho, ou Parolini recitando poema – entrecortadas por seguidas interrupções de pontas brancas de película, que deixam a tela totalmente branca.

Na derradeira sequencia do filme, num passeio da câmera por um boteco na Boca do Lixo, filmando os habitantes da boemia, a imagem se aproxima em *close-up* de uma cesta de frutas que está no balcão do bar. Aparecem então trechos selecionados de *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967), filmados da projeção na sala de cinema. Vemos e ouvimos Zé do Caixão em uma cena derradeira do final do filme na qual grita, desesperado, enquanto deblatera-se: "A reencarnação não existe! É fruto da minha imaginação atormentada!". Logo surge o crédito "FIM" do filme de Mojica Marins. Desta forma termina também *O Vampiro da Cinemateca*, com a imagem final do clássico filme de Zé do Caixão, insígnia do horror antropofágico nacional que clareia os caminhos trilhados pelo vampiro Jairo Ferreira nesta sua "estranha aventura do cinema".

Bibliografia

ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

CAMPOS, A. *Poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

COELHO, R. (org.). *Mostra Jairo Ferreira: Cinema de Invenção*. São Paulo: CCBB, 2012.

FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limoad / Embrafilme, 1986.

_____. *Umas & Outras: um safari semiológico*. São Paulo: 1977.

_____. *Revista Metacinema nº 0*. São Paulo: 1974.

POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

Quebranto: uma estética do travestismo[1]

Quebranto: an aesthetic of transvestism

Rita de Cássia M. Diogo [2] (Professora Associada de Literaturas Hispânicas – UERJ)

Resumo:

A abordagem de gênero neste filme de Fiesco vai além da temática e se "traveste" (SARDUY, 1987) esteticamente em imagens, tempos e espaços que se apresentam deslocados, criando fissuras, ou ainda na termonologia benjaminiana, "dobras" (1994), abrindo caminhos para diferentes leituras, que não se permitem esgotar pelo discurso homogêneo, fechado e estereotipado dos fundamentalismos recentes.

Palavras-chave:

travestismo, alegoria, cinema mexicano.

Abstract:

The gender approach in this Fiesco movie goes beyond the thematic and "travesties" (Sarduy, 1987) aesthetically images, times and spaces that have displaced, creating cracks, or in Benjamin termonologia, "folds" (1994) opening ways for different readings, which does not allow exhaust the homogeneous speech, closed and stereotyped recent fundamentalisms.

Keywords:

transvestism, alegory, mexican cinema.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: SEXUALIDADE DE, CORPOS, AFETOS.

[2] Pós-Doutora em cinema latino-americano (UBA/UFMG). Atualmente trabalha com cinema e literatura latino-americanos no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ.

O filme *Quebranto* (2013), do cineasta mexicano Roberto Fiesco, gira em torno da trajetória artística de Coral Bonelli/ Fernando García Ortega, sempre protagonizada ao lado de sua mãe, a também atriz de televisão e cinema, Lilia Ortega. Desde pequeno, Fernando parecia destinado ao sucesso no mundo do espetáculo, no entanto, as já conhecidas oscilações da história do cinema latino-americano aliadas à decisão do ator de assumir a identidade do travesti Coral Bonelli, mudam o rumo de vida deste ator. A sensibilidade e o profundo respeito em relação à dor e ao sofrimento do outro que acompanham cada imagem-memória de seus protagonistas são os principais fatores que me levaram a selecionar esta obra como objeto de estudo.

Segundo minha hipótese, o travestismo de Coral ecoa labirinticamente na construção estética do filme, bem como nas diferentes histórias que se desdobram a cada disfarce que ele assume, simulacros, simulações, que colocam em cena a realidade que vivemos todos os dias: histórias de sonho, de desejo, de realização, mas também de preconceito, de pobreza e de defasagem. Defasagem especialmente entre uma arte nascida no seio da modernidade e que aqui se choca frente a um continente que só pode recebê-la de forma marginal ou periférica.

O objetivo do presente trabalho, portanto, é explicitar como o travestismo do protagonista se realiza tanto no conteúdo quanto esteticamente. Para tanto, utilizo como suporte teórico o estudo de Severo Sarduy (1987) sobre a relação entre travestismo e barroco, além dos conceitos de história e rememoração, de Walter Benjamin (s.d.). Este filósofo me ajudará também a estudar a melancolia em Fernando/Coral, bem como a alegoria (1984) como parte de sua construção identitária.

Fernando/Coral e a relação entre travestismo e barroco

Podemos identificar a face barroca do travesti, essecialmente, em sua compulsão para o "ornamento", na "exigência de luxo", no exagero, que, segundo Sarduy (1987, p. 91), transcende o desejo mais aparente de ser mulher. "Hipertélico", o escritor cubano afirma que o travesti vai muito além de seu fim, "em direção ao absoluto de uma imagem abstrata"; sempre em cena, ele é exibição, representação, arte em movimento, já que tem o próprio corpo como principal suporte.

Nesse sentido, o travesti impõe sua fantasia à realidade, a penetra com seu imaginário, obrigando-a a participar de seu jogo; um jogo que, segundo Sarduy, "consiste em negar a castração: a ereção é onipresente (...) Ou melhor, mediante esse simulacro cosmético, o falo é oferecido como um presente suntuoso e obrigatório, a tudo". (1987, p. 93). Assim, frente à cultura do negócio, ele

propõe a cultura do ócio, frente à mentalidade dualista do *logos* ocidental a possibilidade de pensar para além de oposições, da facilidade dos estereótipos, do mundo dividido entre branco e não-branco, entre homem e não-homem.

Alegorista, o travesti se apropria de todas as fronteiras traçadas por nosso mundo patriarcal-judaico-cristão, mais especialmente, as que impõem limites entre os sexos; e ao "brincar" com estes limites, dessacraliza seus respectivos territórios, confundi-os, descontextualiza-os, emprestando-lhes contornos mais abertos e significados múltiplos, tranformando-os, enfim, em enigmas. Como um bárbaro, ele desmente a ausência intolerável do falo (SARDUY, 1987, p. 93), penetra na casca dura e pesada dos conceitos, mas após destruí-los cai em um profundo vazio, pois descobre por trás das palavras, o nada.

Não resta-lhe, assim, outra alternativa, senão prosseguir na busca, dar vazão a sua pulsão "hipertélica", deixar-se levar por este objeto de desejo que, sem nunca ter sido possuído, o mergulha na profunda melancolia do luto.

Em *Quebranto* (2013), a face melancólica de Fernando/Coral nos é revelada ao longo do filme por meio do movimento de recordação que o acompanha e o estrutura, e pela presença da tristeza, muitas vezes narrada pelo ritmo e pelas letras do tango e do bolero. Como lembra Ricoeur (2010), o trabalho da memória "é também um trabalho de luto", protagonizado pelo passado, pela ausência, que debilitam e fragilizam a força e o domínio do presente, da presença.

Por outro lado, deve-se ressaltar aqui o caráter ativo deste lembrar, que para além da espontaneidade da recordação, exige um esforço de seleção do conjunto dos fatos vividos no passado, onde memória se confunde com esquecimento, cujas lacunas, por sua vez, serão preenchidas por tudo o que somos hoje, pelo acúmulo de nossas vivências, imagens, e palavras, pela confluência, enfim, de todos os tempos.

Nesse movimento progressivo de "recordação pura" em direção à "recordação-imagem" (Ricoeur, 2010, p. 558), a tarefa do cineasta, enquanto responsável por promover o movimento da rememoração, joga um papel fundamental, na medida que será ele quem, por meio da reflexão, conduzirá a seleção das lembranças, de modo a não permitir que estas se confundam com o simples reconhecimento do passado de um presente individual, mas que transcendendo-o, possa transformá-lo em um passado onde o particular se confunde com o coletivo.

Isso parece explicar, então, porque as rememorações de Fernando/Coral e de sua mãe se "travestem" na história do México, enquanto país pós-colonial e periférico, que por sua vez, condiciona a sua cinematografia, a qual acaba por nos remeter à trajetória do cinema e da modernidade de toda a América Latina.

Walter Benjamin (s.d.), em seu esforço por construir um novo conceito de história, opõe os trabalhos do materialista histórico aos do historicista apontando a diferença qualitativa de suas respectivas metodologias: enquanto este último procede por adição, montando os fatos sequencialmente, a fim de preencher o tempo homogêneo e vazio, o materialista histórico "se apropria de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo" (s.d., p. 224) e a fixa, a fim de interromper o fluxo contínuo da história. Desse modo, abre caminhos e novas perspectivas, fazendo renascer a esperança de um mundo melhor.

Nesse sentido, a metodologia do historicista e a do materialista histórico explicitadas por Benjamin, equivalem, respectivamente, ao trabalho de montagem característico do cinema hollywoodiano frente ao tipo de montagem eisenstieniana, por exemplo. Assim, enquanto o primeiro, tal como o historicista, orienta a montagem por relações de causa e efeito, o segundo privilegia a reflexão intelectual regida por conceitos como conflito e dialética. Mais do que por adição, tanto para o materialista histórico quanto para Eisenstein, predomina o salto, no qual o passado não retorna como lembrança, mas como rememoração, como fragmentos ou como ruínas que devem ser resgatados e redimidos pelo presente.

Com isso, não quero dizer que o diretor de *Quebranto* (2013), Roberto Fiesco, seja um materialista histórico ou um eisensteiniano, mas sim, que em seu filme ele privilegia uma narrativa fragmentada, na qual a "verdade dos fatos" dá lugar a como foram/são sentidos por seus protagonistas, de modo a (con)fundir passado e presente, ao contrário da seleção asséptica levada a cabo pelo método linear-progressivo da história.

O fato é que a história de seus protagonistas está tão imbricada com a história do cinema mexicano, que optar pela ruptura, pelos saltos, pelas ruínas, mais do que uma questão de opção é um critério de verossimilhança ou mesmo de coerência, onde o conteúdo se "traveste" em estética e vice-versa.

***Quebranto*: uma estética do travestismo**

Ao desenvolver seu estudo sobre a alegoria barroca, Walter Benjamin (1984) tem como objetivo restituir-lhe o lugar legítimo de categoria estética dentro da filosofia da arte, para além do sentido de mera ilustração que lhe foi conferido pelos clássicos. Como aponta acertadamente a leitura de Kátia Muricy: "A teoria da alegoria de Benjamin (...) quer constituir-se como uma categoria estética capaz de dar conta das características de sua contemporaneidade artística". (2009, p. 159).

Entre as características da alegoria como expressão estética, Benjamin aponta a convivência da técnica fria e automática com a expressão eruptiva de uma linguagem de exageros, o "alegorês". Além disso, seja na contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas, a escrita alegórica tende a privilegiar a expressão visual. Assim, ao contrário do simbólico - imagem de uma totalidade orgânica - o alegórico é visual, imagem na fragmentação da escrita. Nesse sentido, a escrita alegorista é uma escrita de ruínas, ou nas palavras do filósofo alemão: "As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas (...) O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca". (1984, p. 200).

As ideias benjaminianas supracitadas nos ajudam, assim, a ler e descifrar a imagem de Fernando/Coral enquanto alegoria não só da história da cinematografia mexicana, tal como sugere o diretor de Quebranto, mas também e sobretudo, da relação entre cinema e modernidade periférica.

Retomando as diferentes faces e disfarces que conformam a figura do protagonista, após ver sua promissora carreira de ator no cinema ser interrompida pelas vicissitudes da história do próprio país, Fernando/ Coral passa a atuar como dançarino no teatro de revista.

O ano de 1985 vem a acrescentar mais uma máscara à imagem alegórica de Fernando: o terremoto destruiu o edifício onde viviam, matou seu irmão, transformando em ruínas os signos que restavam de uma trajetória de vida por si já fragmentada. Para Fiesco, este fato traumático certamente foi decisivo nesta que terá sido uma das decisões mais importantes de sua vida, quando então, talvez pela primeira vez, a toma em suas próprias mãos, e renasce das ruínas sob a personalidade feminina de Coral Bonelli.

O caráter alegórico deste protagonista transparece no espaço onde vive: um apartamento de dois cômodos decorado, segundo o diretor, "como um pequeno templo dedicado à sua carreira": as paredes vermelhas da parte principal, ao mesmo tempo sala de estar, sala de jantar e cozinha, estão repletas de fotos, cartazes, cartões postais, que juntos vão dando contorno à figura emblemática de suas vidas.

Por outro lado, Fiesco, demonstrando um respeito quase sagrado ao drama e à história de seus protagonistas, soube emprestar a seu filme este mesmo caráter emblemático. Entre as diversas formas por meio das quais o realiza, acredito que uma das principais está na precisão da equação entre acaso e controle que o diretor coloca em prática (GUERÏN, 2014, p. 06).

Nesse sentido, destaco como um dos exemplos de controle sobre o filmado, a seleção das fontes testemunhais de seu documentário, começando por seus protagonistas, Fernando/Coral e sua mãe, pessoas oriundas de classes mais pobres, da periferia. Em meio a uma câmera fixa que persegue o acaso ao filmar seus protagonistas em situações cotidianas, Fiesco coloca em prática a dimensão mais técnica e fria da alegoria (BENJAMIN, apud MURICY, 2009, p. 169).

À seleção de histórias subalternas e ao desejo expresso de dar forma às suas ruínas corresponde a escolha de uma técnica de montagem que privilegia a fragmentação. Esta, por sua vez, somadas às inúmeras cenas paralelas e a raccords de som, criam um mosaico de imagens, que se configuram como emblemas, figuras sagradas a serem descifradas pelo espectador. Assim, ao lado destas, Fiesco faz emergir uma linguagem de exageros, onde a *mise en situacion* (GUERÍN, 2014) também se faz presente.

Segundo o cineasta espanhol José Luis Guerín (2014), o cinema consiste no jogo entre acaso e controle, um conceito central que lhe parece muito mais esclarecedor do que os conceitos de documentário e ficção. O controle consiste na série de situações calculadas pelo diretor, entre as quais está o que ele chama de *mise en situacion*, espécie de simulações artificialmente criadas que, no caso de *Quebranto*, muitas vezes confere ao filme um *plus* de representação, uma espécie de desperdício de encenação muito característica da estética barroca e sem a qual, a alegoria não se constituiria.

A fim de ilustrar o supracitado, cito a última sequência do filme, na qual Fernando/Coral coloca em cena o próprio passado, ou seja, Pinolito, e trajado de paletó preto, imitando os gestos e movimentos do cantor mexicano Raphael, canta a canção “Mi gran noche”.

A convivência do passado no presente se dá também por meio do jogo entre o preto e o branco - cores das fotos-recordações do famoso Pinolito, dos Estúdios de Churubusco, de Lilia, mãe-atriz -, e por outro lado, a cena em cores do retorno à realidade do bairro pobre e do trabalho incerto dos shows do travesti Coral Bonelli.

O filme de Roberto Fiesco cumpre, assim, o papel de redimir todas essas histórias, oferecendo-lhes generosamente a oportunidade de protagonizarem suas próprias vidas, de por alguns momentos, durante alguns planos, serem o que são ou o que sempre desejaram ser, tanto faz, no final somos, acima de tudo, nossos desejos.

Referências:

BENJAMIN, W. Obras escolhidas. v.1. 4.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, s.d.

_____. Origem do drama barroco alemão. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. La tarea del traductor. In: ÁNGEL VEGA, M. (ed.) Textos clásicos de teoría de la traducción. Madri: Cátedra, 1994.

GUERÍN, J. L. Guerín, o espectador cineasta. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014.

MURICY, K. Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin, Rio de Janeiro: Nau, 2009.

RICOEUR, P. La memoria, la historia, el olvido. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: FCE, 2010.

SARDUY, S. Ensayos generales sobre el barroco. México/Buenos Aires: FCE, 1987.

Morte de um burocrata: leituras do burocratismo à cubana [1]

Death of a Bureaucrat: Cuban readings of bureaucratism

Rodrigo Rodriguez Tavares[2] (Doutor em História – UFPR)

Resumo:

O objetivo da comunicação é ler "A morte de um burocrata" (1966), de Tomás Gutiérrez Alea, relacionando-o com o debate sobre o tema do burocratismo que ocorria em Cuba, especialmente nos escritos de Che Guevara e no jornal *Granma*. Che Guevara em 1963 já apontava as causas do burocratismo e propunha uma guerra contra ele; e o periódico *Granma* debateu o assunto, sendo que uma coleção de charges utilizando a figura do burocrata é de nosso particular interesse.

Palavras-chave:

Tomás Gutiérrez Alea, cinema cubano, caricatura, burocracia.

Abstract:

The aim of this communication is to read the movie "Death of a Bureaucrat" (1966), by Tomás Gutiérrez Alea, relating it to the debate about bureaucracy that occurred in Cuba, especially in the writings of Che Guevara and *Granma*. Che Guevara in 1963 already wrote about the causes of burocracy; the newspaper *Granma* journal discussed the matter, and a collection of cartoons using the bureaucrat figure is in our particular interest.

Keywords:

Tomás Gutiérrez Alea, cuban cinema, caricature, bureaucracy.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Questões sobre o cinema latino- americano.

[2] Autor do livro Moscouzinha Brasileira: cenários e personagens do cotidiano operário de Santos (1930-1954), atualmente pesquisa iconografia comunista.

O jovem Marx se viu envolto pela burocracia na sua vida e desenvolveu uma reflexão teórica sobre o mesmo. Embora Webber seja o autor mais citado quando o conceito de burocracia é tratado, Marx também se preocupou com a questão e notava que o fenômeno era uma relação social que dominava os próprios responsáveis pelas decisões. Marx nota também que todas as revoluções, até então, haviam aperfeiçoado a máquina burocrática em vez de destruí-la, mas acreditava que a fim dos meios privados de produção aboliria a burocracia. Acabou por minimizar o aumento do número de funcionários da administração no capitalismo e não considerou a hipótese de que o fim do controle dos meios de produção não abolisse a burocracia. Considerando os regimes comunistas, efetivamente, a burocracia cresceu. No movimento operário, uma das críticas recorrentes dos anarquistas ao movimento comunista é o papel da burocracia e do estado. A experiência da Federação Anarquista Iberica, com reduzido número de funcionários, não se constituiu uma alternativa viável.

O tema da burocracia não poderia deixar de estar presente na Revolução Cubana, adicionando sua especificidade. O filme “A morte de um burocrata”, de 1966, traz a visão do cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea sobre o problema a partir da experiência revolucionária da ilha caribenha. Sucesso de público, com 1,4 milhões de espectadores, e considerado pela crítica um dos melhores filmes da história do cinema cubano. É importante analisar “A morte de um burocrata” relacionando-o com o debate sobre o tema do burocratismo que ocorria em Cuba, especialmente nos escritos de Che Guevara e no jornal *Granma*. Che Guevara em 1963 já estava preocupado com a questão, apontava suas causas e propunha uma guerra contra o burocratismo, e o periódico *Granma* publicou uma série de matérias sobre o assunto, sendo que uma coleção de charges utilizando a figura do burocrata é de nosso particular interesse.

A crítica mordaz empreendida pelo filme será feita por meio de aproximações e distanciamentos em relação à leitura do fenômeno empreendida por Che Guevara, e também, pela leitura feita pelo *Gramna* da figura do burocrata antes e depois do lançamento do filme.

A relação com Che Guevara está justificada pelo fato de ele enfatizar o papel da burocracia e do ardor revolucionário na Revolução Cubana. Che também dava importância aos desenhos na imprensa como forma de educar o cidadão e formar o homem novo: no movimento guerrilheiro fez grande esforço logístico para fornecer os materiais para os desenhistas. Já Tomás Alea também tem

uma relação direta com as artes gráficas. Ele foi desenhista de revistas revolucionárias e o próprio ateliê de artes gráficas é um local importante no enredo do filme.

Che Guevara, no texto “Contra o burocratismo”, (GUEVARA, 1963, tradução nossa) apontava como causas do burocratismo a falta de “motor interno”, a falta de organização (“sem método, boa parte dos funcionários vê como solução o pedido de mais funcionários para resolver o problema”) e a falta de “conhecimentos técnicos suficientes para tomar decisões justas em pouco tempo que é suprida por uma larga série de reuniões, o reunionismo.”

Em concordância com Marx quanto às raízes capitalistas do fenômeno, Che fez um histórico da burocracia no caso cubano e a caracterizava como um evento capitalista que estava associado às relações mercantis com os EUA. Com o triunfo da revolução, a burocracia dispersa pelas empresas capitalista é, de certo modo, fortalecida ao fazer parte do Estado e cresce, se desenvolve e fortalece. A centralização empreendida pela obra revolucionária, para Che, acaba transformando funcionários subalternos, sem possibilidade de decisão de problemas políticos e administrativos, em pessoas que ocupam posições decisivas sobre os meios de produção. Temeroso do quadro, mas ainda culpando a herança capitalista como responsável pelo fenômeno, e não um resultado direto da própria obra revolucionária, Che acredita que a maneira de evitar que esses funcionários ou quadros profissionais do partido se convertam em uma classe especial está em vincula-los diretamente com os problemas que se afrontam na produção.

Ao analisar o estado “burguês-terrateniente e proimperialista cubano”, Che afirma que o mesmo estava corrompido até a medula pela politicagem, com cargos administrativos sendo criados para favorecer os elementos do regime. Essa situação teria levado a burocracia a ser alçada a uma aspiração e uma meta a alcançar, pensamento que teria impregnado profundamente a mentalidade de extratos da pequena burguesia. Por conta dessa mentalidade, multiplicaram-se pelo país centros destinados a “preparação para tarefas improdutivas”, como escolas de comércio, academias de mecanografia, secretariado comercial, entre outras.

Lembrando novamente Marx, Che afirma que “o burocrata converte o que são meios para solucionar problemas em um fim, um objetivo do trabalho”.

A reflexão específica de Che sobre a burocracia era de conhecimento de Tomas Alea, assim como a ampla campanha feita pelo governo cubano contra o burocratismo. Todavia a leitura de Tomas Alea não relaciona o burocratismo com o capitalismo em Cuba, e sim, com as próprias

características da revolução. Apenas a figura estereotipada do burocrata parece fazer eco a algumas das observações de Che sobre a ânsia pequeno burguesa de almejar o emprego burocrático improdutivo. O enredo do filme precisa ser detalhado para situar a questão da burocracia.

Tomas Alea teve no Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) um apoio para a produção cinematográfica. Ao contrário do que ocorria na URSS, a ICAIC permitia um ambiente com certo grau de autonomia, discussão e experimentação estética. O próprio Tomás Gutiérrez Alea acreditava no papel do cinema como consciência crítica da revolução. No filme "A morte de um burocrata", Francisco Perez, um "obrero exemplar", tinha uma marmoraria e criou uma máquina de produzir bustos com objetivo de fazer com que cada família cubana pudesse ter sua própria estátua. Após um defeito da máquina ele acaba entrando dentro dela e vira também um busto. No funeral, como forma de homenagem, ele é enterrado com sua carteira de trabalho. O discurso laudatório durante o enterro é irônico e critica o culto à personalidade característico da época soviética.

Enterrado com a sua carteira de trabalho, o "obrero exemplar" deixa seu sobrinho numa situação difícil e a sequência de eventos é: ele não pode pegar a carteira – tem que fazer exumação do corpo – mas ele só pode ser exumado depois de dois anos – abre o caixão à força e fica com o corpo – não pode enterrar porque já tinha sido enterrado como constava no livro – precisa então de uma autorização para exumar – pede autorização –circula por diferentes mesas até conseguir mas precisa pegar o carimbo em outra repartição, o Departamento de Aceleração de Trâmite. Na outra repartição quando chega sua vez de ter o documento carimbado, um apito marca o fim do expediente e ele não obtém a assinatura. Ele fica na repartição para conseguir o carimbo, consegue, mas fica preso lá dentro e, na tentativa de sair, acaba ficando no parapeito e populares acham que ele iria cometer suicídio. Acaba num hospital psiquiátrico onde só é solto por intervenção pessoal de seu chefe, o senhor Ramos. Com o papel da exumação carimbado vai até a repartição inicial e tem novamente o seu pedido negado porque falta a assinatura. Pede para a moça que, inflexível inicialmente, leva a demanda ao chefe que diz ser impossível. O sobrinho tenta a ajuda do senhor Ramos, mas ele está em uma casa de prostituição com uma moça da repartição e o obreiro só consegue falar com Ramos no dia seguinte, quando explica um pouco a situação e o senhor Ramos mesmo assina sem prestar muita atenção. De posse de toda a documentação "correta", o sobrinho acompanha o burocrata que permite então a exumação do corpo. Ao ser esclarecido de que o corpo

já estava desenterrado o burocrata se irrita e o sobrinho também exaltado acaba matando-o. A saúde pública acaba levando o corpo do tio, enquanto um enterro com pompa é reservado ao burocrata. O sobrinho mata o burocrata, mas acaba internado em um hospital psiquiátrico. Os diversos burocratas têm um conjunto de símbolos, escrivaninha, óculos, papéis e, especialmente, carimbos.

Com relação a Che Guevara, as questões relativas ao capitalismo são ignoradas no filme, a burocracia é resultado e característica do sistema cubano. Já a leitura do jornal Gramna é interessante por mostrar o enquadramento da questão dada pelo regime caribenho.

Antes da estréia do filme, localizamos apenas três charges sobre o tema da burocracia, de autoria do desenhista Nuez, que em 1966 lançou o livro Alli Fume, o dibujo antiburocrático. (NUEZ, 1966) Após o sucesso do filme, o *Gramna*, órgão oficial do regime, reproduz diversos desses desenhos. Possivelmente uma resposta ao filme. O próprio Fidel Castro, dois dias depois do lançamento do filme, fez um discurso em que criticava o burocratismo, "neutralizando a mensagem crítica do filme". (VILLAÇA, 2006, p. 135) Nesses desenhos, a mesma caracterização do filme é usada, óculos escuro, escrivaninha e carimbos, mas o sentido aqui é bem diferente. No filme o sistema é burocrático, enquanto no desenho a burocracia aparece como resultado exclusivo da ação do homem. Se o filme criticou o burocratismo, os desenhos criticam somente os burocratas, personagens estes que de tanto ficarem nas escrivaninhas, fazem com que elas sejam parte do seu próprio corpo. A escrivaninha/corpo praticamente se reproduz, emergindo dela um ramo de uma nova árvore escrivaninha/burocrata. Outra diferença fundamental é o fato de que no filme, é o cidadão comum e não o obreiro que reage. A reação é intempestiva, classificada como loucura, e não traz resultado. Tudo continua na mesma situação. Os únicos avanços que o sobrinho consegue são por fora do sistema ou com a ajuda de um amigo. Já nas charges publicadas após o lançamento do filme, os cortadores de cana reagem de maneira consciente e vencem o burocrata[3]. As charges se aproximam em um aspecto do pensamento de Che ao apontarem a ênfase na produção como forma de combater a burocracia e, nesse aspecto, o cortador de cana, Che Guevara, Tomas Alea, Nuez e o próprio regime fazendo leituras do burocratismo à cubana.

Referências

[3] As charges foram publicadas no jornal *Granma*, nos dias, 28 de fevereiro de 1967, 20 de fevereiro de 1967 e 24 de fevereiro de 1967, respectivamente.

GUEVARA, C. “Contra el burocratismo”. Ciba Socialista: Havana, n 18, fev. 1963.

NUEZ. *Ali Fume:* el dibujo antiburocratico. Havana, Ediciones Union, 1966.

VILLAÇA, M. O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991). Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006

Azul é a cor mais quente: afeto, performance e desvio[1]

Blue is the warmest color: affect, performance and deviation

Thalita Cruz Bastos[2] (Doutoranda – UFF)

Resumo:

Algumas obras cinematográficas que visam quebrar com a narrativa romântica tradicional, produzindo no espectador a experiência contrária, há uma suspensão do desejo através do choque e da quebra da expectativa. Nossa proposta é analisar o filme “Azul é a cor mais quente” (2013), de Abdellatif Kechiche , focando nos elementos agenciados pelo filme e que produzem afeto na relação com o espectador através da performance, que enquanto produtor de afeto instaura um desvio na lógica representacional.

Palavras-chave:

Afeto, performance, expressão do real, relação afetiva-sexual.

Absract:

Some films that aim to break with the traditional romantic narrative, producing the viewer to experience the contrary, there is a suspension of desire through the shock and breaking expectations. Our goal is to analyze the film "Blue is the warmest color" (2013), by Abdellatif Kechiche, focusing on the elements agencied by the film and that produce affection in the relationship with the viewer through performance, which as producers of affection they introduce a shift in representational logic.

Keywords:

Affect, performance, expression of real, sexual-affective relationship.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: SEXUALIDADE, CORPOS, AFETOS.

[2] Doutoranda em Comunicação pela UFF, participa do grupo de pesquisa NEX - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais.

A cinematografia mundial tem produzido obras que buscam subverter os usos de elementos estéticos codificados culturalmente, como aqueles associados às relações afetivas-sexuais. Alguns filmes dessa produção contemporânea subvertem as expectativas de relações convencionais, desafiando a bagagem da relação de afeto entre espectador e imagem, produzindo outras sensações, pelos desvios instaurados pelo afeto nas cenas, em momentos pinçados da estrutura narrativa. Nesses intervalos que permeiam as cenas e as imagens são produzidos os afetos que vão motivar as narrativas e seus espectadores. Nossa proposta é que o afeto instaura um desvio na lógica representacional, predominante nas narrativas audiovisuais, para apresentar um outro código de recepção, não pela chave da *representação*, mas pela *expressão*. Em outras palavras, a representação da realidade e do real, que predomina nas narrativas que se baseiam numa estética realista, é substituída por uma expressão do real e da realidade. Tal expressão está relacionada à aspectos perceptivos, sensórios e afetivos, que produzem engajamento do espectador na imagem e no seu conteúdo intrínseco.

"Azul é a cor mais quente", ou "La vie d'Adéle. Chapitres 1 et 2" (2013) conforme o título original, é o último filme do diretor franco-tunisino Abdellatif Kechiche e desde sua premiação com a Palma de Ouro em Cannes em 2013 vem dividindo opiniões e críticas por todos os lados. O filme, adaptado do graphic novel de Julie Maroh, narra a história de Adéle e a sua descoberta da sexualidade ao se apaixonar pela estudante de arte Emma. A adolescente cruza olhares com uma jovem de cabelos azuis ao atravessar a rua, à caminho de encontrar um rapaz. Depois da confusão interna pela qual passa, a personagem tem um sonho erótico com Emma. Mesmo depois de transar com o rapaz, Adéle percebe sua confusão interna por não sentir prazer com tanta intensidade quanto no sonho. Ela termina a curta relação com o jovem e é consolada pelo amigo homossexual que a leva para um bar gay, nessa noite ela revê os cabelos azuis e conhece Emma.

"Azul" é um filme sobre amor a primeira vista, autodescobrimento, sexualidade, amadurecimento e incompletude. O filme se configura como agenciador de afetos e produtor de sensações dentro e fora da tela. O crescimento da personagem principal é guiado pela presença exaustiva da cor azul, que começa nos cabelos de Emma e passa a permear as diversas experiências de Adéle, no esmalte da colega de escola que lhe dá o primeiro beijo, na parede do seu quarto, no vestido usado por ela em diversos momentos. A construção psicológica das personagens é importante pois permite o envolvimento do espectador com as diferentes instâncias da descoberta de

Adéle: o seu interesse sexual por mulheres, a sua paixão pela profissão de professora, seu desejo por Emma, e a sensação de vazio e incompletude que ela expressa com o final da sua relação com a artista.

A produção de afeto em uma obra está diretamente relacionada com a força de expressão da performance dos corpos, seja no corpo dos personagens, no corpo-fílmico e no corpo do espectador. O afeto se dá no encontro entre os corpos. Para Elena Del Río (2008), a performance é a forma de expressão do afeto, pois permite o mesmo transitar de um estado corporal a outro. É nesse contexto que defendemos a mudança de foco da representação para a expressão do real. Del Rio diz que "nos gestos e movimentos do corpo performático, afetos ou forças incorpóreas tornam-se eventos-expressivos concretos que atestam o poder corporal de ação e transformação" (p.4). Esses eventos-expressivos produzem afetos nos meandros da tessitura fílmica, tais afetos fundam desvios e produzem intervalos entre os corpos e as imagem. A transformação mencionada por Del Río seria o desdobramento desses desvios, nela tomariam forma a potencialidade de afetação das imagens e do entre-imagens.

No caso de "Azul", por exemplo, esses momentos e suas intensidades na trajetória da personagem ganham força no uso frequente de planos em close-up no rosto super expressivo de Adéle, destacando principalmente a boca da personagem. A presença da performance dentro da obra se dá tanto pela performance dos corpos na relação sexual, mas principalmente da expressividade da boca de Adéle. Para comer, para dormir, para gozar, para chorar, a sua boca ocupa o centro do plano durante grande parte da narrativa. Ela é sedutora e ao mesmo tempo é onde se manifestam os desejos e potencialidades de afetação da personagem, de produzir afeto e expressar o afeto recebido.

A performance, então, pode ser entendida como forma de expressão física, verbal e visual de um indivíduo. É a performance que cria uma dramatização da história narrada, ela produz uma relação de afetividade entre espectador e imagem. É através da sua constituição enquanto evento, que ela produz não só um engajamento na realidade por parte do espectador como também um engajamento afetivo na medida em que produz sensações dentro e fora da imagem, sensações que nos rementem às experiências que temos no mundo vivido. Dessa forma, não é necessariamente o caráter mimético da imagem que importa, mas que afetos esta imagem mobiliza. Del Río apresenta a

performance como um evento afetivo-expressivo para dizer que na mesma os seres se apresentam como forças constantes e mutantes, sempre se reinventando e ressignificando.

Cada obra, portanto, agencia seus elementos performáticos, afetivo-expressivos, de uma forma específica que dificilmente será igual ao de outras obras. Isso acontece pelo caráter ontogenético que a performance instaura, cada evento será diferente do anterior visto que estão em jogo aspectos de criatividade e intensidades, e não apenas mímesis. Nesse contexto, a produção de afeto está sempre relacionada ao papel do corpo, suas possibilidade e expressões que tornam os visíveis e sensíveis.

> Afeto amplamente se refere às capacidades corporais de ser afetado por outros corpos, implicando assim num aumento ou diminuição da capacidade de ação do corpo. Afetar precede, cria condições para, e sobrevive uma expressão humana particular de emoção. Enquanto emoção refere-se a afetos comuns, culturalmente codificados e localizados (como a tristeza ou alegria de um personagem), afetar propriamente coincide com a abertura do ator e do filme para frequentemente anômalas, inesperadas e sempre expansivas expressões de emoção.(MASSUMI apud DEL RÍO, 2008, p.10).[3]

Afeto e emoção, portanto, são intimamente conectados entre si, mas mantêm suas distinções, visto que a emoção é uma forma concretizada e já codificada de afetações que um corpo pode receber. Já o afeto está aberto a múltiplas possibilidades de expressão por ser algo mais subjetivo e relacionado a outras experiências para além das culturalmente codificadas. A performance pode ser entendida então como geradora de emoções no espectador, algumas podem produzir afetações diversificadas, que levam a emoções inesperadas. Assim, da tessitura narrativa podem emergir momentos que afetam como sensação o espectador e vão além da representação, em direção a uma expressão do real, das experiências e vivências do mundo vivido.

Os momentos afetivo-performativos irrompem a narrativa produzindo intervalos entre as imagens, eles não são constantes, mas sua pontualidade é equilibrada pela sua intensidade. Seu caráter de imprevisível produz sensações e afetos imprevisíveis, que concedem à obra uma unicidade que desvelaria a expressão do mundo, das coisas, das relações, das sensações. O afeto, assim, pode ser produzido no interior e no exterior da estrutura fílmica das mais variadas formas, através de interferências diversas, sendo que aquilo que é produzido enquanto imagens em movimento contém intensidades jamais sentidas antes, pelo menos não da mesma forma como na sua organização (ou desorganização) no contexto do filme.

Voltando a “Azul é a cor mais quente”, é possível perceber a criação de uma atmosfera por parte do diretor ao investir na duração das cenas ao longo do filme. Momentos chaves da história da personagem, que afetam diretamente o desdobramento da narrativa, possuem uma temporalidade dilatada. A primeira cena na escola em que Adéle estuda, por exemplo, funciona como um prólogo da trajetória que será aos poucos revelada ao longo do filme. Na sala de aula os alunos lêem um trecho do livro “A vida de Marianne”, de Pierre de Marivaux. A parte lida anuncia o que irá acontecer com Adéle, o amor a primeira vista, a intensidade da experiência e o vazio com o fim. As cenas que retratam a vida da personagem na escola, sua relação com as amigas são longas, assim como a polêmica cena de sexo de aproximadamente 6 minutos, a primeira vez de Adéle com Emma, o aprendizado do sexo lésbico, de como obter prazer com outra mulher.

Apesar das críticas a duração dessa e das outras cenas de sexo, é importante ressaltar que todo o filme é pincelado com longas cenas de Adéle nos ambientes nos quais ela tem prazer. As cenas dela na sala de aula ensinando às crianças num ponto mais avançado na narrativa são proporcionalmente extensas. Essa duração dilatada permite um maior envolvimento do espectador com os afetos produzidos através das imagens.

A valorização das situações cotidianas, como comer em família, a participação em movimentos sociais, a hora do sono, a dor e o sofrimento da personagem mostrada através dos vários momentos em que ela chora com tanta veemência a ponto de sair secreção do nariz. É uma imagem que muitas vezes incomoda por seu caráter invasivo, pela proximidade da câmera num momento de sofrimento. A força e ao mesmo tempo insatisfação de Adéle são apresentadas e passíveis de sentir através da duração de dos close-ups. É através da trajetória da personagem evidenciada pelas opções narrativas e estéticas do diretor que durante a experiência fílmica o espectador é bombardeado por um misto de sensações, da angústia ao prazer, do gozo à frustração, para uma resignação até um vazio. Uma sensação de incompletude.

A relação entre Emma e Adéle, central na estrutura narrativa da obra, leva o espectador a percorrer sensações e afetos não experimentados anteriormente, não com a mesma intensidade. Muitas críticas, inclusive da própria autora do graphic novel, dizem que o filme beira o pornográfico pelo teor de suas cenas de sexo lésbico. Sobre esse assunto, Linda Williams (2014) coloca que prefere chamar as cenas de sexo nas produções artísticas europeias contemporâneas de “sexo relativamente explícito”, visto que segundo a autora não existe algo como sexo autêntico no cinema

(produções estilo PornTube e sites de vídeos caseiros de sexo não entram nesse intervalo a qual ela se refere). Williams diz ainda que o desafio dos filmes de arte na atualidade está em direcionar as escolhas estéticas na composição do ato sexual para um território emocional desconhecido.

No que concerne “Azul é a cor mais quente”, podemos dizer o filme direciona a experiência do ato sexual, bem como a relação afetiva-sexual entre as personagens para um território desconhecido do espectador. Talvez isso ajude a explicar tantas opiniões divergentes. Afinal ao assistir o filme, em algum nível, experimentamos as situações junto com as personagens, e percebemos as mudanças na produção de afeto no decorrer do filme. A performance dos corpos nos envolve de tal forma que ao final compactuamos com Adéle das suas experiências, alguns de nós espetadores ficamos com uma sensação de intensidade e incompletude que demora a passar.

O realismo contemporâneo, por não estar preso à estatutos da representação da realidade, abre margem para formas mais ricas de se falar sobre real. A *expressão* do real está presente nessas novas formas de realismo que estão mais preocupadas em fazer sentir do fazer acreditar numa relação ontológica com a imagem. A produção de afeto através da performance está inserida nas estéticas realistas contemporâneas, visto que a performance se caracteriza pela irrupção de um acontecimento, e o realismo contemporâneo está interessado em valorizar os acontecimentos, mais que as ações ou grandes narrativas. Em “Azul é a cor mais quente”(2013), como também em “Um alguém apaixonado” (2012), mas também em outros filmes como “Um estranho no lago” (2014), temos a sensação de estarmos olhando para um pedaço de experiência do real. Todos os três filmes começam se muita explicação, acontecem enquanto eventos afetivos performáticos, e simplesmente acabam, deixando o espectador no vazio, sem respostas, suspenso no turbilhão de sensações desencadeadas pelos filmes. São filmes que tratam de uma experiência afetiva e sensoria do real, filmes feitos para serem experimentados.

Referências

BALTAR, Mariana. *Políticas do excesso e do afeto:* Mobilizando os corpos no cinema contemporâneo. 19 aug. 2013, 20 dec. 2013. Notas de Aula.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido.* Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura:* corpo e consumismo na moral do espetáculo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance*. Powers of affection. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.

KECHICHE, Abdellatif . *La vie d'Adele – Chapitres 1 et 2.* França/Bélgica/Espanha. 2013.

WILLIAMS, Linda. Cinema's sex acts. In: *Film Quarterly*. Vol.67, nº4, Summer 2014. p. 9-25.

Live cinema entre matéria e memória: (Des)comentários a Bergson e o tempo real em performances audiovisuais [1]

Live cinema between matter and memory: (Un)comments to Bergson and the real time in audiovisual performances

Wilson Oliveira Filho[2] (Doutor – UNESA/UFRJ)

Leila Beatriz Ribeiro[3] (Doutora – UNIRIO)

Resumo:

O trabalho pretende a partir de (des)comentários a Bergson indagar algumas ideias sobre o tempo real nas performances de *live cinema*. Trata-se da imagem, mas também da memória e do arquivo (mediados não só por imagens) e da materialidade atravessada pelo virtual e pela duração a preocupação de parte da cena live (lida através de trabalhos de Raimo Benedetti, Paola Barreto e de performance do autor ao lado do Vj Track). Na certeza de não respondermos a isso com certeza propomos essa investigação.

Palavras-chave:

Live cinema, Performance, Bergson.

Abstract:

The work aims by (un) comments to Bergson ask some ideas on the real time in *live cinema* performances. It's the image, but also the memory and file (mediated not only by images) and materiality crossed by the virtual and the duration the concern of the live scene (read through Raimo Benedetti and Paola Barreto's work and a performance of the author with Vj Track). Sure not to respond to this with certainty we propose that research.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Performance e Performatividade

[2] Doutor em Memória Social. Professor da UNESA e professor substituto ECO/UFRJ.

[3] Doutora em Ciência da Informação. Professora do PPGMS/UNIRIO.

Keywords:

Live cinema, Performance, Bergson.

Uma percepção, uma consciência cinematográfica do mundo ou "mecanismo cinematográfico do pensamento" (BERGSON, 2005, p. 295), que faz-nos refletir sobre cinema e memória e crer que no *live cinema* uma história vivida do pensamento do cinema se articula afirmando a performance não só na tela e ajudando-nos a endereçar nossa questão para um audiovisual em tempo real.

No prefácio de *Matéria e Memória*, Henri Bergson no final do século XIX assume a relação dos polos que dão diretriz ao livro. "A matéria para nós é um conjunto de imagens" (BERGSON, 1999, p. 1), define. Percebemos as coisas como imagens ou na eterna crítica de Sartre: "Bergson faz do universo um mundo de imagens. Toda realidade tem um 'parentesco', uma 'analogia', certa relação com a consciência" (SARTRE, 1985, p. 35). Bergson entende por *imagem,* "uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma experiência situada a meio caminho entre a 'coisa' e a 'representação'" (BERGSON, 1999, p. 1-2).

Uma experiência entre o que o idealismo pregava e o que o realismo afirmava definia a imagem para Bergson entre o virtual e o atual. Associada à memória, a imagem situa-se entre a coisa e a representação, a ideia que temos da coisa. O cinema torna-se exemplo para Bergson compreender a percepção, o funcionamento do cérebro (mais uma imagem) e a vida. Vários temas reemergem com novas leituras no pensamento bergsoniano. O tempo talvez seja um ponto de partida, não o tempo descontínuo dos momentos e em linha, mas o tempo como fluir numa contínua (*continuum*) e indivisível duração (*durée*). Desse ponto e porto suas concepções sobre percepção, memória, intuição e criação dão marcas a uma radical reviravolta na filosofia e na psicologia. Mas também na arte, na sétima arte e, como agora queremos crer, na nova arte arquivística dos Vj's que comandam sessões de cinema em tempo real.

Em suas duas obras sobre o cinema, Deleuze faz quatro comentários a Bergson. Na primeira "A Imagem-movimento" aparece os dois comentários iniciais que se desdobram em algumas teses. Em "A imagem-tempo" outros dois comentários. Aqui, muito brevemente, sintetizamos esses comentários. O primeiro é composto de três teses sobre o movimento que se relacionam e versam sobre a ideia de que o "espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer"

(DELEUZE, 1985, p. 9). Já o segundo, no qual Deleuze aprofunda a noção de imagem-movimento, versa sobre as três variedades desta concepção. Neste comentário, Deleuze reflete sobre as diferenças entre Bergson e a fenomenologia – o "retorno as coisas mesmas", para usarmos a expressão do criador da corrente fenomenológica Husserl. O terceiro e quarto comentários aparecem no segundo livro sobre o cinema: "A imagem-tempo". Respectivamente, são eles: "Da lembrança aos sonhos" e "Pontas de presente e lençóis do passado". Esse último item é o mais voltado à temática da memória. O anterior versa sobre o cinema como lembrança, enfatizando o *flashback* e seus circuitos e os sonhos.

Num primeiro descomentário que propomos a Bergson tentamos estabelecer um método para compreender como imagem e memória se articulam ainda nos primórdios de um cinema mais pautado pela lógica das atrações do que das narrações. Nesse sentido, a performance de Raimo Benedetti "Cinema das atrações" (2013), envolve uma matéria e memória do cinema. Com uma "traquitana" inventada por Raimo interfere na projeção de filmes enquanto na performance-conferência, o artista conta a história dos primórdios do cinema. Interagindo com as imagens, as memórias, os artefatos e os sons – seja cantando em parte do espetáculo, seja re-sonorizando os primeiros filmes – Raimo Benedetti em sua performance nos convida a voltarmos no cinema antes de sua primazia narrativa. "Benedetti trabalha com ciclos" (MORAN, 2009, p.84) e esse retorno constante nesse caso aos primórdios via *live cinema* é indício de como a memória de um período do cinema retorna ao vivo e material.

No trabalho de Paola Barreto "Cine Fantasma" (2013-), assombros instantâneos trazem luz a uma importante questão envolvendo a quase extinção de salas de "cinemas de rua" (BESSA, 2013). No site do projeto observa-se que

> Cine Fantasma é uma série de video intervenções urbanas que ocupa fachadas de cinemas que não existem mais. A memória destas salas é invocada por meio de projeções em grande formato sobre os edificios, mixando materiais de arquivo e imagens captadas ao vivo no local da ação. Desta forma, o projeto presta homenagem aos cinemas desativados e investiga novas arquiteturas para a produção e a projeção de imagens"

Invocar a memória, por meio da materialidade dos projetores e de imagens de arquivo, assombrando as fachadas de antigas salas de projeção é compreender que as lembranças do

cinema reprisamo passado no presente para um outro futuro que pode mudar a todo instante. Devir-cinema.

> Representear-se-á a passagem como uma mudança, portanto como um contraste entre o que foi e o que é. E como não há diferença essencial entre um passado que se rememora e um passado que se imagina, ter-se-á rapidamente elevado à representação do possível em geral (BERGSON, 2005, p. 318).

A mudança também se relaciona a um segundo descomentário e diz respeito a como a questão do arquivo pode ser lida em uma perspectiva bergsoniana. Embora nossos descomentários se apoiem em Deleuze, nosso objetivo é contextualizar em duas partes o pensamento bergsoniano para entender a relação entre cinema e memória e para crer que o *cinema ao vivo* talvez fosse mais próximo – ao contrário do cinema de massa – do filósofo de "A evolução criadora". Não visamos comentar Bergson, mas a partir dele compreender questões importantes para a relação entre memória e cinema. Não buscamos a verdade, "pois toda verdade é fim da memória" – nos comentários de Bergson –, mas "o desdobramento de um começo" (BADIOU, 1997, p. 82).

A tese central do movimento nos interessa para compreendermos a relação da memória com os primeiros filmes e com as primeiras máquinas de visão. Arquivos móveis nas mãos de Vj's. *Mnemoscópios*. Bergson é interlocutor importante por trazer o cinema como exemplo de temas relacionados à memória e à percepção.

O *live cinema* retifica para nós ainda uma questão bergsoniana, também a representação desse possível: "O que pode ser essa memória, se [...] resulta da fixação no cérebro de impressões recebidas pelos olhos? Ao mais ínfimo movimento do objeto ou dos olhos, já não haveria uma imagem, porém dez, cem, mil imagens, tantas quantas numa película cinematográfica ou mais..." (BERGSON *apud* ROSENFELD, 1988, p. 13). As recriações dos Vj's passeiam por esse universo retiniano, mas também mnemônico. As atrações do final do século XIX (momento em que Bergson escreve) – que se reeditam em algumas práticas do audiovisual hoje – já começavam a colocar a questão de que "a proliferação das imagens [...] ameaça destruir ao invés de preservar a memória, substituindo imagens institucionais de ampla circulação pelas fontes mais pessoais da recordação imagética" (GUNNING, 1996, p. 25). Bergson parece ter enxergado isso e via no cinema um exemplo para o que ele não considerava ideal, a quebra no *continuum*, no mundo percebido e perceptível a

todos os instantes sintetizado na ideia de que "*uma realidade que se basta a si mesmo não é necessariamente uma realidade alheia à duração*" (BERGSON, 2005, p. 322).

Bergson relata duas possibilidades para a reprodução em uma tela de uma cena animada bem próxima das imagens do cinema dos primórdios. O corte das figuras e a impressão de movimento "variável de indivíduo para indivíduo ainda que comum a espécie humana" (BERGSON, 2005, p. 329) e a projeção do conjunto sobre a tela. E uma segunda maneira de proceder mais tranquila e mais eficaz. Tomar uma série de instantâneos e "projetar esses instantâneos na tela, de modo que se substituam muito rapidamente uns aos outros. Assim faz o cinematógrafo" (BERGSON, 2005, p. 330). Seu artifício de dar movimento, fazendo uma imagem surgir da outra, é associada pelo autor ao funcionamento do conhecimento. Deleuze diz, "que dá no mesmo recompor o movimento através de poses eternas ou de cortes imóveis, nossa suposição é de que o todo é dado" (DELEUZE, 1985, p. 16)

Os homens do início do cinema, intuitivamente, deviam saber isso e pareciam criar um dispositivo da memória. Assim como Godard. Em "Contr(ações) do cinema", Wilson Oliveira ao lado do Vj Track recriou através de um banco de dados com mais de 2000 arquivos em tempo real a trajetória das imagens do artista francês, sonorizando ao vivo com programas e instrumentos orgânicos (flauta, guitarra), colecionando os filmes e imagens de Godard. Cada obra de *live cinema* a seu modo coleciona em tempo real imagens e sons e assim nos conecta mnemonicamente ao cinema. Tratamos o cinema em tempo real não mais como expressão/ representação, mas virtualização/atualização de memórias através de camadas de imagens, sons e afetos. Sensorialidades de um cinema que migrou suas memórias da película para a pele da tela, dos corpos e computadores. De um cinema-performance que nos faz lembrar e esquecer do mundo cercado pelo audiovisual da informação, pois nos conecta a ele através de outras sensorialidades. De memórias que são fluxos de consciência como ilustramos na performance. Estamos imersos nesse cinema-performance mnemônico, multimidiático e sempre presente como o de Godard.

Memórias vivas, nascentes em camadas audiovisuais, em acúmulos de experiências com o som e a imagem. Com o objetivo de entender essas camadas de imagens e sons codificando o desafio que a memória trouxe ao cinema, compreendemos ao longo do trabalho de pesquisa que a memória como reino da exploração cinematográfica se torna terreno da imaginação. As camadas híbridas dos performers se associam a memória vivas e pulsantes que nos abraçam em meio a uma

apresentação de *live cinema.* Ali diante daquela coleção de filmes e de toda constelação do cinema, uma experiência é criada e o cinema recriado. Existe uma virtualidade, que se atualiza e se contrai naquela imagem, nos ajudando a pensar outro cinema de arquivo que articula a ideia do colecionador. Ou seja, uma memória enquanto virtualidade – e seu processo de atualização e criação –, por não termos simplesmente algo que só se reproduz, mas que se cria, que se atualiza. Não só em relação ao arquivo que os artistas possuem, mas com relação ao público – o espectador é também, como o *performer* audiovisual, colecionador –, a sensibilidade dos espectadores cria uma atmosfera que se articula com o exercício do artista de *live cinema* quando tensionado com a memória.

Acúmulo de passados e aberturas livres, percepção do momento e multiplicidade do momento nos parecem também levar a prática do cinema para mais próximo da lógica do real time. Uma linguagem das imagens enquanto objetos que são remontado live, um mundo de imagens-coisas tem o *live cinema* e os filmes em comum. Ou, como provocava McLuhan: "Bergson sugere que, sem a linguagem, a inteligência humana teria permanecido totalmente envolvida nos objetos e sua atenção" (MCLUHAN, 1964, p. 97). Talvez com o *live cinema* essa inteligência, voltada para os objetos, se desenrole novamente. Uma abertura de possibilidades em geral se dá no cinema e se afina com o *live cinema*. Essa concepção de Bergson, Arêas indica, a nosso ver, como "cinema do universo" (ARÊAS, 2007, p.101). Não uma imagem, nem um conjunto, mas uma arqueologia, camadas. Universo de imagens.

A ligação que a memória faz e que acreditamos que o cinema ao vivo quer fazer com a memória é traço de um contínuo que as imagens e sons dos Vj's tanto preza e pesquisa. O tempo real, a experiência ao vivo de um filme, revoluciona e relativiza nossa relação com o cinema. O *cinema ao vivo* atualiza um cinema que existe de forma variada para cada um de nós, mas que coletivamente se evidenciou como prática. Descobrir no interior dos arquivos possibilidades para o cinema. Uma consciência para o cinema a partir de um tempo não só impresso na tela, mas no acontecimento, na atração, na performance com a imagem e o som, através da própria imagem e do som.

Referências

ARÊAS, James. Do universo bergsoniano das imagens às imagens do cinema em Deleuze. In: LECERF, Eric *et al* (orgs). *Imagens da imanência*: escritos em memória de Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

BADIOU, Alain. *Deleuze*: o clamor do ser. Rio de Janeiro: JZE, 1997.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Matéria e memória***.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Cinema 1:* a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ *Cinema 2:* a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

ROSENFELD, Israel. *A invenção da memória*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SARTRE, Jean Paul. *A imaginação***.** São Paulo: Difel, 1985.

SOUSA, Márcia C.S. (Márcia Bessa). *Entre achados e perdidos*: Colecionando memórias dos cinemas de rua da cidade do Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Memória Social. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGMS, 2013.

PAINÉIS

Cidade-tecido: ocupação e invenção em *Esse amor que nos consome*[1]

Tissue-city: occupation and invention in *This love that consumes*

Aline Portugal[2] (Mestranda – UFF)

Resumo:

Este artigo parte do filme *Esse amor que nos consome*, de Allan Ribeiro para pensar de que maneira ele constroi uma cidade subjetiva em que a ocupação é um eixo central: tanto a ocupação da cidade do Rio de Janeiro, como também a maneira com que os corpos ocupam os quadros e a forma com que os personagens se relacionam com a casa onde habitam e trabalham – sempre na iminência de serem expulsos por uma possível venda.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro contemporâneo; subjetividade; estética; cidade.

Abstract:

This article reflects about how the film *This love that consumes* constructs a subjective city where occupation is a central issue. It can be seen both in the manner they occupy the city of Rio de Janeiro and in the manner how the bodies occupy the frame. Also, is important the relation of the characters with the house that they live and work – and from where they are about to be expelled.

Keywords:

Brazilian contemporary cinema; subjectivity; esthetics; city.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL: Espaços, cidades e fronteiras no cinema.

[2] Aline Portugal é diretora, roteirista e integrante da Mirada Filmes. Orientanda do Prof. Dr. Cezar Migliorin, pesquisa sobre cinema brasileiro contemporâneo e suas relações com o espaço urbano.

"O modo faz o percurso fora do percurso, margina-o de um sabor estranho mas que dá à contemplação a parte mais veloz do voo".
Maria Gabriela Llansol

Cidade e imagem: locais de disputa

Única cidade do país a sediar os dois megaeventos esportivos que acontecerão no Brasil nesta década, o Rio de Janeiro está no centro de um projeto de desenvolvimento que visa transformá-la em "Cidade Olímpica"[3] até 2016. Nesse processo, ela tem atraído investimentos milionários e obras de grande porte, como a do Porto Maravilha – que, segundo a Prefeitura, é "o maior projeto de reforma urbana do Brasil"[4]. Essa e outras obras, como a reforma do Maracanã e a construção da Transcarioca, reescrevem a cidade e fazem ver o acelerado processo de mudança pelo qual ela tem passado nos últimos anos.

Nessa reorganização espacial e simbólica, várias disputas emergem à superfície do tecido urbano. Novas partilhas do território são elaboradas diante desse reordenamento, e com elas, novos processos subjetivos. Afetos, corpos e formas de vida buscam se afirmar e constituir território. As imagens produzidas sobre esse espaço são também um campo de disputa a partir do qual podemos pensar que projetos de cidade estão em jogo. Ou, como entende Fernando Resende, as imagens são *"espaços que evocam estéticas que produzem sentidos acerca do mundo que vivemos"* (RESENDE, 2013. p. 26).

Nesse sentido, este artigo se debruça sobre o filme *Esse amor que nos consome*, com o intuito de perceber de que forma ele faz ver uma cidade que é ao mesmo tempo o espaço em que o filme acontece e também um lugar inventado por essas imagens, enquanto recortes espaço-temporais do mundo:

> Onde existe o recorte, a definição dos movimentos e partilhas, o cinema sobrepõe outra mise-en-scène, recorta o espaço já cortado, transforma os sons, retira a cor, monta um contracampo e um fora de campo, aproxima vidas e produz afecções nessas reurbanizações em que o espaço e o tempo podem perder as estribeiras. Um conjunto de relações que, longe de constituir uma informação sobre a cidade, acaba por estabelecer com ela um papel fundante. (MIGLIORIN, 2011. p. 163)

[3] Nome cunhado pela Prefeitura do Rio, que incorporou essa expressão como uma espécie de slogan da cidade.
[4] Em http://www.cidadeolimpica.com.br/areas/infraestrutura/ Último acesso em 09/07/14.



Frame do filme *Esse amor que nos consome.*

Esse amor que nos consome[5] é um filme produzido no Rio de Janeiro em 2012, mais especificamente no bairro da Lapa – local que naquele momento vivenciava o auge de seu processo de revitalização, com a chegada de bares em formato de franquia, condomínios residenciais de classe média e prédios comerciais. Os preços aumentam, os antigos moradores e comerciantes tem que sair. Processo de especulação imobiliária e gentrificação, que se tornaram refrão na cidade.

O filme acompanha a trajetória da Companhia de Dança Rubens Barbot, a partir da mudança que ela faz para a nova sede – um antigo casarão ao lado da Praça da Cruz Vermelha. O sobrado está à venda, e custa um milhão de reais. Eles decidem ir pra lá de qualquer maneira, pois um jogo de búzios afirmou que a casa seria deles. Além de sede da companhia, o sobrado passa a ser casa dos diretores – o casal Gatto Larsen e Rubens Barbot –, e um local de convergência: ali os dois vivem, trabalham na administração, produzem figurinos e cenários, e ensaiam com o restante do grupo. Enquanto se preparam para erguer o próximo espetáculo, grupos de possíveis compradores visitam frequentemente a casa acompanhados por um corretor, e planejam o que será feito naquele espaço após a compra.

Formas de vida na imagem

A escritura do filme parece inseparável da experiência compartilhada do processo de criação entre personagens e o diretor. A consciência de seus gestos e *mise en scène* faz dos personagens

[5] Filme dirigido por Allan Ribeiro (80' | RJ, 2012).

atores de si mesmos, em pleno processo de invenção, afastando-se de qualquer noção de pureza – seja ela própria da realidade ou da ficção. O filme opera um imbricamento entre vida e criação que pode ser percebida através da dimensão performativa das imagens.

A escolha de enquadramentos do filme ressalta essa dimensão. Muitos planos são fixos e abertos, frontais, permitindo uma livre circulação dos personagens. Por vezes eles tomam o primeiro plano, ou se afastam e ocupam o fundo do quadro. Nosso olhar passeia pelo espaço, nos conduz a uma observação do sobrado – espaço que guarda diversas camadas afetivas e simbólicas, e cujas relações atravessam tanto com a Companhia como a cidade.

O filme é atento também aos corpos e seus movimentos, a cada gesto. Corpos que se precipitam em dança. Danças que derivam de caminhadas, ou que brotam de um corpo rotineiro. Que parecem ser um pequeno desvio em relação ao movimento cotidiano, não um espetáculo a parte do corrente da vida. Nesses procedimentos, o filme busca perceber as formas de vida que ali se constituem, a cada cena. Como afirma André Brasil, uma forma de vida é a vida enquanto forma, enquanto possibilidade, então cabe pensar que ela se constitui *durante*, precisamente no lugar da performance:

> a performance é o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e *ganha forma* – não previamente – mas *à medida* em que *aparece*. (BRASIL, 2011. p. 5)

Nesse sentido, é na própria dimensão processual da imagem, em pleno ato de invenção, que a performance se dá:

> (...) a imagem parece abrigar uma experiência. Em outros termos, diríamos que ela é um lugar não apenas de representação, mas de *performance;* lugar no qual, não apenas se figuram, mas se efetuam *processos de subjetivação*. (Idem, p. 4)

Ao perceber a imagem como um lugar de efetuação de processos de subjetivação, ressaltamos sua dimensão produtiva, afirmamos sua potência de intervenção no mundo. Ela aparece, portanto, como um elemento – entre tantos – que concorre para a produção de subjetividades. Subjetividade entendida aqui como composição de heterogêneos, em que não há oposição entre sujeito individual e sociedade – e sim uma multiplicidade que age o tempo todo em subjetividades que não são fixas. Subjetividades em constante formação, que guardam a possibilidade de autonomização e *autopoiese* (GUATTARI, 1992).

Nesse sentido, afastando-se de uma ideia de subjetividade voltada para si mesma, o corpo aparece como elemento fundamental. É superfície, relação. É também o local aonde o poder se

exerce, numa sociedade marcada pelo *biopoder* (FOUCAULT, 1988), onde são precisamente nossas subjetividades e suas expressões que estão em disputa. Cabe, portanto, perceber de que maneira o filme coloca em cena esses corpos em performance, desenhando uma micropolítica dos corpos, que, através de seus desejos e gestos, são capazes de inaugurar o espaço que os cerca. Pensar a medida e a forma de seus deslocamentos e desejos. Perceber como se movimentam no espaço urbano no qual habitam, arena de múltiplos atravessamentos e relações. Espaço em construção permanente, processual, na tessitura do presente.

Invenção do espaço dançado

Eu não danço num lugar; Eu danço o lugar.

Min Tanaka

Dois grandes prédios em construção. Máquinas enormes rasgam o céu acinzentado. O relógio da Central do Brasil marca três e vinte e cinco. Silêncio dos ruídos da cidade. Perto do fim do plano, sons de obra invadem a cena, anunciando o que vem a seguir. Não são apenas ruídos sobrepostos, mas compostos em uma sinfonia barulhenta. Corta.

Na cena seguinte, vemos três corpos negros, vestidos de calça de operários, e o torso nu. Entre eles, uma cadeira branca comporta um pedaço de tecido vermelho, jogado sobre ela. O viaduto da Perimetral é uma linha horizontal que corta o meio do quadro e atravessa os corpos. Rasgando o céu, ainda as máquinas que ocupavam o plano anterior.



Frame do filme *Esse amor que nos consome.*

Os sons ficam mais intensos, como se esses corpos ativassem os barulhos das obras que não são vistas em funcionamento. Ruídos de uma cidade que não ouvimos em sua rotina, a não ser aqui, evocados por esses corpos. Ruídos que dizem das transformações da cidade, escutadas no som incômodo de máquinas e vistas na presença do viaduto hoje ausente.

Ao som dessa sinfonia de ruídos, os corpos dançam. Um deles perambula numa espécie de círculo disforme, com a cabeça baixa e o tronco curvado. O outro incorpora os efeitos de uma britadeira no tremular ritmado do corpo. O terceiro, ajoelhado, abaixa e levanta o tronco e a cabeça, que gira de um lado para o outro enquanto está baixa, e em seguida sobe e desce.

Esse é o primeiro dos três números de dança em espaços públicos que acontecem durante o filme. O segundo se dá na Praça XV, a Baía de Guanabara ao fundo, com seu movimento de navios cargueiros se aproximando do Porto. É uma dança a dois, amorosa. Ao final, os dançarinos se abraçam e, de mãos dadas, saem caminhando, por entre carros que manobram e um flanelinha que indica por onde seguir. O estado do corpo em dança não difere muito daquele que caminha. Um parece o prolongamento do outro.

Essa dimensão fica mais forte no terceiro número de dança, que acontece à noite, em uma rua do Centro. Barbot caminha. Um travesti anda em direção à câmera, encarando-a. Começa uma ópera sacra. Casais de homens olham, assustados, para a câmera que passeia entre eles, como em um flagrante. Tocam os sinos da igreja. Um casal se aproxima, e inicia uma dança. Os corpos se

encostam e movimentam-se juntos. Sentem o cheiro um do outro e os toques da pele, numa sedução ritmada. Uma dança em que os movimentos parecem se instalar entre a coreografia e o desejo.



Frames do filme *Esse amor que nos consome*.

Nesse sentido, a dança reforça a dimensão performativa da imagem, em que os corpos inauguram um espaço, criam formas. Formas que estão próximas da vida, mas dela diferem justamente por sua dimensão espacial particular: *"Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento*". (GIL, 2009. p. 47)

A dança, assim, é mais um elemento que concorre para a criação de um espaço a partir da experiência. Um espaço intensivo, marcado pelo desejo. Um espaço de relação. Dos corpos entre si, e entre os corpos e a cidade. Um espaço tecido pelo filme, a invenção de uma urbanidade subjetiva e relacional.

Tessituras

Ao longo do filme, vemos Barbot costurando um tecido de retalhos, a ser usado no espetáculo. São pedaços de diversos materiais, cores, texturas e formas. Mais para o final da narrativa esse tecido fica pronto, e assume o lugar de material cenográfico em um ensaio. Entre os corpos dos oito bailarinos em cena – ligando-os uns aos outros – está o tecido, colorido e múltiplo. Aqui a coreografia novamente incorpora a dimensão do gesto, em uma costura invisível, sem linhas nem agulhas, em que os movimentos dos corpos é o que dá forma ao tecido que os atravessa.



Frame do filme *Esse amor que nos consome*.

Essa tessitura, mais do que simbólica ou metafórica, guarda uma materialidade que está expressa em todo o filme. Uma costura invisível, que é também a construção dessa cidade que acontece na relação – e no presente. Como conclui Fábio Andrade em uma passagem de seu texto na Revista Cinética, *"Esse Amor que nos Consome é a reafirmação dos retalhos de uma mesma cidade-tecido que os projetos de futuro se esforçam por separar."* (ANDRADE, 2012)

Ao final da costura invisível, os membros da Companhia estendem o tecido empoeirado do lado de fora. Ao desenrolar o pano, ele encobre a placa VENDE-SE, que se mantém fixada na fachada do sobrado desde que eles se mudaram para lá. Retornamos então para o interior da casa. O grupo dança ao som de um tambor. Exu, na janela, olha por eles.

Llansol afirma (ver epígrafe) que o modo faz o percurso fora do percurso. O filme parece buscar também esse desvio. Um olhar para a cidade que não é nem uma oposição direta – carregada de recusa ou negação – nem abstenção. Jean-Louis Comolli, ao pensar a cidade filmada pelo cinema, define-a como *"aquela cujas margens resistem à centralidade dos poderes"* (COMOLLI, 2007. p. 180). Aqui também parece ser essa cidade que aparece. Uma tessitura próxima dos corpos e gestos, conectada às formas de ocupação e invenção criadoras de mundos e de margens.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Fábio. *Esse Amor Que Nos Consome, de Allan Ribeiro*. Revista Cinética, Set. 2012. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/esseamorquenosconsome.htm

BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. Trabalho apresentado no XX Encontro da Compós. Porto Alegre, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GIL, José. *Movimento total. O corpo e a dança.* São Paulo: Iluminuras, 2009.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

MIGLIORIN, Cezar. *Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros*. In: Revista ECO-PÓS. Dossiê: cidades midiáticas. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 14, n. 1, 2011.

RESENDE, Fernando. *(Est)ética da praça: rua, mídia e partilha*. In: Revista Intexto, n.28, p. 1-31, Porto Alegre: UFRGS, 2013.

Hollywood à brasileira: reflexões sobre o polo de cinema de Paulínia[1]

Hollywood made in Brazil: Reflections about the Pole of Cinematographic Production of Paulínia

André Ricardo Araujo Virgens[2] (Mestre – UFBA)

Resumo:

Desde o início do século XX, o modelo de produção desenvolvido por Hollywood conseguiu se fortalecer e se consolidar tanto do ponto de vista da linguagem, quanto do ponto do modelo de negócios. Ainda nesse contexto, percebemos que iniciativas "inspiradas" nesse modelo americano, de estruturação de polos de produção locais, tem surgido no país. E uma das principais delas se localiza no município de Paulínia-SP, experiência que apresentaremos aqui.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro, produção, polos de produção cinematográficos, Paulínia.

Abstract:

Since the early twentieth century, the production model developed by Hollywood managed to strengthen and consolidate both from the point of view of language, and from the point of business model. Also in this context, we realize that "inspired" initiatives in this American model of structuring local production centers has emerged in this country. And one of the main of them is located in the city of Paulinia-SP, experience that we'll present here.

Keywords:

Brazilian cinema, production, poles of cinematographic production, Paulínia.

---

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL: Políticas de produção, distribuição e divulgação do cinema.

[2] Produtor Cultural, mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. E-mail: <andre.arauj@gmail.com>.

Introdução

O mercado cinematográfico, conforme conhecemos hoje, começou a se consolidar em meados do século XX. Inicialmente hegemonizado por produções europeias, a I Guerra Mundial acabou ocasionando uma mudança desse cenário e fez que os EUA despontassem como principal produtor e exportador de filmes no mundo. O paradigma Hollywoodiano acabou servindo como ideal a ser atingido por diferentes contextos, sendo algo propagado (e estimulado), por diversos mercados, inclusive o brasileiro.

Hollywood também surge como um marco fundamental para o raciocínio que realizamos aqui, pois foi a primeira iniciativa que associou a noção de produção cinematográfica com a partir de um "polo". Ou seja, dotar uma determinada região de infraestrutura técnica e de mão de obra especializada para o desenvolvimento de uma determinada atividade econômica.

Nesse contexto, também percebemos, nas últimas décadas, a existência de experiências que tentam criar/ consolidar "novos" polos de produção no país. E uma das principais experiências dessa natureza desenvolvidas no país se localiza no município de Paulínia, interior de São Paulo.

A apresentação do Polo Cinematográfico de Paulínia será feita com base em 04 categorias de análise, escolhidas a partir da proposição de Robert Stake para estudos de caso: 1) Contexto – caracterização geral das região; 2) Histórico – caracterização e constituição de marco legal fundacional; 3) Natureza – Caracterização de arranjo institucional/ modelo de gestão, infra-estrutura construída, projetos implementados; e 4) Informantes, com breve caracterização dos agentes envolvidos no processo.

Contexto

A história da cidade de Paulínia é relativamente recente. Em 30 de novembro de 1944, o então bairro seria elevado à categoria de distrito de Campinas; e, em 28 de fevereiro de 1964, seria emancipada e elevada à condição de município. Ele se localiza a pouco mais de 100 km da cidade de São Paulo e integra, com outros 18 municípios, a Região Metropolitana de Campinas.

Em 1968, foi anunciada a construção da Refinaria de Paulínia (REPLAN), a partir de uma negociação direta entre os agentes municipais e o governo militar, e que, ainda hoje, é a maior dessa

natureza no país. A partir de então, diversas empresas do setor petrolífero (e derivados) passaram a se instalar na cidade (BRANCO, 2011, p. 33). Empreendimentos que ajudariam a modificar de vez a sua economia rural, convertendo-a num grande centro industrial.

Esse processo acabou contribuindo para uma mudança radical em relação à distribuição e aumento populacional na cidade. Se na década de 1950 apresentava uma população de 7.359 habitantes, eminentemente rural, em 2014, a população de aproximadamente 92.000 pessoas é eminentemente urbana, com grande proliferação, inclusive, de condomínios fechados. O município também é marcado por altos índices de qualidade de vida, apresentando um IDHM de 0,795, renda per capita de R$ 96.896,80 e um PIB total aproximado de R$ 8,2 bilhões de reais, explicado por conta dessa forte atividade industrial (IBGE, 2013).

Outra característica da cidade é o seu desenvolvimento a partir da construção de megaprojetos. Percebemos uma forte vinculação dessa concepção à figura de Edson Moura, que foi prefeito da cidade por 12 anos, entre 1993 e 1996 e, posteriormente, entre 2001 e 2008. O marco inicial foi a criação do Parque Brasil 500, concebido a partir 1993, e que consiste num complexo para realização de eventos de grande porte. Em 2004, foi inaugurada a Rodo-Shopping, estrutura que agrega os serviços de transporte (municipal e intermunicipal) e um centro de compras. Em 2007 foi inaugurado novo Paço Municipal e, em 2008, o Theatro Municipal Paulo Gracindo. Todo esse complexo de estruturas citadas ocupa uma faixa contínua que aparece como uma nova centralidade na cidade (WASSALL, 2011).

Figura 01: Fachada do Theatro Municipal de Paulínia Paulo Gracindo



Foto: Retirada pelo próprio autor

Figura 02: Fachada do Paço Municipal de Paulínia



Foto: Retirada pelo próprio autor

Histórico

O projeto intitulado "Paulínia Magia de Cinema" começou a ser concebido a partir do ano de 2005, contando com a consultoria de agentes como o crítico Rubens Edwald Filho e do cineasta Luís Carlos Barreto. A proposta de investimentos no campo audiovisual surgiu como uma estratégia da cidade se tornar um centro de atração de investimentos na indústria do entretenimento. Conforma salienta a reportagem da Folha de São Paulo publicada no dia 02 de dezembro de 2012, a proposta do então prefeito de Paulínia, Edson Moura, seria criar as bases para a estruturação de um complexo nos moldes da *Disney*, projeto de R$ 2 bilhões iniciado por seu pai em 1992. (MAGENTA, 2012).

A partir daí, a cidade começou a aprovar uma série de marcos legais que propiciaram a continuidade da proposta. No final de 2006, a construção do polo foi autorizada através da Lei nº 2.842 de 21 de dezembro de 2006. A sua estruturação também se encontra presente no Plano diretor do município, aprovado como a Lei Municipal 2.852, de 22 de dezembro de 2006.

Outros três conjuntos de marcos legais foram importantes nesse processo. O primeiro, aprovado através da Lei 2.845 de 21 de dezembro de 2006, ofereceu as bases para realização do Festival de Cinema da cidade. Dois anos mais tarde, seria alterado pela Lei nº 2913 de 03 de abril de 2008, que deu sua configuração final[3]. O segundo permitiu a criação do Fundo Municipal de Cultura e de um mecanismo de fomento através de renúncia fiscal. Isso foi possível através da Lei nº 2.837 de 18 de dezembro de 2006 e do Decreto 5.519 de 18 de abril de 2007, que regulamentou a mesma. E, por fim, foi regulamentado o funcionamento da Paulínia *Film Comission*, com o Decreto 5.522 de 24

[3] O I Festival de Cinema de Paulínia foi realizado entre 05 a 12 de julho de 2008. Segundo a Secretaria Municipal de Cultura, envolveu um público de 16.000 pessoas em 2008 e 33.000 em 2009. Após ser interrompido em 2011, retomou atividades em 2013, sob o nome Paulínia Film Festival. A sua última edição distribuiu R$ 800 mil em prêmios.

de abril de 2007. Através desse marco legal, ficou estabelecido que ficaria responsável por atrair e oferecer suporte operacional às produções realizadas no município.

Natureza

A gestão do Polo Cinematográfico de Paulínia e de suas ações relacionadas estão sob responsabilidade da Secretaria Municipal de Cultura. Entretanto, para o processo de construção e gestão da infraestrutura de estúdios, a estratégia adotada foi a realização de uma Parceria Público-Privada (PPP). Após realização de processo licitatório no ano de 2007, os Estúdios Quanta ganhou a concorrência pública no valor de pouco mais de 147 milhões de reais, num contrato de vigência de 10 anos e prorrogável por até 35 anos.

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; o Festival de Cinema de Paulínia; um conjunto de cinco estúdios de filmagem e uma *film comission*. Além disso, a cidade tem patrocinado a produção de filmes através de editais anuais, tendo como contrapartida a realização de filmagens na cidade e o investimento mínimo de 40% do montante recebido com fornecedores da própria região.

Poucos anos após implementação, a sua continuidade tem sido alvo de diversos questionamentos, especialmente após o cancelamento do seu festival anual de 2012. Neste mesmo ano, o contrato estabelecido entre a prefeitura e os Estúdios Quanta foi questionado pelo Tribunal de Contas do Estado de São Paulo. Ele apontou como um dos principais problemas do processo licitatório a falta de repartição de riscos entre o poder público e a iniciativa privada. Nesse sentido, condenou o ex-prefeito Edson Moura a uma multa de, aproximadamente, R$ 20 mil. Decisão que ainda caberia recurso.

Pra complicar ainda mais a questão, a cidade passou por um período de grande instabilidade institucional, resultado da indefinição do processo eleitoral de 2012. Apenas em julho de 2013, o Tribunal Superior Eleitoral acabou emitindo decisão favorável a Edson Moura Júnior, conduzindo-o ao cargo de prefeito.

De toda forma, segundo dados da gestão municipal, no período em que o polo esteve em pleno funcionamento (2008-2011), foram filmados na região 42 filmes (entre longas e curtas-metragens), resultando num investimento de aproximado de 30 milhões de reais nos mesmos. Isso

incluindo obras de maior bilheteria como Tropa de Elite 2 e O palhaço, mas também produções de diretores iniciantes, como o premiado “Trabalhar Cansa” de Juliana Rojas e Marcos Dutra.

Informantes

Poder público: A Secretaria Municipal de Cultura aparece como o principal agente responsável pelo planejamento, acompanhamento, execução e controle de ações relacionadas ao Polo Cinematográfico de Paulínia, apesar da descontinuidade da maior parte das iniciativas relacionadas ao seu funcionamento.

Iniciativa Privada: A construção e manutenção da infraestrutura de estúdios construídas na cidade se dá através de parceria público-privada com os Estúdios Quanta. Outras iniciativas em conjunto com a iniciativa privada acabaram não tendo continuidade, como uma parceria com o Senac para oferecimento de cursos de formação, e com a empresa Lego para manutenção de um estúdio voltado para animação *stop motion*.

Conclusões iniciais

O primeiro aspecto que chama a atenção em relação à experiência de Paulínia é a centralidade ocupada pelo poder público nas ações relacionadas ao fomento da atividade cinematográfica na cidade. Essa iniciativa não surgiu de uma demanda popular, e nem de um histórico de relação da cidade com o tema. Mas sim da vontade de um grupo político que entendeu que o fomento ao cinema (atrelado também ao ramo do lazer e do entretenimento) poderia se tornar num novo vetor econômico para o município.

Relacionado a isso, chama atenção o fato que Paulínia ainda carece de organizações locais voltadas para o campo cinematográfico, como uma classe artística e/ou uma classe de produtores, de forma que a iniciativa de realização de ações não fique restrita ao setor público. Ou que a legitimação do polo não se dê, apenas, pelo processo de atração de produções de fora da cidade.

Talvez o maior desafio dessa política de fomento local seja construir na cidade uma rede de agentes voltados para o campo cinematográfico de forma que, com uma classe mais ativa e organizada, a própria gestão do polo possa ser acompanhada com maior fiscalização pela sociedade civil, e que ações de descontinuidade sejam mais difíceis de serem colocadas em prática.

Até porque, o processo de paralisação das atividades do projeto entre 2011 e 2013 demonstra que, apesar de ser respaldada por um extenso arcabouço legal, e também pelo investimento de vultosas quantias de dinheiro público, isso não foi suficiente para que mudanças na gestão municipal promovessem alterações substanciais nessa política.

Poderíamos fazer questionamentos também ao modelo adotado pela cidade. Essa grandiosidade perpassaria por uma concepção planejada e devidamente estruturada de política de fomento ao desenvolvimento da produção cultural e da economia da região, ou não passaria de uma estratégia voltada para o *citymarketing*, tendo os grandes projetos como matriz de visibilidade e também gerando outros tipos de consequências, como a intensificação da especulação imobiliária na cidade?

De toda forma, essa ainda é uma experiência recente e que ainda carece de tempo de maturação para termos melhores respostas. Ainda assim, acreditamos que ela deve ser ajustada de forma que a cidade possa fazer parte, de fato, da iniciativa.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro*: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRANCO, Maria Isabel Vieira. *O Uso do "Citymarketing" na Gestão da Cidade de Paulínia-SP e as Transformações do Espaço Público*: novas identidades construídas? Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, Instituto de Geociências, 2011.

IBGE. *Produto Interno Bruto dos Municípios 2011*. Brasília: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2013. Disponível em: <cidades.ibge.gov.br/xtras/csv.php?lang=&idtema=125&codmun=353650>. Acessado em 01 mar 2014.

MAGENTA, Matheus. *Após declínio, polo cinematográfico de Paulínia é retomado*. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo; Ed. Abril, 02 dez 2012.

MORAES, Julio Lucchesi. Cultura e Transformação Urbana: Avaliando o Caso de Paulínia. In: *Informações FIPE*, nº 377, fev 2012.

PACHECO, Camila C. C. Paulínia: Investimento Público em Cinema como Propulsor Cultural, Social e Econômico. In: *Revista Extraprensa* - cultura e comunicação na América Latina. São Paulo: USP, 2008.

SÃO PAULO. Tribunal de Contas do Estado de São Paulo. *Outorga de exploração, por meio de concessão administrativa, da prestação de serviços ao Estado, por meio da disponibilização, operação, manutenção e conservação, precedida da execução de obra pública, de infraestrutura cultural*. Relator: Conselheiro Renato Martins Costa. TC-000867/003/09. 20 ago 2013.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, Fapesp, Itaú Cultural, 2ed, 2008.

STAKE, R.E. *Investigación con Estudio de Casos*. Madrid: Ediciones Morata, 1999.

WASSAL, Letícia Jorge. *Urbanização Descontínua*: fronteiras e novas centralidades – Estudo de Caso do Município de Paulínia. Dissertação de mestrado. Campinas: Programa de Pós-Graduação em urbanismo, PUC-Campinas, 2011.

Cinema e teatro: o intertexto[1]

Cinema and theater: the intertext

Ândrea Cristina Sulzbach[2] (Mestranda – UTP)

Resumo:

Este trabalho possui como objeto de estudo a linguagem teatral presente em três filmes que se apropriam de fundamentos intertextuais na construção da estrutura cenográfica e representativa. Os filmes selecionados são *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), *César Deve Morrer* (Paolo e Vittorio Taviani, 2012) e *Vocês Ainda não Viram Nada* (Alain Resnais, 2012). A hipótese é de que a apropriação da linguagem teatral como intertexto proporciona um cinema reflexivo concebido como estrutura física ou metatexto.

Palavras-chave:

Cinema, Teatro, Intertexto.

Abstract

This work has as object of study the theatrical language present in three films which appropriate intertextual foundations in the construction of scenic and representative structure. The selected films are *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), *Caesar Must Die* (Paolo and Vittorio Taviani, 2012) and *You Do not Seen Nothing* (Alain Resnais, 2012). The hypothesis is that the appropriation of theatrical language as intertext provides a reflective film designed as a physical structure or metatext.

Keywords:

Cinema,Theatre, Intertext.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine 2014.

[2] Mestranda em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Linha de pesquisa - Estudos do Cinema.

Introdução

O diálogo entre o cinema e o teatro ocorre desde a criação das primeiras imagens em movimento. Essa intertextualidade obteve diferentes graus de aproximação de acordo com o momento histórico e evolutivo no qual estavam inseridos. Em seu início, grande parte das películas se desenvolvia a partir do teatro de atrações, que prevalecia no intertexto. Com o avanço da linguagem cinematográfica, as antes consideradas simples imagens em movimento se transformam em filmes, provenientes da criação de variadas concepções técnicas e narrativas. Enquadramentos; movimentos de câmera; elipses e diversos outros recursos geram uma nova forma de se fazer arte.

O propósito deste trabalho é analisar o diálogo entre essas duas linguagens presente em recentes produções cinematográficas, quais sejam, *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), *César Deve Morrer* (Paolo e Vittorio Taviani, 2012) e *Vocês Ainda não Viram Nada* (Alain Resnais, 2012).

Teatro e cinema

O cinema absorve o teatro logo em seu início, no período do cinema mudo, considerando que muitos atores teatrais emigram para o cinema, levando consigo técnicas de representação ligadas a um texto e suas pantomimas. Isso ocorre antes de 1910, nos *films d'art franceses* e na Biograph nas produções de Griffith. A pantomima predomina como técnica de encenação e permanece até o fim do cinema mudo. Jacques Aumont e Michel Marie apontam que a relação com o texto foi sanada com os letreiros intercalados entre as cenas mudas, prática bastante críticada pelos adeptos do cinema "puro" (AUMONT; MARIE, 2006, p. 284).

A teatralidade nos filmes desse período também se caracteriza por cenários que possuíam um quarto lado, a exemplo do palco italiano, espaço cênico oriundo do período renascentista. "A cenografia desses filmes era, no mais das vezes, rudimentar: telas pintadas, construções leves, sem teto, e é claro, abertas de um lado [...]" (AUMONT; MARIE, 2006, p. 284). Entretanto, essa simplicidade de estrutura cênica contribui no surgimento da consciência de uma construção cinematográfica pois, proporcionaram modalidades criadas por David Griffith nas passagens de plano a plano apoiada na comunicação de espaços adjacentes (AUMONT; MARIE, 2006, p. 284).

As *gags* se originaram no teatro, geralmente compostas de histórias engraçadas, com partes do diálogo improvisadas pelo autor. Por volta de 1920, adquirem também sentido cinematográfico. "Buster Keaton, por exemplo, se especializou antes nas *gags* com ponto de partida realista, ao passo

que encontramos, frequentemente, em Jerry Lewis ou nos irmãos Marx, no próprio inicio da *gag*, um universo já burlesco (AUMONT, MARIE, 2006, p. 141). Esse tipo de representação se apoia na corporeidade e por vezes na agressividade, com situações inesperadas, geralmente não comuns ao cotidiano, que surgem no desenrolar da narrativa.

Entre os anos 1905 e 1920, a farsa conheceu um brilho único na história (BAZIN, 1991, p. 127). Somente a tela poderia permitir a Carlitos atingir o tempo perfeito da situação e do gesto, o qual pode ser percebido pelo público com clareza em um curto espaço de tempo, através da aproximação da câmera, algo impossível no palco. Com isso, o cinema ultrapassa o teatro, de acordo com Bazin, mas também o perpetua (BAZIN, 1991, p.126).

Bazin defende a relação do teatro com o cinema e afirma que, ao contrário do que muitos afirmam, a relação não se restringe somente ao chamado pejorativamente teatro filmado, essa relação foi (e ainda é) bastante enriquecedora. “Vemos que o alcance [...] do repertório e das tradições teatrais foi decisiva sobre os gêneros cinematográficos tidos por exemplares na ordem da pureza e da especificidade” (BAZIN, 1991, p. 126).

Dogville

A montagem não necessita ser igual à realidade, ou seja, uma cópia do real para ser crível. O filme *Dogville* utiliza metáforas para desenvolver o seu enredo. Cada etapa de seu processo de construção permeia não apenas o entretenimento, mas também a reflexão, proporcionada por um distanciamento crítico, que é possível principalmente pelo espaço cênico selecionado.

Segundo Bachy; Claude e Taufour (1982) o cenário de um filme deve possuir três qualidades essenciais: a primeira seria a autenticidade em que o cenógrafo de cinema deverá criar a atmosfera que fará com que se acredite na realidade da história desenvolvida naquele ambiente; em nenhum momento o cenário deverá ser decorativo. A segunda qualidade discorre sobre o *sugestivo*: em que o cenário introduzirá o espectador na significação do filme. E por último *concordante*: um cenário que se harmonize com o estilo visual do diretor do filme

O cenário trabalhado em *Dogville* não segue os princípios comuns para delimitar os ambientes. No lugar de paredes, vemos somente um chão riscado. Seguindo os preceitos do teórico teatral e dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o objetivo é, através do estranhamento, induzir o

espectador, a uma autorreflexão e maior percepção do universo no qual está inserido, seja sob o âmbito social ou político. Walter Benjamin descreve o trabalho do dramaturgo:

> A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como épico, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. Porém as condições surgem no fim dessa experiência, e não no começo. De uma ou de outra forma, tais condições são sempre as nossas. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. (BENJAMIN, 1987, p.133)

Dogville aplica conceitos do teatro de Brecht, conhecido como efeito de distanciamento, ao quebrar a ilusão por parte do público, com um cenário que denuncia a ficção, uma vertente oposta ao cinema hegemônico.

O espaço diegético de *Dogville*, através de limites imaginários ou desenhados, explora conceitos não usuais ou convencionais à mídia a que se propõe. Trier inova através do deslocamento de suportes que resulta em uma intertextualidade entre o espaço cênico teatral e o cinematográfico.

Ação/ encenação em César deve morrer

O filme *César deve morrer* foi filmado na prisão de segurança máxima de Rebibbia, Roma, com um grupo de prisioneiros selecionados para encenar a peça *Júlio César,* de William Shakespeare, uma representação que em alguns momentos possui grande enfoque no teatro, mesclando documentário e por fim a ficção. Em *César deve morrer,* a abordagem permeia temas que narram sobre morte, liberdade, vingança, presentes no texto de Shakespeare, mas que se misturam à vida dos próprios prisioneiros e respectivos atores do filme.

Essas representações acontecem dentro do presídio, em seus corredores, celas e pátios, momentos em que teoricamente seriam os ensaios, mas que na verdade se tornam o próprio filme. A linguagem desenvolvida em *César deve morrer* causa um distanciamento, induz a uma reflexão, não apenas da condição carcerária, mas da condição humana, suscitada pela obra teatral de Shakespeare, a qual permanece atual. Segundo Heliodora (1995) depois da peça *Júlio César* (1598), Shakespeare nunca mais deixou de incorporar o tema político às suas tragédias.

O filme *César deve morrer* se apropria dessa temática política e a trabalha em um espaço cênico que revela o ambiente no qual ele é produzido. Com isso suscita as teorias do teórico teatral

Bertolt Brecht. “A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como épico, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público” (BENJAMIN, 1987, p.133).

A encenação dentro da encenação, prisioneiros representando Shakespeare em forma de ensaio, no interior de suas celas, se tornam textos sobrepostos e dialogam o tempo todo no filme. A intertextualidade presente nessa obra suscita uma estética diferenciada apoiada principalmente na seleção do espaço físico, o qual possui um crescente tão grande dentro do filme que no decorrer do processo acaba por se tornar um personagem ou ainda um narrador onipresente silencioso.

O metatexto em *vocês ainda não viram nada*

Vocês Ainda Não Viram Nada é extraído de duas peças de teatro do dramaturgo francês Jean Anouilh, a mais conhecida *Eurídice* (1942) e *Cher Antoine ou L’Amour Raté (1969)*. *Eurídice* pertence ainda à fase inicial da obra de Anouilh enquanto *Cher Antoine* é um dos seus últimos trabalhos. A encenação dos atores em *Vocês Ainda Não Viram Nada* são sobrepostos, o ator iniciante com o experiente, o velho e o novo. Aqui o metatexto se encontra não apenas em seu formato de representação e cenário, mas atinge uma expansão maior alcançada pela diferença de gerações entre os atores, o tempo, bastante abordado nos trabalhos de Resnais, explorados em suas diversas facetas.

A explosão do espaço, conceito desenvolvido por Roubine, altera a relação espectador e ator. A partir do século XVII, o palco italiano se estabelece como principal recurso para as apresentações de espetáculos teatrais, e essa preferência perdura até a metade do século XX. Antonin Artaud, teórico do teatro considerado um vanguardista, foi quem primeiro iniciou questionamentos quanto à utilização condicionada do palco italiano. De acordo com Roubine:

> “Artaud foi sem dúvida um dos que primeiro compreenderam, nos anos de 1920, que a invenção de um novo teatro implicava a transformação das relações entre platéia e espetáculo; ou seja, em última análise, a explosão do palco.” (ROUBINE,1982-1998, p.87)

Essa explosão de espaço pode ser percebida em *Vocês ainda não viram nada,* em que os atores do filme contracenam com os atores do vídeo, os quais estão representando uma peça de teatro, enquanto no filme a representação se dá primeiro como uma mera lembrança do texto já produzido há muitos anos pelos atores, para em seguida encontrarmos os mesmos inseridos em outro espaço, se transportando para o cenário de uma estação de trem; para um quarto de hotel.

Seriam somente memórias? Não se sabe com certeza, mas o que fica claro aqui é a explosão do espaço dentro de um metatexto. A personagem Eurídice do filme contracena com o Orfeu do vídeo, vídeo esse que a principio a atriz estava apenas assistindo. Essa representação simultânea lembra mais um fator defendido no teatro por Artaud apontada por Roubine. " ...o espetáculo – e podemos reencontrar aqui uma das ideias de Artaud – desenrolar-se-ia *simultaneamente* em vários tablados." (Roubine, 1982-1998, p. 105) Essa ideia inicial de Artaud de abordar novas formas de se ocupar o palco, vai além do espaço cênico, trabalha também o tempo. Esse tempo em camadas dentro de vários espaços nos é apresentado em *Vocês ainda não viram nada,* em que o movimento de um mesmo personagem acontece através de vários atores em uma sequencia linear da história, mas não do espaço.

Considerações Finais

O teatro e o cinema possuem limites bastante distintos, por isso a afirmação de uma intertextualidade, que ao longo do trabalho foram percebidos como possíveis diálogos. Essa dualidade pode acontecer sem tornar o filme, que dela se apropria, rudimentar, no momento em que rompe com certos padrões presentes no cinema hegemônico, ao aplicar em sua estrutura diferentes relações entre conteúdo e obra/filme; arquitetura e encenação. Os Irmãos Taviani, ao se apoiarem nas Artes Cênicas, selecionam a obra de um dramaturgo que é referência no teatro mundial e nomeiam um espaço, no mínimo atípico, para produzirem o seu filme. Lars von Trier segue uma vertente que oferta um novo olhar não apenas às possibilidades estéticas de filmagem, graças à utilização da linguagem teatral no que concerne espaço/cenário, mas também provoca inquietações sobre elementos pertencentes à hegemonia não apenas fílmica, mas igualmente política. E Resnais aprofunda a estrutura de tempo e memória, através da explosão do espaço, conceito com origem nas Artes Cênicas. Conclui-se que a intertextualidade, entre o cinema e teatro, é passível de suscitar novas estéticas reflexivas.

Referências

ASLAN, Odette. O ator no século XX. São Paulo. Editora Perspectiva, 2005.

AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas. Campinas. Papirus Editora, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas:Papirus, 2006.

BALAZS, Bela. Theory of the film. New York, Dover Public. Inc., 1970.

BAZIN, André. O cinema. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, Primeiros Passo, 1991.

BERGAN, Ronald. ...ismos para entender o cinema. 1ª edição. São Paulo: Globo, 2011. BRECHT, Bertolt. Teatro dialético – ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

CLAUDE, Robert & BACHY, Victor & TANFOUR, Bernard. Panorâmica sobre a sétima arte. São Paulo, Edições Loyola 1982 . V.1.

COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: Espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro. Editora Azougue, 1995-2005.

KEMP, Philip; FRAYLING, Sir Christopher. Tudo sobre cinema. Editora: Sextante, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro. Editora: Jorge Zahar, 1998.

SHAKESPEARE, William. Hamlet e MacBeth. Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. Ensaio sobre a Análise Fílmica.

Campinas, Editora Papirus, 1994.

WOLLEN, Peter. Signos e Significação no Cinema. Lisboa. Livros Horizonte, 1984.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, Arte e Política. Editora Brasiliense, 1985.

Passado Anacrônico e Distopia na obra de Peter Watins[1]

Anachronistic Past and Dystopia in the work of Peter Watkins

Antonio André de Morais Neto[2] (Mestrando – UFC)

Resumo:

Considerando as tensões entre as relações cinema-passado-historiografia, o trabalho proposto tem como objetivo pensar a produção audiovisual de Peter Watkins, marcada por um documentário que constrói uma crítica política e estética contra os autoritarismos e a pretensa "objetividade" do documentário, a partir de seus filmes "Culloden" (1964) e "War Game" (1965), analisando as peculiaridades com que trata da questão, na forma e no conteúdo das obras.

Palavras-chave:

Peter Watkins, Distopia, História, Anacronismo.

Abstract:

Considering the tensions between the film-history-past relationships, the proposed work aims to reflect the audiovisual production of Peter Watkins, marked by a documentary that builds a critical political and aesthetic against authoritarianism and the supposed "objectivity" of the documentary, the from his films "Culloden" (1964) and "War Game" (1965), analyzing the peculiarities that addresses the question, in the form and content of the works.

Keywords:

Peter Watkins, Dystopia, History, Anachronism.

1 Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL: **Questões de autoria**.

2 Graduado em História pela Universidade Federal do Ceará (2012), atualmente no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará (2014).

O presente trabalho trata de certas peculiaridades da produção audiovisual de Peter Watkins, e, especial os filmes diretor inglês, nascido em 1935 que também atua como roteirista, montador, ator e teórico. É relativamente desconhecido mesmo entre os apreciadores mais ávidos de cinema. Seu cinema é marcado por um modo de produção colaborativo, que questiona a figura autoritária e autoral do diretor "onipotente" e "onisciente", por uma forma audiovisual que rompe com as regras clássicas do cinema, aproximando-se de uma estética modernista e permeado temas eminentemente políticos. Sua obra audiovisual é direcionada sobretudo para a televisão, e sua trajetória é por dificuldades de distribuição e constantes auto-exílios. Ele fez filmes no Reino Unido, Estados Unidos, Suécia, Noruega, França e diversos outros países.

Acredito que a obra de Peter Watkins é um lugar privilegiado para estudar questões contemporâneas ligadas à temporalidade, à narrativa e suas formas de construir a historicidade pois o mesmo cria mecanismos tanto formais quanto temáticos para tal. Tanto em representações do passado – na história – quanto em representações do futuro – nas distopias, acredito que Peter Watkins desenvolve uma abordagem singular.

Os filmes de Peter Watkins escapam a quase toda categorização. Mistura elementos do jornalismo televisivo e do documentário clássico típico da escola de John Grierson com elementos convencionais de filmes de ficção; do neorrealismo italiano, ele tomou o trabalho com atores amadores e temas que questionam o *status quo* ligados à vida dos seus respectivos atores; seu cinema também se parece muito com o trabalho de Bertold Brecht no teatro, ao compartilhar e colaborar com seu elenco a produção dos roteiros a direção de atores. Além disso, ele inclui elementos criados por ele mesmo, que rompem com as convenções do cinema hollywoodiano e da T - como primeiro plano com os atores olhando diretamente para a câmara, falsas entrevistas com atores simulando personagens reais ou fictícios e uma forma particular de montagem fragmentada.

"Culloden" (1964) é o primeiro filme de longa-metragem de Peter Watkins. Depois dos sucessos consecutivos de "The diary of an unknown soldier" (1959) e "The forgotten faces" (1961), curta-metragens nos quais ele testa boa parte das técnicas que iria aprofundar posteriormente, ele passa de assistente de direção à diretor de filmes de TV na BBC.

O filme traz a história do último confronto armado em solo britânico, por ocasião da revolta jacobita (apoiada por grupos católicos descontentes e as *Highlands* escocesas, clãs semi-feudais que habitavam há séculos o densamente povoado norte da Escócia) contra a Monarquia protestante

inglesa, bem estabelecida desde a Revolução Gloriosa de 1688. A batalha é um desastre para os insurgentes e milhares de escoceses morrem, ao passo que apenas dezenas de ingleses têm o mesmo destino. O rei foge culpando os povos locais, enquanto os mesmos passam a sofrer uma maciça ocupação militar que dura mais de um século, forçando a emigração de grande parte da população e a quase destruição de uma cultura. O filme carrega uma forte abordagem revisionista, ao questionar a história oficial sobre este acontecimento, geralmente complacente para com os vitoriosos. Para tal, ele inova na construção do filme, ao incluir alguns absurdos, mas ainda mantendo o modelo clássico de documentário, assim como o estilo do jornalismo televisivo.

Um desses absurdos é o anacronismo das “falsas entrevistas”, ou seja, a câmera entrevista aqueles personagens históricos criando uma sensação de estranhamento, afinal não havia televisão ou câmera em pleno séc. XVII. E o faz com sutileza, não transformando o filme numa paródia ou deboche. Outro mecanismo é o uso dos primeiros planos/close-up com os personagens olhando fixamente a câmera, quebrando uma das convenções básicas de Hollywood: os atores não devem olhar diretamente para a câmera. E o faz no intuito de fortalecer a sensação de realismo (ligado ao telejornalismo), quanto para desnaturalizar a relação do expectador com o documentário, levando-o a vê-lo como ele de fato é: uma construção. São mecanismos que só funcionam porque os temas dos trabalhos são historicamente afastados (no século XVIII obviamente não há câmeras de vídeo) ou futuros imaginados (um conflito guerra global nuclear em andamento). Outro anacronismo, que torna notável a relação entre passado e presente, é a utilização de uma analogia visual entre a disposição dos corpos dos mortos do século XVIII com as imagens cotidianamente veiculadas pela TV da Guerra do Vietnã. Elas são apresentadas com o intuito de estimular uma visão crítica sobre um acontecimento presente.

O filme, gravado na Escócia, trazia um elenco amador, muitos dos quais descendentes diretos dos lutadores derrotados, algo inspirado nas estratégias dramáticas do neorrealismo italiano. A utilização de um elenco amador gerou, posteriormente, uma série de problemas com o Sindicato britânico de atores, e os conflitos com ele geraram dificuldades durante décadas na circulação do filme, a despeito do grande sucesso de crítica e público, devido a processos judiciais do sindicato que compreendia esse processo criativo como ofensivo à categoria. É importante destacar que para realizar tal trabalho, Watkins leu trabalhos historiográficos contemporâneos, como o livro "Culloden", do historiador John Prebble, evidenciando sua pretensão de diálogo com a história existente sobre o

tema.

Depois do seu primeiro filme histórico (antecedido por alguns curtas que eu citei brevemente), Peter Watkins constrói quatro filmes com visões de "histórias alternativas". Para compreender tais filmes é necessário compreender o que implica o significado do que seria uma distopia e sua relação com a história e com a utopia.

A distopia e/ou a ficção científica têm uma relação complexa com as representações históricas em geral. A ficção científica, segundo Fredric Jameson, "tem uma relação estrutural e dialética com o romance histórico – uma relação a um só tempo de parentesco e inversão, de oposição e homologia", mas disso não se pode deduzir que o romance histórico/historiografia representa o passado enquanto a distopia/ficção científica representa o futuro. Ambas estão imersas em construções caracterizadas pela historicidade, pois esta não é

> nem uma representação do passado, nem do futuro: ela pode ser definida, antes de mais nada, como uma percepção do presente como história, isto é, como uma relação com o presente que o desfamiliariza e nos permite aquela distância da imediaticidade que pode ser caracterizada finalmente como uma perspectiva histórica. (JAMESON, 2006, p. 289-290)

Mas tal gênero composto pelo "bloqueio" da historicidade no mundo contemporâneo, pode servir tanto ao retorno da história (como no caso de escritor Philip K. Dick) que pensa o tempo presente e passado através de projeções futuras, quanto de um historicismo no pior sentido do termo, "de ter um gosto presente e indiscriminado por estilos e modas do passado" (JAMESON, 2006, p. 292).

Russell Jacoby nos diz que, tanto no senso comum como no mundo acadêmico (como o sucesso dos antiutópicos Karl Popper, Hannah Arendt e Isaiah Berlin), convencionou-se considerar a distopia "menos como uma utopia deteriorada, do que como uma utopia desenvolvida. As distopias são habitualmente não como o oposto das utopias mas como o seu complemento lógico". (JACOBY, 2006, p. 33) Categorização imprecisa e anti-histórica, ligada às lutas durante a Guerra Fria contra os movimentos de esquerda em geral.

A negatividade das distopias não significava a ausência de utopias, só revelava o descontamento com uma forma de utopia, estática e imóvel, que conduzia ao conformismo ou à eterna espera por um futuro já previsto, quando na verdade é incerto. Pois segundo Jacoby, seus autores:

> (...)não desprezaram as especulações utópicas mais do que ironizaram o comunismo autoritário ou o futuro tecnológico. Eles não unem utopia e distopia, eles condenam a sociedade contemporânea ao projetarem no futuro seus piores aspectos: aqui reside a diferença entre utopia e distopia: as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas; as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade. (JACOBY, 2007, P.39-40)

"War Game" (1965) dirigido e roteirizado por Peter Watkins, é um filme de média-metragem feito para a TV, que se tornou o seu maior sucesso de crítica e de público. Sua história consiste no que aconteceria se a Inglaterra fosse atacada por armas nucleares, durante uma possível exarcebação das tensões da Guerra Fria. Será que a Inglaterra estaria preparada? Qual seria a reação da população? Como o governo lidaria diante de tal ameaça? Será que a população sabe que Governo britânico tem acumulado armas nucleares próximo de áreas civis? Será que a população aceitaria uma retaliação no mesmo nível (depois de viver seus efeitos nefastos) ao país agressor? Essas são perguntas que o filme traz ao expectador. Aqui, novamente ele se utiliza de dispositivos como as "falsas entrevistas" de pessoas antes do "ataque".

O filme também é repleto de "efeitos especiais", simulando a destruição provocada. O filme foi tão chocante e ao mesmo tempo tão realista (Para realizar o filme, Peter Watkins fez pesquisas sobre os efeitos dos bombardeios nucleares de Hiroshima e Nagazaki, assim como o bombardeio "convencional" e altamente destrutivo da cidade de Dresden, na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial., que a BBC, ferindo seus próprios códigos de autonomia diante do Governo, fez uma exibição do mesmo para membros do Governo britânico, cujo resultado foi que "War Game" só foi exibido na TV em 1985. Apesar das dificuldades, acabou indo para o cinema com boa distribuição, e foi um grande sucesso de público e crítica, chegando a ganhar o Oscar de melhor documentário em 1967 (A Academia logo mudou as regras do que seria um documentário, após a premiação).

A sucessão de dois filmes profundamente dissidentes o levou a um ostracismo e dificuldade em produzir novos filmes (que já havia começado depois da polêmica envolvendo "War Game"), com seu plano de fazer um filme sobre a revolta irlandesa de 1916 com as mesmas técnicas de Culloden, que foi completamente colocado de lado pelas produtoras britânicas. Começa então seu auto-exílio.

Peter Watkins estava profundamente envolvido nas questões sociopolíticas e estéticas do seu tempo, e vai construindo características de um estilo inventivo e questionador de representar o presente e o passado através de sua obra cinematográfica, e nesse sentido, ao questionar através de

seus filmes tanto o gênero documental quanto o ficcional, aproxima-se de questionamentos contemporâneos sobre a questão a narrativa que se torna central nas ciências humanas no último do século XX.

Referências

BAECQUE, Antoine. *L'Histoire-caméra*. Paris, Gallimard, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

GAGNEBIN, J. M. *História e Narração e Walter Benjamin*. Campinas: Fapesp, 1994.

JACOBY, R. *Imagem Imperfeita*: pensamento utópico para uma época antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

KOSELLECK, R. *Futuro Passado*: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

LÖWY, M. *Aviso de incêndio*: uma leitura das teses "sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

RAMOS, F. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema*, volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RANCIÈRE, J. "*O conceito de anacronismo e a verdade do historiador"*. In: SALOMON, M. (org.). História, verdade e tempo. Chapecó: Argos, 2011, p. 21-49.

ROSENSTONE, R. *Visions of the past:* the challenge of ilm to our Idea of History. Cambridge, MA: Havard University Press, 1995.

Toda imagem rebenta: Morte e vida severina de Zelito Viana[1]

All images irrupt: Morte e vida severina by Zelito Viana

Carolina Leal (Mestranda – UFF)[2]

Resumo

Analisamos as escolhas estéticas do filme *Morte e vida severina*, de Zelito Viana, diante das características dramáticas e visuais do texto de João Cabral de Melo Neto, considerando as especificidades de cada linguagem e dando atenção à relação entre imagem e realidade.

Palavras-chave

Morte e vida severina, cinema brasileiro, poesia dramática, documentário, intermidialidade.

Abstract

This paper analyses the aesthetical choices in the movie *Morte e vida severina*, directed by Zelito Viana, confronting it with the main features of João Cabral de Melo Neto's dramatic poem *Morte e vida severina*, considering both the specificity of languages/media and the relation between image and reality.

Keywords

Morte e vida severina, brazilian cinema, dramatic poetry, documentary, intermediality.

[1]Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Dramaturgia e adaptação no cinema.

[2]Mestranda no Programa em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF) e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ).

Por muitas vezes considerado um texto menor frente à obra de João Cabral de Melo Neto, inclusive pelo próprio autor, é instigante o fato de *Morte e vida severina* ter se tornado um texto tão popular e vivo. Publicado em 1956, o poema dramático foi reconfigurado em montagens teatrais, música, cinema, televisão, animação e quadrinhos, gerando grande repercussão midiática e crítica. Diante disso, acredita-se que ler *Morte e vida severina* tantos anos depois e entender sua recepção é também ler suas interpretações em cada uma dessas mídias e os contextos histórico e social em que se inserem. Nesse artigo, nos concentraremos no filme *Morte e vida severina*, de Zelito Viana, de 1976, analisando que elementos dramáticos e visuais estão sugeridos no texto e, diante deles, que escolhas estéticas são feitas para a obra audiovisual, considerando as especificidades de cada linguagem.

O filme já se inicia com a imagem de um verso sugestivo: “A realidade é tão violenta que ao tentar apreendê-la toda imagem rebenta”. Tal verso remete ao poema de João Cabral *Uma faca só lâmina*, conforme percebemos no trecho destacado: "e daí à lembrança/ que vestiu tais imagens/ e é muito mais intensa/ do que pode a linguagem,/ e afinal à presença/ da realidade, prima,/ que gerou a lembrança/ e ainda a gera, ainda,/ por fim à realidade,/ prima, e tão violenta/ que ao tentar apreendê-la/ toda imagem rebenta." (MELO NETO, 1994, p.191).

Uma realidade violenta que não se pode apreender, que gera uma lembrança da qual a linguagem não dá conta. Para Henri Bergson, em *Matéria e memória*, por meio de um aparelho sensório-motor, nossa percepção gera lembranças, que são evocadas quando o corpo precisa tomar uma decisão diante de uma nova percepção. As lembranças evocadas, no entanto, não são as percepções passadas, são imagens dessa lembrança, que serão úteis para a determinada situação. Nossa reação diante da percepção está baseada nessas imagens-lembranças. Logo, diante de todas as imagens que nos cercam, percebemos partes, temos lembranças do que percebemos, evocamos imagens-lembranças e expressamos depois de todo um processo de relação entre corpo e espírito, entre matéria e memória. Ao tentar apreender a realidade, “toda imagem rebenta” (MELO NETO, 1994, p.191).

Isso nos leva a pensar tanto o processo de criação quanto o processo de recepção como processos de atravessamentos. O sujeito criador do filme é um sujeito receptor da obra poética, e sua reação perante a obra está ligada às suas experiências individuais e sua inserção numa coletividade.

De acordo com Jan Mukarovsky, a reação à obra poética é uma reação à atitude do autor frente à realidade. “Quanto mais forte for essa reação tanto maior será o conjunto de experiências que conseguirá pôr em movimento e tanto mais poderosa será a influência exercida pela obra sobre a concepção que o leitor tem do mundo” (MUKAROVSKY, 1981, p.183).

Morte e vida severina de Zelito Viana não é apenas uma tentativa de traduzir a sequência linear de uma obra dramática, que é também poética, em imagens e sons. É um filme que se atravessa dos textos *Morte e vida severina* e *O Rio* − também de João Cabral −; da aclamada montagem de *Morte e vida severina*, encenada pelo Teatro da Universidade Católica (TUCA), em 1965; das músicas de Chico Buarque compostas para tal peça; do contexto social de êxodo rural frente à modernização do país; de um contexto artístico que busca uma identidade nacional; de um Cinema Novo; e de uma procura dos "muitos Severinos" (MELO NETO, 1994, p.147) que falam por si nas cenas documentais, imagens de arquivo. Pensando a relação entre imagem e realidade a partir de Comolli, pode-se dizer que o filme "acompanha o real de maneira tal que, filmado, não é completamente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – vazios ou bordas que de uma só vez nos são dados a sentir, a experimentar, a pensar. Sentir isso que, mesmo do mundo, ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções ainda não esgotadas." (COMOLLI, 2001).

O percurso do rio – que conduz o retirante – conduz o cineasta em busca dos muitos severinos. *Morte e vida severina* e *O Rio* estão relacionados por sua geografia: o rio Capibaribe de sua nascente à foz e, o retirante, do sertão ao recife. Tais textos não são usados por completo no filme, no entanto, em ambos os textos, o percurso é mantido. Se não na viagem, ao menos na montagem. É combinando as imagens da paisagem com as narrações de *O Rio*, intercalando-as aos depoimentos de retirantes, de trabalhadores do canavial, de rezadeiras, de moradores do Recife, e encenações de *Morte e vida severina* que o filme se constitui visualmente.

Entre essas três principais formas estéticas − as narrações de *O Rio*, as cenas interpretadas de *Morte e vida severina* e o documentário − que constituem o espaço de significação do filme, nota-se uma ligação temática no jogo de imagens e sons, que acentua o jogo entre realidade e ficção. Alguns exemplos: a fala do momento em que Severino se apresenta até o momento em que emigra é representada por três atores e intercalada a cenas do documentário que exibem as más condições de trabalho e remuneração dos lavradores. Após a cena da mulher na janela de *Morte e vida severina*, que é uma rezadeira da região em que Severino vai pedir trabalho, há um corte para um trecho

documental no qual aparecem rezadeiras, cantando *excelências*, um tipo de canto religioso cantado em ocasião de morte, em uníssono, sem acompanhamento de instrumentos. As imagens documentais de trabalhadores no canavial, onde se ouvem depoimentos como “o povo aqui só plana cana, quem come cana?”, são seguidas da imagem do movimento de uma usina moendo a cana, enquanto se escuta a narração do trecho de *O Rio* sobre a usina: “que come o canavial/ que contra as terras soltou/ que come o canavial e tudo o que ele devorou” (MELO NETO, 1994, p.191). E, disso, segue-se para a encenação do funeral do lavrador, como descrito em *Morte e vida severina*, e para a chegada do rio e do retirante ao Recife.

Assim, podemos ler uma usina que devora também o lavrador, o que se relaciona ao fato do termo usina aparecer nos poemas de João Cabral como algo que substitui o “engenho de fogo morto”. A usina aumenta a produção, a necessidade de espaço para plantar cana; ao mesmo tempo, reduz a mão de obra, o espaço para o cultivo de alimentos, o que pode ser relacionado a um dos fatos da migração.

Tal jogo permanece até a cena do nascimento da criança. Pode-se dizer que se, antes, predominava o aspecto documental, a partir desse momento, o filme ganha um aspecto quase inteiramente teatral. A câmera se move pouco, as angulações variam pouco, os planos são em geral fixos e mais abertos, o espaço é um cenário fixo, os atores vestem figurinos semelhantes aos que se podia ver nas cenas documentais. A continuidade das imagens se dá mais pela câmera fixa que capta a cena que pela montagem de imagens sequenciais.

A partir da cena do nascimento, o tom do filme se modifica. Se, antes, era de gravidade diante da situação social, agora os versos são cantados ou entoados pelos atores com alegria e dança, e as músicas feitas para o filme ganham mais fortemente a cena. No aspecto musical, podemos notar a influência da peça do TUCA, apesar das melodias e arranjos terem sido modificados para o filme. Comparando o LP da peça com as melodias de Chico Buarque, gravado em 1966, e, outro, com as narrações e músicas do filme, de 1977, percebemos o novo “sotaque” dado às músicas pelas composições de Airton Barbosa.

Logo após o momento em que é anunciado o nascimento da criança, aparece a cena de uma ciranda e a música “Todo céu e a terra”, que depois migra para a cena das ciganas, com a música "As ciganas", e para um forró, com "De sua formosura". É notável como os elementos presentes nas culturas nordestinas são utilizados para demonstrar a alegria e a vida de uma maneira muito caricata

nas cenas: a ciranda, o forró, bois e cavalos de pano típicos dos festejos tradicionais, os atores ensaiam também passos de coco. Em meio aos festejos do nascimento, uma das ciganas repete suas previsões sobre o futuro da criança, destinada à condição social de miserabilidade, enquanto segue a música "De sua formosura" e todos dançam como se não a ouvissem. Essa cena é intercalada com imagens de crianças catando lixo, o que nos leva a perceber o lugar de “severidade” que foi atribuído às imagens documentais na montagem da narrativa, como se denotassem a realidade.

Assim, o filme traz mais diretamente, por meio dos depoimentos e imagens documentais, as questões que não estão tão explícitas no texto: a seca, que impede que se viva da roça; a concentração de terra; a figura do “patrão”; a remuneração que é incompatível com o preço dos alimentos; a ajuda alimentícia do governo, que é incompatível com o número de "bocas" para comer; o trabalho de monocultura de cana para as usinas; as crianças que pedem esmolas para a sobrevivência da família; o menino que cata caranguejo para alimentar os irmãos. Essas questões, presentes nas cenas documentais, estão apenas sugeridas na temática do texto, e muito por conta de uma memória que se tem do que é a região nordeste no Brasil, pois Severino e *O Rio* poderiam pertencer a qualquer lugar, não fossem as localizações geográficas: o nome d*o* rio, das regiões, das cidades, dos bairros e vilas. Em ambos os textos, as descrições visuais são mínimas. Em *O Rio*, o rio nomeia os lugares por onde passa, mas não descreve como são esses lugares. A descrição é mais mental que visual, os aspectos destacados são específicos, marcados pela negatividade.

Em *Morte e vida severina*, não é diferente. A única descrição visual que temos do personagem é a que faz de todos os severinos “na mesma cabeça grande/ que a custo é que se equilibra,/ no mesmo ventre crescido/ sobre as mesmas pernas finas,” (MELO NETO, 1994, p.147). Os outros personagens também são apresentados com um caráter de generalização: os homens que carregam o defunto, a mulher na janela, os coveiros, o compadre José, a criança nascida, as ciganas. Sabemos apenas onde estão e o que fazem. Tampouco fica claro o que faz Severino emigrar, o único trecho que nos diz que é para “defender minha vida/ da tal velhice que chega/ antes de se inteirar trinta;” (MELO NETO, 1994, p.162), uma descrição poética. Chegamos a conclusões a partir de um conhecimento das definições geográficas, juntando as pistas do texto.

Ou seja, apesar das indicações dramáticas de *Morte e vida severina*, do estabelecimento de personagens e de um vocabulário prosaico, a linguagem se faz poética, tem um caráter de

surrealização, o que dificulta uma reconfiguração literal do texto para o cinema. Como elucida Jan Mukarovsky existe uma “impossibilidade de transposição mecânica da descrição poética para o cinema” (MUKAROVSKY, 1981, p.203). Tanto o cinema quanto a poesia não são dados por apenas um plano ou apenas uma palavra, e sim pela sua relação com o contexto em que estão inseridos, com as demais palavras ou imagens e sons. No entanto, o signo da poesia é a palavra e, do cinema, o plano, o que faz que a poesia possa prescindir do espaço e resumir as imagens, guardando uma significação mais rica do que a linguagem prosaica, que se direciona à prática da comunicação. O cinema, por outro lado, tem a dimensão do espaço, de “pessoas concretas e coisas objetivamente reais” (MUKAROVSKY, 1981, p.205), mesmo que não seja “nem um espaço real nem um espaço ilusório mas sim um espaço-significação” (MUKAROVSKY, 1981, p.201), fato que o aproxima da poesia.

Logo percebemos algumas escolhas de Zelito Viana. Diante de um texto em que as localizações geográficas são marcadas, o filme se firma no percurso e subordina a ação ao espaço. Frente à indefinição poética de Severino, vai atrás da poética dos "severinos" que estão nessa localização e não atribui apenas a um ator o papel de Severino. Diante da dificuldade material de representar as imagens do texto, acompanha as paisagens que estão sugeridas por elas, dentro de uma lembrança do que é o contexto social do nordeste, e atribui a palavra poética à recitação do atores e à música − como é característico na poesia oral e em formas teatrais antigas.

Ao fim do filme, o cineasta, assim como *O Rio*, deságua no mar, deixando a "gente dos alagados". Tanto o poema *O Rio* quanto o filme, diante da tarefa de captar a realidade e representá-la, “que é muito mais intensa do que pôde a linguagem”, terminam com a estrofe: *“*Ao partir companhia / desta gente dos alagados/ que lhe posso deixar, / que conselho, que recado?/ Somente a relação/ de nosso comum retirar;/ só esta relação / tecida em grosso tear*”* (MELO NETO, 1994, p.119).

Bibliografia

BERGSON, HENRI. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico (Compos.). *Morte e vida severina*. São Paulo, Philips, 1966. LP.

BARBOSA, Airton; BUARQUE DE HOLLANDA, Chico (Compos.). *Morte e vida severina*.São Paulo: Marcus Pereira, 1977. LP.

COMOLLI, Jean-Louis. “Sob o risco do real”. In: Catálogo do forumdocbh.2011 – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2001.

MELO NETO, J. C. de. *Obra completa*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MÜLLER, Adalberto & SCAMPARINI, Julia. Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes. Rio de Janeiro:7Letras, 2013.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

VIANA, Zelito. *Morte e vida severina*, 1976, 85 min., VHS.

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

A Obra De Leos Carax Como Cinema De Ficção Científica: o *estranhamento cognitivo* na construção da metáfora[1]

LEOS CARAX'S WORK AS SCIENCE FICTION CINEMA: the cognitive estrangement in the metaphor's construction

Carolina Soares Pires[2] (Mestranda – USP)

Resumo:

No presente artigo, a obra do cineasta francês Leos Carax é analisada sob o ponto de vista das concepções de Darko Suvin (1972; 1979) e Matthew Beaumont (2009) acerca da ficção científica. Apoiada, ainda, na proposta de Rick Altman (1984) de abordagem semântica/sintática do gênero fílmico, a análise destaca traços autorais que singularizam a obra de Carax, reconhecendo-o como um criador pertencente a uma tradição de ficção científica, não apenas no que concerne às características mais superficiais do gênero, mas naquilo que está profunda e intrinsecamente ligado ao que define a ficção científica como instrumento de reflexão e questionamento existencial.

Palavras-chave:

Ficção Científica; *estranhamento cognitivo*; *novum*; *sintaxe*; *semântica.*

Abstract

In the present article, the work of french director Leos Carax is analysed under the perspective of Darko Suvin's (1972; 1979) and Matthew Beaumont's (2009) conceptions concerning Science Ficction. Based in Rick Altman's (1984) semantic/syntactic approach to film genre, the analysis emphasizes auctorial traces that singularizes Carax's work, inserting him in a Science Fiction tradition, not only regarding the superficial elements of the genre, but in what is profoundly and intrinsically related to what defines Science Fiction as an instrument of deep thinking and existential questioning.

[1] Sessão em que o trabalho foi apresentado: Estudo dos gêneros e teorias do cinema (coord: Patrícia Iuva).
[2] Carolina Soares possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Goiás (2012), é mestranda em Meios e Processos Audiovisuais na USP e faz pesquisas na área de cinema.

Key words:

Science Ficction; cognitive estrangement; *novum*; syntax; semantics.

Leos Carax, o *enfant terrible* do cinema francês, iniciou-se precocemente no cinema, ainda adolescente, como crítico da revista *Cahiers du cinéma*, tendo terminado seu primeiro longa-metragem, *Boy meets girl* (1979), aos 24 anos. Suas diversas referências intertextuais e a apropriação da cultura *pop* levaram muitos críticos a enquadrá-lo no chamado *cinéma du look*, caracterizado pela prioridade da imagem, em relação ao conteúdo. É um dos objetivos deste artigo destacar Leos Carax da circunscrição do *cinéma du look*, sustentando a hipótese de que ele tem um estilo autoral singular, e que, ao utilizar-se de referências, mistura de gêneros e da herança de outros cinemas - especialmente a *nouvelle vague* - cria novas relações e constrói uma obra que é, em todos os sentidos, original. Carax criou uma mitologia própria, um mundo que não é seu mundo empírico, mas o "mundo de Carax", o qual funciona de acordo com regras internas, numa lógica diegética que se expande como que gerando um universo paralelo, submetido às regras do diretor.

Ficção científica: circunscrevendo o gênero

A ficção científica apresenta-se como uma interface fecunda da obra de Leos Carax. Para cumprir o propósito de adotá-la como via de acesso ao mundo caraxiano, é preciso primeiro definir o conceito de ficção científica que orienta a análise. Atende aos fins desta abordagem da criação cinematográfica de Carax a definição de Darko Suvin (1972, p. 375; 1979, p. 27), caracterizada pela presença do *novum*[3] e do estranhamento combinado à lógica cognitiva[4], assim como o conceito de "estranhamento anamórfico" de Matthew Beaumont [5](2009), numa análise guiada pela proposta de Rick Altman (1984) de abordagem semântica/sintática do gênero fílmico. Para Altman (1984), um gênero pode ser caracterizado de duas maneiras: pelos elementos *semânticos* identificáveis que

[3] "SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional "novum" (novelty, innovation) validated by cognitive logic." (SUVIN, 1979, p.27)
[4] [Science fiction] is "a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment."(SUVIN, 1972, p. 375)
[5] Science fiction "uses the anamorphic perspective inscribed in its representation of other times, other spaces, to de- realise this time, this space." (BEAUMONT, 2009, p.38)

constituem um gênero (na ficção científica: robôs, naves espaciais, raios *laser* etc.), ou pela *sintaxe* que se estabelece na narrativa, ou seja, as relações que estão em jogo na construção do *plot*.

Identificar a *sintaxe* na ficção científica faz-se, talvez, um tanto mais complicado do que em outros gêneros, uma vez que o *plot* de grande parte dos filmes que apresentam os elementos *semânticos* do gênero é herdado de outros gêneros. O caminho escolhido aqui é relacionar a *sintaxe* do filme de ficção científica com a definição de Suvin (1972), ou seja, com a presença do *estranhamento cognitivo* e do *novum*. Nesse caso, o que interessa não é tanto a relação entre as personagens ou acontecimentos da narrativa e, sim, a relação que a narrativa estabelece com o espectador. O mero recurso formal de uma realidade alternativa à realidade empírica não define a ficção científica. O que de fato a define é a forma como essa realidade relaciona-se com a realidade empírica do espectador e interfere na perspectiva deste sobre ela. Nos termos de Suvin (apud BEAUMONT, 2009, p. 39):

> Podemos dizer que o correlato necessário do *novum* é uma *realidade alternativa* [...] Essa nova realidade aberta ou tacitamente pressupõe a existência da realidade empírica do autor, uma vez que só pode ser dimensionada e entendida como a realidade empírica modificada de tais-e-tais maneiras […] a modalidade específica [da ficção científica] é a oscilação de *feedback* [resposta] que se move da norma de realidade do autor e leitor implícito para o *novum* trazido pela narrativa de forma a entender os eventos da trama, e de volta das novidades para a realidade do autor, com o objetivo de vê-la diferentemente através da nova perspectiva.

Portanto, para os parâmetros suvinianos, o *plot* da narrativa de ficção científica não é um fim em si, mas um meio de estabelecer um jogo com o espectador, uma relação triangular espectador-realidade alternativa-realidade empírica.

A proposta de Altman (1984) é trabalhar com o gênero nas duas frentes: *semântica* e *sintática*. Assim, no decorrer deste artigo, são analisados, nos filmes de Carax, os elementos *semânticos* e *sintáticos* da ficção científica, a fim de que se possa utilizá-la como "modo de leitura" de sua obra.

O cinema de Leos Carax

Mauvais sang (1986) é a porta de entrada para esse mundo de Carax, um "universo inexplorado", nas palavras de Yvoire (1986, p. 94), em que tudo é ao mesmo tempo novo e já conhecido. Uma narrativa que se desenvolve num mundo que é realista, "familiar", mas contém traços

de inelutável *estranheza* (BEAUMONT, 2009, p. 39). Alex (Denis Lavant) acaba de se tornar órfão e é procurado pelos antigos comparsas de seu pai, para substituí-lo no próximo golpe da gangue. Alex é o único com as habilidades necessárias para praticar o roubo no laboratório Darley Wilkinson, onde está isolado o vírus da STBO, uma doença que atinge as pessoas que fazem sexo sem amor. Não se sabe exatamente em que recorte temporal se situa a narrativa. A história do filme pode se passar em uma realidade paralela, não se sabe. O efeito dessa realidade próxima o bastante da realidade empírica para que o *novum* tenha impacto, mas igualmente distante dela, é o *estranhamento* transformar-se em metáfora poética que é, em última instância, reflexão sobre a realidade vivida.

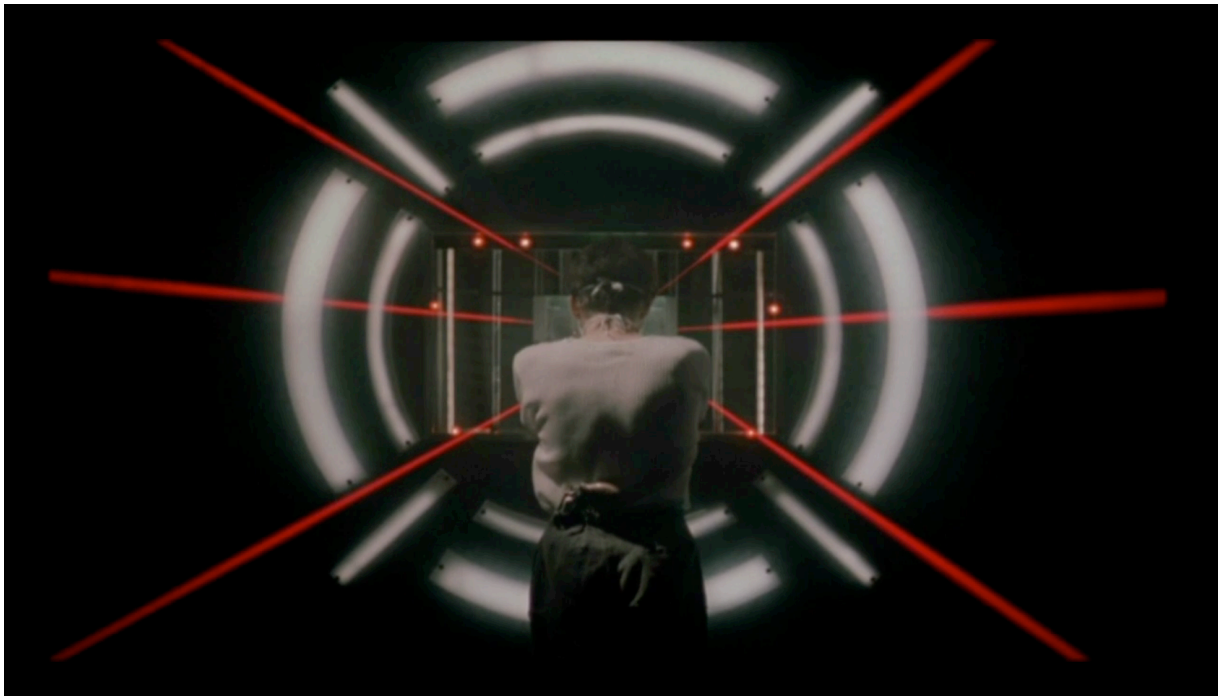


Figura 1: elementos *semânticos* clássicos da ficção científica em *Mauvais Sang*

Alban Pichon (2009) descreve o cinema de Carax como "a experiência do *déjà-vu*", comparando a experiência de assistir a seus filmes com o processo mental em que o cérebro reconhece o presente ao mesmo tempo como presente e como memória. A descrição alude às múltiplas referências à história do cinema, vistas sob nova luz, e também ao tempo de seus filmes. O tempo é sempre presente e memória simultaneamente. É esse um dos recursos formais que levam ao *estranhamento cognitivo*, a uma *sintaxe* de ficção científica. A passagem do tempo dá a sensação de um "futuro que já aconteceu", de um "passado que está acontecendo" ou ainda de um "presente

que vai acontecer". O resultado é colocar a realidade empírica em questão, reapresentando-a ao espectador de forma estranha a ele, numa representação simbólica.

> Se o autor representa o que parece ser a vida familiar de todos os dias, ele vai em direção ao que foi chamado de realismo; se ele cria um mundo menos familiar que requer uma credulidade maior, ele vai em direção à fantasia. Em qualquer caso, usando personagens de carne e osso atuando em um tempo e lugar, revela indiretamente como ele percebe a condição humana. Mas, qualquer que seja a forma, a melhor ficção foge do literal e vai em direção à metáfora, ao símbolo. (CLARESON, 1971, p. 23)

Os amantes da Pont-Neuf (1991), terceiro longa-metragem de Leos Carax, volve às mesmas temáticas de *Mauvais sang* (1986), amor e morte, numa linguagem renovada, que remete ao filme anterior sem repeti-lo. *Os amantes da Pont-Neuf* é ao mesmo tempo uma continuação e um novo começo. Seria Alex (Denis Lavant) a mesma personagem do filme anterior? A presença dessa personagem já é, em si, um elemento de *estranhamento*, instala-se a sensação de *déjà-vu*. Juliette Binoche encarna Michèle, artista plástica portadora do vírus STBO, prestes a ficar cega por causa da doença. Ambos são moradores de rua e iniciam um romance nas condições precárias em que vivem. *Os amantes* oscila entre o inevitável e o inesperado. O amor, como em *Mauvais sang*, é esperança de redenção, porém fadado ao fracasso e ao sofrimento. Todo amor é massacrado pela força avassaladora do destino, não um destino das tragédias gregas, controlado pelos deuses, mas um destino regido pelo caos, pela entropia. Amor é sinônimo de morte, portanto a pulsão amorosa é também pulsão de morte. Michèle só escapa a seu destino de definhar pela doença quando abandona o amor de Alex e se condena à morte ao ceder ao desejo de reencontrá-lo. Aqui, a metáfora está calcada nas imagens. O amor de Alex e Michèle só é possível enquanto ela está cega e o ponto de cisão é o momento em que aparecem os cartazes com a foto de Michèle, aos quais Alex ateia fogo, na tentativa de mantê-la isolada sob seu domínio. Da mesma forma, Michèle decide procurar Alex quando vê seu rosto em um sonho. Esse poder de atração da imagem é o mesmo que a imagem cinematográfica detém sobre o espectador, seu reflexo no universo diegético. A Paris de *Os amantes da Pont-Neuf* é um não-lugar (BEAUMONT, 2009, p. 36), uma Paris onde imperam as regras do cinema, não as regras da cidade concreta, do mundo empírico. Nessa Paris imaginária, as personagens passeiam de barco, iluminadas por fogos de artifício, num rio que funciona como um *tunning* de rádio, em que se troca a estação à medida que se progride no curso do rio. O *novum* está presente tanto na sintaxe quanto na imagem, que causa *estranhamento* ao desafiar as leis da física que regem o mundo empírico.



Figura 2: Alex e Michèle “encolhidos” em um meio-fio de Paris



Figura 3: Alex e Michèle “conversam” debaixo d’àgua

Holy motors (2012) começa com o próprio Carax abrindo uma porta secreta que leva a um cinema em que se destacam figuras estranhas como um grande cachorro e uma criança nua. A metáfora da cena inicial é clara: Carax, ao fazer o filme, está abrindo uma porta para um outro mundo, o do cinema. O diretor vai explorar a fronteira porosa entre ficção e realidade, a linha tênue

que separa mundo “real” e mundo “ficcional”. Ao tensionar essa relação, Carax radicaliza o jogo com o espectador, fundindo as duas realidades para criar uma outra, fluida e complexa. O diretor, como seus precursores da *nouvelle vague*, chama a atenção para o aparato e, ao mesmo tempo em que questiona a confiabilidade do cinema, da imagem, questiona também a frágil verdade da realidade empírica do espectador.

O *novum*, em *Holy motors*, está presente tanto na *semântica* (no campo da imagem) quanto na *sintaxe*, constituindo o ponto do qual a narrativa olha para o espectador, questionando e revelando a arbitrariedade do que ele chama de real[6] (BEAUMONT, 2009, p. 36). Carax aborda a separação ontológica entre imagem e real. Oscar não sente que o que faz faça mais sentido, mas continua fazendo pela “beleza do ato em si”. Jacques Ranciere (2009, p. 36) discute os dois princípios da imagem: de um lado, sua existência autônoma “concebida como presença visual”, de outro como elemento que “tem valor apenas através das combinações com outros elementos imagéticos e sonoros, mas também com frases e palavras”.

Como na melhor ficção científica, Carax gera, com o *estranhamento anamórfico* dessas imagens, um distanciamento do espectador, para fazê-lo enxergar melhor a sua própria realidade através da nova perspectiva posta por essa *realidade alternativa*.

No campo *semântico*, são observáveis inúmeras referências a filmes de ficção científica, como *Alien*, *2001: uma odisséia no espaço*; *Godzilla*, entre outros.

[6] “The novum, so to speak, constitutes the point from which the SF text looks back at us, radically estranging our empirical, social environment and revealing its arbitrariness, its basic fungibility.” (BEAUMONT, 2009, p. 36)

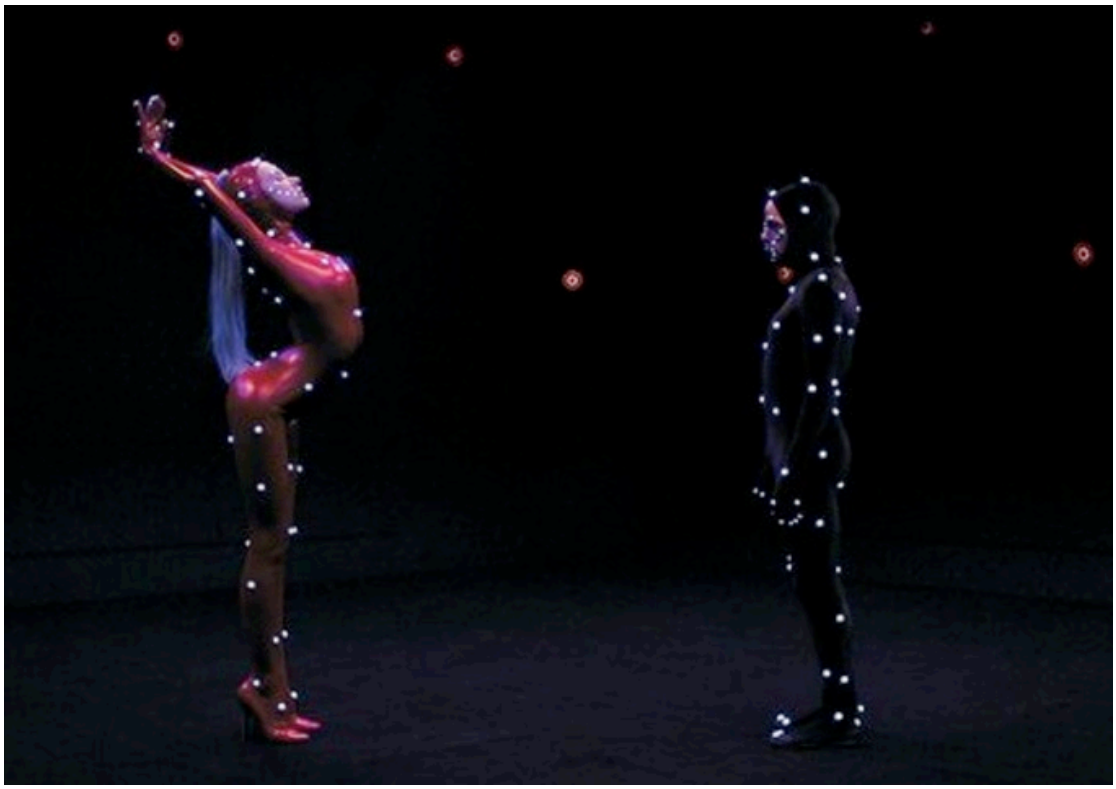


Figura 4: elementos visuais *semânticos* da ficção científica em *Holy Motors*

O cinema de Leos Carax é extremamente singular e por isso mesmo é tarefa difícil enquadrá-lo num gênero. Levantar, nesta clivagem, marcas autorais que permitam inseri-lo em uma tradição de ficção científica, nada tem a ver com limitar, sob um rótulo, as possibilidades de interpretação. Trata-se, ao contrário, de valer-se da ficção científica como ferramenta de leitura para expandir o horizonte de análise de um cinema que está sempre interrogando sua própria natureza e seu lugar entre o real e o imaginário.

Referências

ALTMAN, Robert. “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”. Cinema Journal, v. 23, n. 3, mar. - jun. 1984, p. 6-18.

BEAUMONT, Matthew. The Anamorphic Estrangements of Science Fiction, in Mark Bould & China Miéville (eds.), *Red Planets: Marxism and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan, 2009, p. 29-46.

CLARESON, Thomas D; et al. *SF: the Other Side of Realism*: Essays on Modern Fantasy and Science Fiction. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1971.

PICHON, Alban. *Le cinema de Leos Carax*: L'experience du déjà-vu. Lormont: Le Bord de l'eau editions, 2009.

RANCIERE, Jacques. "Sentence, Image, History" in *The Future of the Image*. London: Verso, 2009, p. 33.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses o f Science Fiction:* On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven: Yale University Press, 1979.

_____. "On the Poetics of the Science Fiction Genre". College English, v. 34, n. 3, dez. 1972, p. 372-382

YVOIRE. Christophe D' "Mauvais Sang". Cinématographe, n. 124, 1986, p. 94-9.

O processo criativo de “Tempestade”: a cartografia de uma animação [1]

The creative process of "Tempestade" : a mapping of an animation

Daniela Ramos de Lima [2] (Mestranda– UFSCar)

Resumo:

Esse trabalho apresenta uma planificação (cartografia) dos resultados obtidos a partir da pesquisa sobre o processo de criação da animação “Tempestade” (Cesar Cabral, 2010). A investigação, cujo aporte teórico é a Crítica de Processo Criativo (SALLES, 2006), apresenta em seu *corpus* os documentos processuais desse curta-metragem *stop-motion*: *storylines, storyboard, layouts* da direção de arte, entre outros materiais, que revelam os caminhos intersemióticos (PLAZA, 2010) percorridos por essa produção audiovisual.

Palavras-chave:

Processo de Criação, animação, *Tempestade*, Cesar Cabral, cartografia.

Abstract:

This work presents a planification (mapping) of the results gets from of search about creative process of short animation "Tempestade" (Cesar Cabral, 2010). The creative procedural critique (SALLES, 2006) is basis of the methodology used in this research and presents in your *corpus* : storylines, storyboard, art direction layouts among others materials, which shows the intersemiotic paths (PLAZA, 2010) coursed for this audiovisual production.

Keywords:

Creative process, animation, *Tempestade*, Cesar Cabral, mapping.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel: Processos de criação e produção.

[2] Daniela Ramos de Lima é mestranda em Imagem e Som – UFSCar. Bolsista CAPES/REUNI. Docente em História da Arte no curso de Licenciatura em História, na Faculdade São Luís de Jaboticabal (FESL), SP.

Tempestade é um curta-metragem de animação *stop motion,* dirigido em 2009 e lançado no ano seguinte, pelo diretor paulista Cesar Cabral, nos estúdios *Coala Filmes Produções Audiovisuais* (Santo André, São Paulo).

A animação conta a história de um jovem comandante que, em seu pequeno barco, enfrenta uma tempestade. Seu devaneio no mar é motivado por um possível reencontro com a mulher amada, cuja presença é indiciada por um antigo retrato fotográfico que o navegante carrega à mesa de trabalho, junto a um mapa, anotações e instrumentos marítimos. A essa imagem, o solitário tripulante lança inúmeros olhares que se alternam no decorrer da *mise-en-scène*: ora com ternura, ora de sobressalto.

A carga dramática da produção audiovisual ocorre quando o errante personagem é assaltado pela inusitada mudança de enquadramento da fotografia. O retrato feminino, cujos limites do papel circundavam um rosto tímido a esconder-se por detrás de um capuz, traz uma nova moldura, e nessa abertura da angular revela-se uma melancólica paisagem na qual a longínqua figura da jovem passa a habitar.

Tempestade ganha suas primeiras formas quando a Associação Cultura Inglesa de São Paulo lança o edital do 14º Cultura Inglesa *Festival* (2009), para contemplar, entre as diferentes linguagens eleitas à inscrição, uma produção audiovisual - na categoria animação- que fomentasse a criação artística e o intercâmbio cultural entre o Brasil e o Reino Unido.

Para atender aos requisitos do edital, Cabral parte da música "Eleanor Rigby", do grupo britânico *The Beatles*, cuja letra conta a história da solidão vivida por dois personagens: Eleanor Rigby e Padre Mackenzie. A canção traça um paralelo entre a incerteza e o desencontro presentes na vida de duas personagens: a solitária e romântica Eleanor Rigby e o devotado Padre Mackenzie. A música parecia oferecer ao diretor os primeiros elementos para a criação do curta-metragem de animação: a solidão e uma possível relação amorosa que não se concretiza.

No entanto, para a elaboração dos argumentos, feitos pelo diretor e pelo roteirista Leandro Maciel, outra referência britânica passa a ser agregada à obra em criação. Trata-se dos trabalhos do pintor romântico londrino Joseph Mallord William Turner (1775-1851), cujas pinceladas sugerem possibilidades plásticas para a criação do cenário da tempestade em alto mar.

Outras referências britânicas que se somam à animação estão contidas no processo de criação da personagem feminina do curta-metragem (*Eleanor*), adensando a tradução intersemiótica

(PLAZA, 2010) que caracteriza a produção audiovisual em questão. Em outras palavras, para configurar a misteriosa jovem, que se esconde atrás de um capuz, os idealizadores buscaram primeiramente na estátua homônima, esculpida pelo artista londrino Tommy Steele, em 1982, algumas referências visuais para essa caracterização.

Steele traduziu ao seu modo os traços melancólicos da *Eleanor,* da canção inglesa. A estátua que se encontra em meio público, na cidade de Liverpool, representa uma jovem sentada em um banco. Singelamente, a imagem inclina o pescoço para baixo e observa um pássaro sob uma folha de jornal. A peça escultórica ainda traz como adereço uma pequena mala que remete ao questionamento trazido pela música ao insinuar que os solitários são viajantes com itinerários definidos.

No entanto, a opção estética de Steele por uma modelagem sem polimento, conferindo à escultura uma superfície quase impressionista, oferecia poucas qualidades plásticas que poderiam ser traduzíveis para o campo bidimensional, haja vista que a personagem em "Tempestade" seria representada por um retrato fotográfico. Assim, ao diretor de arte, Daniel Bruson, seria imposta a tarefa de acrescentar qualidades plásticas à imagem pretendida. *Eleanor* ganharia traços mais definidos, que configurariam acréscimos ao original.

Plaza (2010) empreende um minucioso trabalho ao propor distinguir as matizes fundamentais do processo de tradução e apontar suas especificidades. A fim de extrair um mapeamento do processo de tradução intersemiótica que ocorre na animação, observa-se que esse diálogo entre linguagens (música- escultura- fotografia) pode ser considerado, segundo o autor, como uma transcriação entre meios, uma vez que se nota a *transmutação de aparências*.

Dessa forma, é grande o empenho para que os acréscimos viessem conferir à imagem correlações com o "trajeto de tendência" (Salles, 2006) que a animação viria a seguir. A face da escultura britânica era pouco expressiva e não oferecia as correspondências necessárias. É nesse momento que a orientação mnemônica de Cesar Cabral resgata outra personalidade da história artística britânica para dialogar com sua obra: Virginia Woolf (1882-1941). A citação na produção audiovisual passa a concretizar-se pela correspondência entre o retrato fotográfico da escritora inglesa – captado pelas lentes do fotógrafo George Charles Beresford (1864-1938) – e os traços fisionômicos finos e delicados que passam a caracterizar o semblante sereno e introspectivo de Eleanor de "Tempestade".

Do mesmo modo, a caracterização do marujo opera com a memória criativa de seus idealizadores. A solidão, predicativo que deveria assinalar a configuração do protagonista, advém de uma lembrança que o diretor Cesar Cabral resgata do documentário *Koyaanisqatsi: life out of balance* (Godfrey Reggio, 1982). Num dos *frames,* um homem com idade avançada parece perder seu olhar em meio à multidão.

No entanto, o processo criativo do personagem tende a mostrar uma figura cada vez mais jovem. As experimentações da direção de arte incluem figurino e adereços próprios ao estilo vitoriano, conferindo ao marujo o estilo britânico da passagem entre os séculos XIX e XX. A figura ganha ainda traços que a deixam cada vez mais esguia e sinalizam apropriações da concepção estética dos trabalhos do escultor suíço Alberto Giacometti (1877-1966).

O cuidado empreendido nessas seleções vai além dos personagens e estende-se ao cenário e, especialmente, ao barco. Em outras palavras, a escolha de uma estrutura náutica para dialogar com a narrativa, ou melhor, um espaço gráfico que represente tanto as condições de abrigo, quanto uma alusão às condições psíquicas das personagens. Desse modo, a estrutura do barco não é aleatória. Trata-se de um rebocador, isto é, uma construção náutica de pequeno porte, cujas partes constituintes parecem esconder a potência e a tarefa grandiosa de sua função: dar apoio, empurrar, puxar ou rebocar demais transportes náuticos, além do resgate humano quando distante de áreas portuárias

Esses resultados investigativos apontam para uma proposição: pensar a criação em rede e propor um mapeamento dos rastros criativos sinalizados nos documentos processuais por seus idealizadores. Em outras palavras, ao se propor à leitura do processo criativo do curta-metragem de animação “Tempestade” e deparar-se com os elementos culturais britânicos que influenciaram diretamente a obra, foi possível perceber as diferentes matérias e as distintas linguagens que vieram suscitar em seus idealizadores novas investigações, mesmo que superficial, mas que conferiram amplitude ao processo. Tratam-se de fragmentos de memória que acordam e se renovam a partir das evocações do presente, isto é, as lembranças que se atualizam fazendo a obra habitar num *continuum.*

Durante o percurso de investigação deparamo-nos também com a teoria da rede, proposta por Bruno Latour (2013). É ele quem nos orienta observar a obra como um recorte de mundo que abriga tantos outros continentes. Indica que olhar o todo é perceber uma produção- seja artística ou

de qualquer outra ramificação do pensamento humano- como uma espécie de laboratório, de biblioteca, que traz fragmentos do mundo (e dos mundos que habitam a subjetividades dos seus idealizadores) para um único local. Daí promover ao trajeto da obra um olhar panorâmico, cartográfico, capaz de esboçar no plano aquilo que o movimento da criação (que atravessam os mais diversos espaços históricos, culturais, filosóficos que tridimensionalizam o pensamento criativo) transitou.

Reportando-nos a uma interpretação advinda da *Gestalt*, podemos admitir, nessa linha de pensamento, que o todo é maior que a soma de suas partes. Se até então, durante o processo de pesquisa seguimos juntando os fragmentos de ideias que concatenaram e configuraram a criação ora de um personagem ou um cenário, ora de uma narrativa ou de seu conflito, enfim, dessas partes vistas isoladamente, colocá-las no plano é vê-las entrelaçadas, formando uma cadeia de relações: a rede.

Cecília Almeida Salles nos sugere observar a obra a partir de uma necessidade que é intrínseca à própria Arte: a de poder ser compartilhada. Nas palavras da pesquisadora, "o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral." (SALLES, 2006, p.42) E ainda: recorda o discurso de críticos e artistas que postulam a importância dos "fios da tradição", isto é, que "não há criação sem tradição: uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados." (SALLES, 2006, p.42) Daí um mapa aberto, sem fim.

Ao acompanhar a circularidade das influências, das diferentes sintaxes, das ramificações que acompanham todo o processo, a figura da tempestade (espiral) projetava-se. Seguiam-se os caminhos, intuíam-se outros. No estabelecimento das hipóteses, muitas delas eram positivamente asseguradas. Os rastros dos percursos haviam deixados as marcas singulares de cada realizador, ou seja, os procedimentos que ao se reiterarem definiam um *modus operandi*.

Tratava-se de conhecimento que se espiralava. Em um plano visual e associativo, o percurso tomado por essa investigação permitiu planificar essa cadência – tempestiva e tempestuosa - que caracterizou o processo criativo da obra audiovisual analisada, como num mapa, ou melhor, como no exercício de um cartógrafo. Dessa maneira, a figura da espiral, como a manifestação de um movimento criativo que se curva constantemente sobre determinados pontos, fazendo-os progredir e alongar para fora e para dentro, fora escolhida para representar esse processo criativo.

Referências

BARBOSA JÚNIOR, A. L. *A arte da animação*: técnica e estética através da história. 2 ed. São Paulo:Senac São Paulo, 2005.

LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. Trad. Marcela Mortara. *In:* PARENTE, André (org.) *Tramas da rede*: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2013, p.39-63.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. 19.ed.Petrópolis: Vozes, 2005. .

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. 2.ed.São Paulo: Perspectiva, 2010.

SALLES, C.A. *Redes da criação*: a construção da obra de arte. São Paulo:Horizonte, 2006.

XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*: antologia. 4.ed.Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.

Ficções de Si: Notas sobre o teatro no cinema de Roman Polanski[1]

Fictions of Self: Notes on the theatre in the cinema of Roman Polanski

Douglas Deó Ribeiro[2] (Mestrando – Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo:

Este trabalho analisa cinco filmes de Roman Polanski - A faca na água (1962), Cul-de-sac (1967), A morte e a donzela (!994), Deus da carnificina (2012) e La Vénus À la fourrure (2013) - a partir de elementos ligados à presença do teatro nessas obras e de estratégias de encenação do cineasta que, em conjunto, ajudam a compreender sua filmografia - em especial, sua representação do sujeito solitário em meio ao mundo.

Palavras-chave:

Roman Polanski, Encenação, Teatro, Análise Fílmica.

Abstract:

This paper analyzes Five films of Roman Polanski – Kinfe in the Water (1962), Cul-de-sac (1967), The Death and the Maiden (1994), Carnage (2012) and Venus in Furs (2013) – from the elements connected to the theatre in this films and the filmmaker's staging strategies that together help us to understand his oeuvre – specially his representation of the lonely subject in the world.

Keywords:

Roman Polanski, Staging, Theatre, Film Analysis.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL: Dramaturgia e adaptação no Cinema.
[2] Mestrando em Comunicação Social pelo PPGCom – UFPE; Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFPE.

Interrogado no festival de Cannes de 2013, quando da estreia de 'A Pele de Vênus', sobre a realização de mais um filme onde poucos personagens dividem um espaço único durante toda a narrativa, Polanski respondeu, com certa ironia, que não tinha notado o fato, mas que a afirmação do jornalista fazia sentido. Boa parte de seus curta-metragens estudantis já apresenta essa marca estilística e, começando por seu primeiro longa-metragem, A Faca na Água, outros filmes são marcados pelo isolamento grupo de personagens em um pequeno espaço. É improvável que o diretor não se tenha dado conta da recorrência da clausura em suas obras ao longo do mais de meio século de sua carreira.

A clausura encontrada em seus filmes já foi amplamente discutida e relacionada a algumas questões contemporâneas: à fuga do sujeito de um mundo exterior hostil e opressor – numa espécie de paralaxe da sociedade disciplinar foucaultiana (como fala Morrison) e de um protesto do sujeito contra o mundo estrangeiro em que se encontra; protesto esse frequentemente contraproducente e patológico, como fica evidente nos filmes em que os protagonistas padecem de doenças mentais, tais como 'Repulsa ao Sexo' e 'O inquilino', nos quais o universo opressor representado pelos vizinhos e outros habitantes das cidades não é vencido e os personagens principais progridem para uma desagregação perceptiva. Davide Caputo ressalta a importância de uma ancoragem da câmera à percepção dos personagens no cinema de Roman Polanski, evidente não apenas pela proximidade constante entre câmera e protagonista (ou protagonistas), mas também pelo interesse declarado do diretor pela teoria da percepção ativa do neurocientista Richard Gregory (segundo Gregory, a percepção visual não é produto de uma recepção passiva do mundo pelo sistema óptico humano, mas antes uma construção ativa do aparelho perceptivo, através de mecanismos de hipotetitazação nos quais as memórias e os referenciais simbólicos do sujeito são acessados).

O recorte de filmes analisado neste trabalho - A Faca na Água, Cul-de-sac, A Morte e a Donzela, Deus da Carnificina e A Vênus das Peles - obedece a duas características singulares que parecem amplificar ainda mais as possíveis questões postas pelo cinema polanskiano: em primeiro lugar, a restrição espacial a um único lugar (barco, apartamento, teatro) atravessa a quase totalidade das narrativas deste *corpus*, enquanto na filmografia restante do diretor essa clausura costuma ocupar um menor tempo no filme; em segundo lugar, é difícil estabelecer quem é o protagonista nesses filmes, pois essas histórias são caracteristicamente construídas através da disputa de poder dos personagens dentro do espaço confinado. A câmera obedece à condição fundamental

estabelecida por Caputo para ser qualificada de 'câmera ancorada', ao ocupar o mesmo espaço que os personagens, porém seu comportamento ao longo dos filmes traduz uma mudança constante de ponto de vista narrativo, saltando de um personagem a outro à medida que se desenrola o jogo estabelecido entre seus corpos. Aqui, é relevante estabelecer o conceito de 'câmera ancorada', proposto por Caputo, em que a câmera está próxima ao protagonista durante toda a narrativa, ocupando os mesmos espaços que ele, porém sem assumir o ponto de vista visual do personagem (o que possibilita uma disparidade de conhecimentos sobre a diegese, principalmente se os olhares da câmera e do personagem apontam para direções opostas dentro da cena).

A primeira característica, da reclusão espacial, tem relação direta com a espacialidade teatral moderna e burguesa (SZONDI), pois os filmes (1) se debruçam, primeiramente, sobre questões privativas das relações entre os sujeitos implicados (adultério, abusos, conflitos entre os filhos e necessidade de encontrar uma atriz para sua peça), uma característica relevante do teatro moderno burguês, que abandona as temáticas nobres, os incidentes ocorridos com membros da realeza, para falar sobre os dramas do homem comum; (2) evocam a espacialidade própria do teatro moderno, de origem renascentista italiana, com seu espaço único, separado do público pelo proscênio, ou quarta parede (da qual a superfície da tela passa a ser representante) e (3) são, à exceção de A Faca na Água, adaptações de peças teatrais (Cul-de-sac é livremente inspirado em Esperando Godot, de Samuel Beckett). O que descola a encenação desses filmes de sua base teatral é a fragmentação espacial estabelecida pelo diretor, apurando os sentidos presentes nos textos-fonte através da imersão de sua câmera no espaço da ação – AUMONT cita, por exemplo, o caso de Jean Renoir, em Purgando o Bebê, onde a mobilidade da câmera, aliada à exploração do espaço digético, é uma das características mais relevantes da encenação que deixa de ser teatral e passa a ser cinematográfica.

Essa reclusão encontra reverberação também na circularidade temporal que se estabelece nos filmes: nos cinco casos, as cenas de abertura e conclusão ocorrem nos mesmos espaços geográficos e físicos, havendo, inclusive, uma semelhança nuançada entre as sequências final e inicial nos cinco casos – as cenas funcionam como prólogo e epílogo da história principal, aquela restrita aos espaços físicos ao longo dos filmes.

A mudança constante do posicionamento físico e narrativo da câmera, ao fragmentar a figura do protagonista nos dois, três ou quatro personagens dos filmes, parece refletir uma escolha do diretor pela contemplação fascinada – e fascinante – da complexidade do mundo, em lugar da defesa

de uma posição ideológica sólida que poderia ser lida, caso optasse por se ancorar a apenas um dos personagens. Essas mudanças constantes de perspectiva permitem aos personagens – e aos espectadores – assistirem à desagregação das personalidades e imagens que os outros personagens fizeram de si (ao longo dos filmes, as vítimas se tornam algozes, os inocentes, criminosos, os polidos pais de família se tornam irascíveis, etc). A própria diegese parece ser um palco onde se estabelecem as ficções que os próprios personagens fazem de si, como encenações dentro da encenação, numa *mise-en-abyme* de ficções.

Nesse sentido, o último dos filmes, A Pele de Vênus, parece ser o arremate definitivo dessa tradição dentro da filmografia polanskiana – a história é adaptação da peça homônima de David Ives que, por sua vez, é uma releitura contemporânea do romance A Vênus das Peles, de Sacher-Masoch. Não bastasse essa ficção-dentro-da-ficção, os personagens de Emanuelle Seigner e Mathieu Amalric entram e saem dos personagens da peça dentro do filme com destreza e fluidez estonteantes, impossibilitando uma apreensão estável de suas identidades. O cinema, aqui, parece ainda (e irremediavelmente) ligado ao teatro. E a vida na diegese polanskiana é encenação, seu universo é palco. Os personagens de Polanski, com as ficções que constroem de si, em geral não conseguem vencer aqueles a quem se opõem, mas esse eu fictício e contraproducente é, talvez, a única possibilidade de existir: essa parece ser a imagem polanskiana do mundo.

Referências

BORDWELL, David. The Way Hollywood Tells It. Los Angeles: University of California Press, 2006.

CAPUTO, Davide. Polanski and Perception. The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski. Bristol: Intellect, 2012.

MAZIERSKA, Ewa. Roman Polanski. The Cinema of a Cultural Traveller. New York: I. B. Tauris, 2007.

MORRISON, James. Roman Polanski. Contemporary film directors. Champaign: University of Illinois Press, 2007.

NAFICY, Hamid. An Accented Cinema – Exilic and Diasporic Filmmakers. Princenton: Princentom University Press, 2001.

RIBEIRO, Douglas Deó. Crise na Obra de Roman Polanski. Recife: O Autor, 2013.

SZONDI, Peter. Teoria do Drama Burguês. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

O canto da Ceilândia: música e política nos filmes do Ceicine[1]

The song of Ceilândia: music and politics in Ceicine films

Felippe Mussel[2] (Mestrando – UFF)

Resumo:

Os filmes do Coletivo de Cinema em Ceilândia (Ceicine), iniciativa inédita de moradores das cidades-satélites de Brasília, nos guiam em uma revisão da tradição brasileira de "filmes políticos" na medida em produzem um abalo das posições de sujeito e de objeto. A partir da identificação das transformações estéticas na trajetória do grupo, investigaremos especialmente as oscilações no trabalho musical dos filmes enquanto fundamentais para o ensaio de seus gestos políticos.

Palavras-chave:

cinema, política, estética, som, música.

Abstract:

The films of Coletivo de Cinema da Ceilândia (Ceicine), an unprecedented initiative of residents of the satellite-cities of Brasília, guide us on a review of brazilian tradition of "political films" as they produce a shock of the subjetc and object positions. By identificating the aesthetic changes in the group's history, specially investigate the oscillations on the musical work of the films as fundamental to test their political gestures.

Key-words:

cinema, politics, aesthetic, sound, music.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: "PAINEL: Olhares sobre o cinema brasileiro contemporâneo"

[2] Mestrando em Estudos de Cinema e Audiovisual no PPGCOM-UFF. É diretor de documentários e técnico de som em Cinema. Dirigiu *Em busca de um lugar comum* (2012).

Em *Cineastas e imagens do povo,* Jean-Claude Bernardet se preocupa intensamente em dar conta das distâncias entre os que filmam e os que são filmados, das relações estabelecidas entre o sujeito – intelectual-cineasta – e o objeto do discurso cinematográfico – *outro de classe*. Ao comparar os documentários do "modelo sociológico" com as diversas tendências posteriores que analisa no livro, o autor conclui que em oposição ao saber unívoco centralizado e a crença no documentário como reprodução fiel do real, os filmes passaram pouco a pouco a adotar um discurso plural, fragmentado e passível de trabalhar sobre a ambigüidade. Rupturas as quais "derrubaram o pedestal do documentarista. Faziam, portanto, surgir o outro? Respondo: não" (BERNARDET, 2003, p. 217).

A negativa de Bernardet é evidência da série de fracassos os quais ele atribui às tentativas de documentários brasileiros das décadas de 1960 e 1970 em representar o povo, dificuldade que esbarrava ou na intervenção da "voz do saber" ou na transparência e na renúncia ao discurso, dois limites onde "a rigor, o outro nunca toma a palavra, a qual só lhe pode ser emprestada". Há, para o autor, uma questão basilar:

> "A possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção. (…) Falou-se sempre em colocar o povo na tela, mas não se tratava tanto de questionar a dominação dos meios de produção pelos cineastas. Estes prefeririam resolver a questão imaginando-se os porta-vozes ou os representantes do povo ou até mesmo a expressão da 'consciência nacional'" (BERNARDET, 2003, p. 218)

Observando o atual panorama do cinema brasileiro bem como as próprias transformações do país na última década, nota-se o crescente acesso a produção audiovisual por segmentos sociais historicamente excluídos da atividade, colocando novamente em pauta as questão de sua representação. Porém, como o próprio Bernardet alerta, a simples metáfora da "entrega da câmera", ou melhor, a transferência da técnica e dos recursos para realização dos filmes não garantem ao *outro de classe* a autenticidade de expressão. A leitura marxista de "propriedade dos meios de produção" deve, portanto, contemplar um processo mais amplo, onde as etapas práticas da realização de um filme são evidências que, como faremos nesta pesquisa, devem ser constantemente confrontadas com o interior dos próprios filmes enquanto capazes de reconfigurar seus "lugares de fala": produzir um dissenso através de uma linguagem que rompa com falsa estabilidade de conflitos criada pela simples posse da câmera pelo proletário.

Muitos são os exemplos do que genericamente se denomina "cinema de periferia" ou "cinema de favela" hoje no Brasil. Porém, assim como crescem as iniciativas públicas e privadas visando

despertar essa produção subjetiva, crescem igualmente os tentáculos do capitalismo imaterial afim de enquadrar estas atividades enquanto produtos prontos para o consumo.

Entre as representações periféricas que conseguem rejeitar estas formatações do capital, e delas fazer um possível uso emancipador, destaca-se o Coletivo de Cinema em Ceilândia, o Ceicine, estudo de caso desta pesquisa. Há cerca de 10 anos com ativa produção audiovisual, de cineclubes e de oficinas de cinema e interpretação, os filmes realizados pelo grupo receberam as principais premiações nos festivais de cinema nacionais nos últimos anos, tendo em 2013 lançado seu primeiro longa em circuito comercial. Sem uma formação fixa, contanto com vários integrantes flutuantes, o Ceicine é um grupo aberto e fruto de ajuntamento simbólico – uma vez que não se constitui como ONG, associação ou empresa, fazendo dessa não-institucionalização uma de suas políticas – de moradores das cidades-satélites de Brasília, os quais têm do cinema sua atividade paralela e esporádica, buscando em um outro trabalho seu rendimento financeiro.

O curta-metragem *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) marca a fundação simbólica do Coletivo de Cinema em Ceilândia, o Ceicine, quando o então estudante de cinema da UnB Adirley Queirós encabeça moradores em torno da realização de um filme. O documentário apresenta entrevistas com alguns *rappers* da comunidade e fotografias de arquivo revelando, como diz um dos personagens, "a história de sangue, suor e lágrimas" da Ceilância, cidade-satélite na periferia de Brasília, um lugar que nasce sob o signo de injustiças sociais nunca reparadas até hoje. Em sua montagem clássica, rimas agressivas e batidas secas criam a camada musical que nos aponta as causas da miséria que vemos nas imagens. "Que se foda a sociedade racista!", diz o refrão da música do grupo "Tropa de Elite" entoada pelo cadeirante Marquinhos.

Marquinhos é também um dos protagonistas do longa-metragem *Branco sai, preto fica*, mais recente produção do Ceicine. Entretanto, seu personagem está agora imerso em um cenário de ficção-científica, transmitindo de uma rádio clandestina histórias do passado da Ceilândia. Ao som de Marvin Gaye, ele rememora a fatídica invasão policial no baile de *black music* do Quarentão, o mais popular da cidade naquele 1986: "branco sai, preto fica!", esbravejavam os policiais. Diante da correria geral, alguns negros tentam escapar e são alvejados pela polícia, entre eles o próprio Marquinhos, hoje paraplégico. Em meio a uma Ceilândia futurista, um lugar ermo onde poucas vidas circulam, e de onde é necessário passaporte pra entrar Brasília, o personagem subverte seu papel de vítima real e se rebela contra o sistema: planeja a construção de uma "bomba sonora" capaz de

implodir o *status quo*, espécie de música concreta feita de sons do cotidiano da Ceilândia , os quais ele sai a campo com um microfone para captar.

Separados por dez anos em suas realizações, estes dois filmes são exemplares da transformação estética pela qual passaram os filmes do Ceicine e marcam os dois extremos temporais desta pesquisa, período em que o grupo realizou ainda o curta *Dias de greve* (2009) e o longa *A cidade é uma só?* (2012), nossos outros objetos de estudo – dirigidos igualmente por Adirley e interpretados pelo mesmo grupo de moradores advindos oficinas de interpretação na comunidade. Se os dois primeiros curtas do grupo são imediatamente reconhecidos como uma ficção e um documentário, a produção de longas-metragens do Ceicine dilui definitivamente estes limites através de uma série de experimentações que fundem procedimentos documentais e dramáticos, fazendo dessa fronteira sua potência política. Nesta trajetória identificamos um permanente trabalho de reinvenção na banda sonora – vozes, cantos, músicas, ruídos, efeitos, ambientes, texturas, silêncios –, ganhando a cada filme uma significação distinta, campo de estudos onde este trabalho desaguará.

O curta *Dias de greve* retrata um grupo de amigos funcionários de uma pequena serralheria em Ceilândia. Em greve por melhores salários e rejeitando as orientações sindicais para voltarem ao serviço mesmo sem o aumento, eles vivem seus dias entre o ócio silencioso e os ruídos do trabalho manual no barracão de uma escola de samba, cujo presidente é ninguém menos que Batista, o mesmo patrão que os emprega na serralheria. Nas cenas de conflito são acusados de incoerentes pelo sindicato e de não terem "consciência de classe" pois "uma greve de verdade precisa de ordem", ao que um dos grevistas responde furioso: "ordem pra mim é a escola entrando linda na avenida". No entanto, nas várias sequências musicais do filme vemos sindicalistas e grevistas em harmonia, bebendo, dançando e cantando – inclusive no registro documental de um desfile de carnaval que encerra o filme. O que seria uma contradição dentro de um roteiro clássico acaba por evidenciar, através de catarses musicais, a permeabilidade entre o que é a vida dos personagens e o que é a vida dos atores, apesar da ficção.

Diante das repetitivas e estanques representações a que os corpos periféricos são submetidos tanto pela televisão e por parte da cinematografia brasileira, como por sindicatos e patrões (leia-se, mercado), o que *Dias de greve* produz são brechas à imagem da condescendência e do injustiçamento. O filme põe "em ação a capacidade de qualquer indivíduo, a qualidade dos homens sem qualidades", escapando as formatações pré-dadas: atores e personagens estão ali em

simbiose reconfigurando suas identidades. Porém, a política surge aqui menos como necessidade de "compreensão de um processo global de sujeição" (RANCIÈRE, 2010) mas antes como forma de reinventar-se diante de um cenário real de desentendimento.

Como um documentário, *A cidade é uma só?* contrapõe entrevistas de Nanci – cantora e testemunha ocular do passado – com materiais de arquivo para denunciar a falsidade de uma campanha publicitária orquestrada pelo Estado em 1969, a qual promoveu a remoção de centenas de famílias da região central de Brasília para a então inóspita Ceilândia. Em paralelo, é na Ceilândia do presente que acompanhamos as desventuras de dois personagens fictícios: a campanha eleitoral quixotesca de Dildu, faxineiro que trabalha no Plano, e seu cunhado, Zé Bigode, especulador imobiliário que vive a negociar lotes nas cidades satélites.

É através de uma montagem que aproxima a memória oficial da atualidade dramatizada que *A cidade é uma só?* estabelece seu contraste crítico, um complexo sistema de causa e efeito que conecta imagens e sons separados pelo tempo, um possível "drama documentário (?)" (MESQUITA, 2012) de contornos épicos. Sua narrativa se baseia, assim, em uma via de mão-dupla entre denúncia e fabulação, onde a musicalidade tem, mais uma vez, papel marcante. O filme é embalado por dois *jingles* cuja produção acompanhamos em cena: a gravação do *jingle* eleitoral da campanha de Dildu a deputado distrital, uma música estilo *gangsta rap,* verborrágica e politicamente incorreta que reivindica a correção das injustiças históricas na Ceilândia; em paralelo, também somos apresentados a um filme de 1969 onde um coral de crianças canta o *jingle* que embalou a campanha de remoções – o qual, descobriremos no fim, é uma regravação, falso arquivo produzido pelo filme.

Nos filmes citados, saltam aos olhos e aos ouvidos do espectador a produção musical como elemento cênico executado pelos personagens. Nos filmes do Ceicine ocorre o que o teórico Michel Chion chama de "música de tela", quando o som filmado vem acompanhado do gesto daquele que produz o som, procedimento sensorial e diegético, atuando ao mesmo tempo como sujeito e meio (CHION, 1995, p. 259-292).

Greve, eleições, especulação imobiliária, segregação social e racial: não há dúvidas de que os filmes deste estudo lidam diretamente com questões políticas, e que são políticos na medida em que conscientizam o espectador e se engajam contra injustiças. No entanto, nos interessa investigar como certas transformações das "práticas estéticas" aproximam gradativamente a filmografia do Ceicine de uma escritura política não restrita ao "direto a fala", ao tema ou a militância proletária.

Essa noção de "política" a que me refiro, muito resumidamente, é aquela ensaiada por Jaques Rancière como capaz de produzir reconfigurações da "partilha do sensível". Aplicada às práticas artísticas, entende-se como aquelas que atuam "na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e as formas de visibilidade", havendo na base da política sempre uma "estética" que determina o "recorte dos tempos e do espaço, do visível e do invisível, da palavra e do ruído" (RANCIÈRE, 2005, p. 16-17). Para Rancière, o cinema político cria "a relação entre uma questão de justiça e uma prática de justeza" (RANCIÈRE, 2012, p. 121).

Se em *Rap, o canto da Ceilândia* as canções são diretamente responsáveis por nos conscientizar acerta as injustiças reais que vemos nas imagens; em *Dias de greve* a musicalidade adquire dimensão lúdica e interfere na narrativa, criando as nuances entre real e *mise-en-scène*; *A cidade é uma só?*, por sua vez, constrói, reconstrói e desconstrói músicas para denunciar a própria dimensão fictícia das imagens e sons produzidas pelo Estado em seu jogo político; Já *Branco sai, preto fica* radicaliza e busca na música concreta sua linguagem e conteúdo subversivos, fazendo dos sons cotidianos e banais a matéria de um experimento de emancipação. Para além, a musicalidade e dos elementos sonoros se revelam como disparadores sensoriais, diegéticos e narrativos, engendrando em suas oscilações estéticas as distintas formas como cada filme se impõe politicamente diante do mundo.

Referencias Bibliográficas:

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHION, Michel. La Musique au Cinéma – Le chemis de la musique. Paris: Fayard, 1995.

_____. La Audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagem y el sonido, Barcelona: Paidós, 1998.

MESQUITA, Cláudia. *Um drama documentário? – atualidade e história em A cidade é uma só?,* In: Devires – cinema e humanidades / v.8 n.2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. O espectador emancipado. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2010.

_____. As distâncias do cinema. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.

Enjaulado: Prenúncios de uma representação da arquitetura do medo no cinema brasileiro contemporâneo[1]

Caged In: The beginning of a representation of the architecture of fear in the Brazilian contemporary cinema

Gabriela Alcântara de Siqueira Silva[2] (Mestranda PPGCOM/UFPE)

Resumo

Este artigo propõe refletir uma representação da arquitetura do medo e sua relação com a sociedade, a partir da análise do filme *Enjaulado* (1997), de Kleber Mendonça Filho.

Palavras-chave

Arquitetura do medo, Representação.

Abstract

This article proposes a reflection towards a representation of the architecture of fear and its relationship with society, through the analysis of the movie *Caged In* (1997), directed by Kleber Mendonça Filho.

Keywords

Architecture of fear, Representation.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL: Espaços, cidades e fronteiras no cinema

[2] Mestranda (PPGCOM/UFPE) com a pesquisa *Arquitetura do medo: Cinema, espaços urbanos e tensões sociais*, com orientação de Rodrigo Carreiro. Contato: **alcantara.gabs@gmail.com**

Fortalezas urbanas – Sobre o conceito de arquitetura do medo

Condomínios fechados, prédios de 40 andares cercados por grandes muros, cercas elétricas, alarmes, cadeados, grades. Estes e outros elementos de segurança tem se tornado cada vez mais comuns nas paisagens dos grandes centros urbanos. Ao mesmo tempo, o espaço público foi gradualmente substituído por shoppings centers e parques fechados, enquanto praças e ruas transformam-se em lugares de passagem ou cenários abandonados, pouco utilizados pela sociedade.

Apesar de se mostrar de maneira mais explícita atualmente, a transformação urbana em direção a uma arquitetura do medo vem desde o período da Revolução Francesa (1789), apontado por Nan Ellin (1997) como o ponto de início de um novo modelo social e de estruturas de poder, bem como de novas formas de perceber o mundo, que trouxeram consigo novas fontes de medo. Na verdade, Ellin afirma que o medo sempre esteve atrelado à construção do espaço urbano.

Mas foi com a transição do feudalismo para o capitalismo, e o então crescimento da classe-média, que as mudanças se mostraram mais perceptíveis. A burguesia sentia necessidade de se distinguir da classe operária e da aristocracia, assegurando sua posição social, e buscou isso através de uma compartimentalização do mundo, através de certo isolamento.

O sociologista Ovar Lofgren (apud ELLIN, 1997) aponta que, durante esse período, a necessidade por autocontrole, combinada com certa ansiedade gerada pela necessidade por aprovação de terceiros, acabou difundindo distúrbios mentais como a neurose e a histeria. Esses medos teriam, então, influenciado as novas propostas arquitetônicas da época. No mesmo ano em que a Revolução Francesa teve início, por exemplo, o filósofo inglês Jeremy Bentham concebeu o Panóptico[3].

A natureza do medo continuou a se transformar com as mudanças trazidas pela industrialização e a urbanização do início do século XX. A sensação de insegurança e seus reflexos na arquitetura continuaram e se agravaram com o crescimento da globalização. O aumento do medo na sociedade pode ser sentido com a popularidade, desde o final dos anos 1960, dos carros com trancas e alarmes, casas com sistemas de segurança e, por fim, da popularidade de comunidades fechadas, bem como a vigilância de lugares públicos.

[3] O Panóptico de Bentham consiste em um prédio circular que abrigaria criminosos ou trabalhadores em celas distribuídas ao redor de todo o perímetro. No centro haveria uma guarita para o inspetor, que poderia assim observar tudo o que acontecia no prédio, porém sem ser visto por aqueles que observa.

O isolamento da sociedade em seus espaços particulares cresce à medida em que o mercado começa a oferecer tecnologias que diminuem a necessidade de sair de casa (como o videocassete e o computador). Esse comportamento traz também uma nova tendência para a relação com o mundo, onde mesmo o ato de sair representa ir a um espaço fechado. Assim, vemos o crescimento da cultura dos shoppings centers.

No entanto, apesar de trazer para alguns a sensação de segurança almejada inicialmente, o isolamento cada vez maior da sociedade nessas construções pertencentes à chamada "arquitetura do medo" vem acompanhado também da acentuação de outras sensações, como a insegurança, paranoia e desconfiança. "Dilacerada por essa tensão, a classe média corre o risco de acabar vítima de um processo que não controla e não conhece, e de perder o bem-estar conquistado no decorrer das últimas décadas" (BAUMAN, 2009, p. 9).

É esse reflexo negativo dos impactos da arquitetura do medo na sociedade que vem sendo retratado por diversos filmes do cinema brasileiro contemporâneo. Lançado nos anos 1990, *Enjaulado*, dirigido por Kleber Mendonça Filho, parece ser o primeiro dessa série de filmes, que não só abordam o tema, como o fazem com algumas semelhanças, como o uso de elementos do cinema de horror em sua narrativa – a exemplo de *Trabalhar Cansa*, de Juliana Rojas e Marco Dutra, e *O Som ao Redor*, também de Mendonça Filho.

Enjaulado – Um olhar para a paranoia da classe média

"Uma história brutal sobre como eu combati a violência", a frase dita pelo personagem principal do filme *Enjaulado* (1997), de Kleber Mendonça Filho, logo no início da narrativa, dá o tom do que o espectador pode esperar. Utilizando elementos do cinema de horror com referências claras às obras de Roman Polanski, Dario Argento e John Carpenter, Mendonça Filho apresenta aqui um homem que acaba encontrando no suicídio a sua saída para os delírios causados pela paranoia da violência que o fez ser prisioneiro em sua própria residência.

É então a fim de construir a atmosfera de tensão, claustrofobia e atordoamento que busca passar para o público, que Mendonça Filho faz uso de uma série de elementos comuns ao cinema de horror. Os mais evidentes são a iluminação, ora sombria ora com tons fortes, e principalmente o som, um dos principais elementos do gênero, como vemos com Peter Hutchings, que afirma que "o horror é primordialmente um gênero baseado no som" (apud CARREIRO, 2011, p.44).

Composta pelo DJ Dolores, a trilha sonora de *Enjaulado* é formada principalmente por uma série de ruídos incômodos, que se mostram presentes desde a cena de abertura. Esta cena é um exemplo da importância do som para a construção da narrativa: não fosse pela sensação de tensão passada pelos sons de estaca e ruídos, a abertura do filme – que traz uma subjetiva de uma pessoa dentro de um ônibus – poderia ter qualquer outro significado.

A música funciona também em conjunto com esses ruídos, cumprindo seu "papel lírico" e "rítmico" (MARTIN, 1990, p. 124-125). A canção mais evidente, da banda recifense Faces do Subúrbio, é apresentada na conclusão do filme e parece representar uma reflexão sobre a temática de *Enjaulado*, quase como uma pequena "lição moral" proposta pelo realizador. Enquanto grades se fecham, ouvimos os versos que falam de uma Recife bela que está sendo gradativamente destruída pelo perigo que se esconde nas ruas da cidade.

A fala também é um elemento sonoro presente no filme, apesar de existir minimamente, apenas pontuando a narrativa. A ausência do diálogo é uma característica forte em *Enjaulado*, acentuando a sensação de solidão e enclausuramento vividas pelo personagem.

Passando para o campo imagético, é possível observar uma junção de elementos que também buscam ressaltar o terror psicológico vivido pelo personagem. Vemos isso, por exemplo, na fotografia do filme. Majoritariamente escura e granulada, ela apresenta ainda fortes tons de vermelho – não só nas "visões" de poças e jorros de sangue, mas também na luz dos postes e durante a cena de uma festa.

Os movimentos de câmera também colaboram com as sensações transmitidas pelo filme. Variando entre planos subjetivos e objetivos, Mendonça Filho utiliza muito o recurso de câmera na mão, e aproveita a sua instabilidade para imprimir à cena sensações como náusea, confusão e ansiedade.

Observa-se então que a *mise-en-scène* criada por Mendonça Filho é construída seguindo a ideia apontada por Bordwell de que a *mise-en-scène* "é uma vontade demiúrgica de controlar o espaço inteiro do filme, a busca da imagem perfeitamente justa" (BORDWELL, 2005, p. 36). Seja na composição dos cenários, que trazem a ideia de um personagem saudoso (com fotografias antigas espalhadas pela casa e objetos que lembram sua namorada falecida), na iluminação ou na atuação do ator dentro de quadro, sempre com uma aparência cansada, entediada e/ou à beira de um ataque

de nervos, a *mise-en-scène* de *Enjaulado* é uma verdadeira coreografia da ocupação do espaço fílmico.

Enfim, ao analisar as representações que o autor faz do espaço urbano e do cidadão incluído nele, é possível apontar o início de um *modus operandi* não só de Mendonça Filho, como de outros filmes do cinema brasileiro contemporâneo. Em *Enjaulado*, os enquadramentos são pensados de modo que quase não se vê a paisagem urbana. Assim, as referências à cidade ficam restritas ao interior de um ônibus, ruas desertas e inóspitas com carros estacionados, grades e muros com ganchos de ferro ou cacos de vidro. Através da observação desses signos, o espectador percebe a intenção do autor de transmitir a imagem de uma cidade onde os moradores não mais compartilham o espaço público, ficando refugiados em suas casas e pouco interagindo com os vizinhos.

Estamos cercados por grades – A visão documentarizante de um filme de horror

Cercado pelas grades e por seus medos, estes cidadãos representados por Mendonça Filho são cada vez mais esmagados por uma urbanização desenfreada, onde cada prenúncio de interação com o outro é acompanhado pelo temor da violência e da invasão de seu espaço privado. Estes medos estão presentes no cotidiano de todos os grandes centros urbanos, e a ligação entre ficção e realidade é feita pelo próprio personagem de *Enjaulado* quando, em sua fala inicial, descreve o cenário principal como “um apartamento de classe média trancado e cercado de grades, como vocês bem conhecem”.

A partir desta identificação do personagem com o seu público, a quem o narrador pressupõe ser um espectador de classe média – que reconhecerá a paisagem e se identificará com os medos de seu interlocutor – vemos a “realidade” apresentada na tela, identificada mesmo que o espectador saiba que está diante de uma obra de ficção. Isso porque, simultaneamente, ele entende que habita em um ambiente real similar.

Seguindo o pensamento de Odin, observamos que a oposição leitura fictivizante vs leitura documentarizante é na realidade um efeito do posicionamento do leitor em relação ao filme visto, apontado como o resultado de uma operação pragmática e externa ao filme. Assim, seguimos a linha de pensamento de Odin para propor que *Enjaulado* pode ser lido como “um reflexo da sociedade na qual ele foi produzido” (ODIN, 2012, p. 13).

A composição da arquitetura do medo exposta no filme, com suas imagens de grades e pessoas que a todo tempo estão divididas por portões e janelas gradeados – e por vezes correm para fechá-los – bem como as ruas vigiadas pelas câmeras de seguranças dos prédios, já trazem em si, sem a necessidade da fala, uma relação com o "mundo real" em que vive o espectador. Para além disso, a fala final do personagem também busca identificação com o público, no momento em que, ao explicar sua morte, ele afirma que passará um tempo vigiando a vizinhança, e ironicamente aconselha o espectador a continuar seguindo a cultura da arquitetura do medo: "pessoalmente, recomendo que vocês tranquem as portas, cubram os muros com cacos de vidro e, especialmente, tenham medo, né?".

São estes elementos usados em *Enjaulado* que levam o seu espectador a fazer a leitura do filme a partir do que Odin passa a chamar de um "Enunciador pressuposto real" (ODIN, 2012, p. 18), onde não há necessidade de um enunciador físico, mas de elementos (como a câmera) que podem ser considerados como o enunciador. Entre as várias possibilidades propostas por Odin de se construir, diante de um filme, Enunciadores reais, *Enjaulado* encaixa-se de forma mais clara nas leituras histórica e sociológica, onde "o leitor pode tomar a *sociedade* na qual o filme é produzido como Enunciador real".

Diante de possíveis argumentos de que não se poderia encontrar um Enunciador real em um filme de horror – onde são vistos claros exageros, especialmente em momentos de representação de delírio – Odin fornece ainda a contrapartida de que "a leitura documentarizante pode dizer respeito a um segmento mais ou menos importante do filme considerado" (ibidem, p. 21). Assim, nem todo aspecto de filmes como *Enjaulado* deve ser lido como real.

É assim graças aos elementos fílmicos usados por Mendonça Filho que podemos observar *Enjaulado* como um retrato, por vezes irônico e fantasioso, da vida nas cidades definidas por Bauman como "depósitos de problemas causados pela globalização" (BAUMAN, 2009, p. 32). O medo é então usado, nesses filmes, como forma de intensificar as sensações ficcionais que simulam o real vivenciado diariamente pelo espectador, tratando assim o tema de maneira política, encaixando-se na afirmação de Jean-Louis Comolli, de que "os modos de fazer são formas de pensamento. As opções de escritura acarretam consequências, em última análise, políticas. O que me diz um filme, se não que é preciso reconhecer a urgência de suas urgências?" (COMOLLI, 2008, p. 23).

Referências

BAUMAN, Zygmunt. Confiança e medo na cidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz. Califórnia: University of California Press, 2005.

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. Revista Ciberlegenda, v.1, n.24, p. 43-53, 2011.

CARROLL, Nöel. A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração. Campinas: Editora Papirus, 1999.

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

ELLIN, Nan. Shelter from the Storm or Form Follows Fear and Vice Versa. In: ELLIN, Nan (Org.). Architecture of Fear. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1997.

MARTIN, Marcel. A Linguagem cinematográfica. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. Revista Significação, n. 37, p. 10-30, 2012.

O discurso gráfico nas mostras de cinema retrospectivas do CCBB-Rio[1]

The graphic discourse in retrospective film exhibitions of CCBB-Rio

Gianna Gobbo Larocca[2] (Mestranda – UERJ)

Resumo:

Através da análise gráfica de catálogos de mostras retrospectivas de cinema promovidas pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, este estudo pretende provocar uma reflexão sobre os pontos de alinhamento e tensão entre os discursos gráficos, cinematográficos, editoriais, curatoriais e institucionais que informam essa produção. O estudo deve levantar as ações projetivas do design na interface com o campo do cinema no registro, edição e divulgação desse patrimônio cultural.

Palavras-chave:

Mostras de cinema, design gráfico, curadoria.

Abstract:

Through the graphic analysis of catalogs of retrospective film exhibitions organized by the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro, this study aims to raise a discussion about the alignment and tension between the graphics, film, publishing, curatorial and institutional discourse that shape this production. The study intends to identify the design's projective actions interfacing with the cinema field in preserving, editing and the dissemination of this cultural heritage.

Keywords:

film exhibitions, graphic design, curation

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel: Políticas de produção, distribuição e divulgação do cinema.

[2] Mestranda do PPDESDI/UERJ e graduada em Comunicação Social - Cinema e Vídeo pela UFF. Atua como designer gráfico. Contribuiu no novo projeto gráfico da Revista Arcos do PPDESDI/UERJ.

A produção de catálogos de mostras de cinema no Rio de Janeiro se insere na história dos centros culturais da cidade. Fundados a partir dos anos 1990 e fundamentados no modelo do Centro Pompidou, esses espaços foram projetados para o abrigo de manifestações culturais transitórias e não para a salvaguarda de obras de arte como nos museus tradicionais e passaram, por essa orientação e amparados pela Lei de Incentivo à Cultura (**Lei nº 8.313, de 23 de** dezembro de 1991), a preencher sua programação através de editais de ocupação e acolher, entre outras atividades, mostras de cinema, notadamente no caso do Centro Cultural Banco do Brasil.

Inicialmente o material gráfico informativo que acompanhava as mostras de cinema do CCBB eram programas simples, compostos em geral por grades de programação, dados técnicos dos filmes e pequenos textos de apresentação do patrocinador e curador. A confecção de catálogos era mais tradicional no setor de artes plásticas e não nos parece coincidência que o primeiro catálogo com esse formato (mostra *Glauber Rocha. Um leão ao meio-dia*) seja de uma mostra de cinema associada a uma mostra de desenhos.[3] No decorrer desta história, enquanto os catálogos de festivais de cinema continuaram sendo projetados como roteiros do evento (em função, inclusive, da natureza de suas informações, compostas por extensas listas de programação), os catálogos das mostras de cinema do Rio de Janeiro se diversificaram. O material foi ganhando volume (físico e de investimento financeiro e curatorial), merecendo atenção editorial e gráfica privilegiada por parte das companhias produtoras. Desde então, catálogos foram projetados com ambições de se tornarem obras de referência sobre seus temas, ultrapassando o caráter de mero roteiro e registro da mostra em questão para se tornarem testemunhos editoriais e gráficos eloquentes do projeto curatorial.

O mecanismo dos editais de ocupação viabilizados pela Lei de Incentivo permitiu a entrada de produtoras de cinema recém-formadas na produção e curadoria dessas mostras e mostrou-se para elas, a um só tempo, uma saída interessante para começar suas atividades profissionais e um espaço promissor para a expressão das suas visões sobre cinema (embora, evidentemente, sujeito às negociações do agenciamento institucional). Hernani Heffner[4], conservador-chefe da Cinemateca do MAM-RJ, observa também que as mostras de cinema passaram a ocupar um espaço vazio no cenário cultural carioca, decorrente do enfraquecimento do movimento cineclubista nos anos 1980.

[3] A mostra, exibida em 1994, combinava uma exposição dos desenhos do cineasta brasileiro a uma programação de filmes e a um ciclo de debates. O fato de a primeira mostra a receber um catálogo mais elaborado ser a retrospectiva de um cineasta – e não qualquer cineasta, mas Glauber Rocha, um nome amplamente reconhecido – também nos parece significativo e será um ponto a ser explorado mais adiante.
[4] Entrevista concedida em julho de 2011.

As publicações dos catálogos também parecem atender, conforme aponta Nagime (2013), a uma precariedade do mercado editorial brasileiro neste setor.

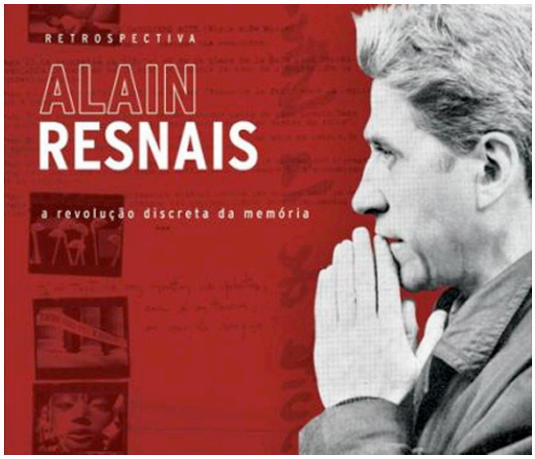
Além do posicionamento das produtoras, é importante observar o agenciamento institucional nesta produção. Neste viés, é bastante patente que as mostras de retrospectivas de cineastas têm sido um eixo curatorial privilegiado pelo CCBB nos últimos anos. Eixo bastante tradicional na curadoria de filmes, as retrospectivas estão presentes na programação do CCBB desde sua fundação. Mas nos anos 1990 e começo dos anos 2000, os temas nacionais eram mais recorrentes (na esteira do "Cinema da Retomada"), assim como temas ligados a uma investigação sobre uma possível linguagem "específica" do vídeo, tecnologia que então parecia despontar como uma alternativa de produção audiovisual neste cenário.

Mateus Nagime (2013) argumenta que as retrospectivas completas geralmente seguem a linha autoral da maneira que a *Cahiers du Cinéma* introduziu o conceito na década de 1950, defendendo a pregnância da assinatura de determinados diretores em toda sua filmografia. Pode-se atribuir que essa política de *diretor-autor* atua de maneira a legitimar a inclusão do cinema em uma esfera da alta cultura, dando-lhe passe-livre para a circulação no espaço de um museu, visto nos moldes tradicionais e em uma visão da cultura como território do especialista. Nos textos de apresentação institucional que abrem os catálogos de cinema, é recorrente o uso de expressões como "autor", "mestres do cinema", "diretores consagrados", utilizadas para conferir relevância ao tema da mostra. Além disso, as mostras retrospectivas têm garantido grande retorno de mídia (objetivo perseguido pelos órgãos fomentadores de cultura e legitimado na Lei de Incentivo).

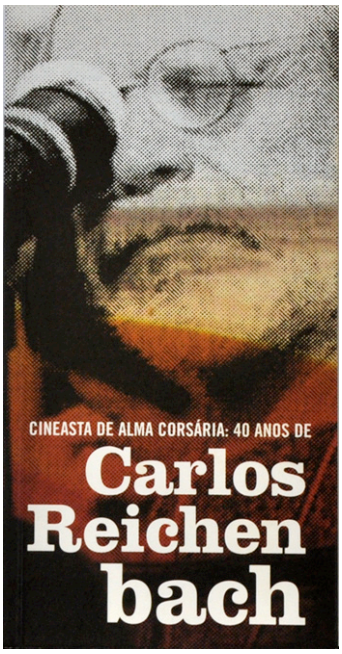
Nagime (2013) observa que as retrospectivas completas costumam oferecer oportunidade para a restauração de obras e a publicação de catálogos seguindo a linha autoral. Nesse registro de alta cultura, a confecção de um livro para os eventos parece bastante coerente. Contudo é notável que o investimento em termos de produção gráfica nesses materiais não se compare ao equivalente das exposições de artes plásticas. Comumente os catálogos de cinema têm acabamentos mais simples, muitas vezes são variações de formatos da série A, impressos em uma ou duas cores com papéis de gramatura mais modesta. Pontualmente aparecem versões mais sofisticadas no conjunto dessa produção.

Frequentemente a estratégia empregada para a identidade visual desses catálogos é a reprodução de um retrato do diretor. Nesse sentido, o discurso gráfico parece corroborar uma visão

em que o diretor se distingue como *autor*, dono de um estilo reconhecível. Contudo o tratamento gráfico conferido a essa estratégia de representação sempre confere nuances e pode acrescentar camadas de leitura em um comentário do projeto gráfico, dando contornos à visão curatorial da mostra. Outras estratégias recorrentes são a utilização de capas tipográficas com o nome do diretor, o emprego da imagem de uma obra que se configura como emblemática segundo o olhar curatorial ou a referência à iconografia em torno da obra de um cineasta (tipografia e grafismos utilizados em créditos, cartazes). Mais raramente a capa tem uma abordagem abertamente conceitual da obra do diretor.



1. Capa do catálogo da mostra *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*, (2008). O perfil do diretor em preto e branco e com aplicação de verniz localizado destaca-se do fundo, dando proeminência ao *autor*. Realização: Abajour Lilás e Jurubeba Produções. Design: Sylvia Cardim e Priscila Sá. Fonte: foto da autora. Acervo pessoal.



2. Capa do catálogo da mostra *Cineasta de alma corsária: 40 anos de Carlos Reichenbach* (2005). O designer relata que a ideia de usar o retrato de Reichenbach foi do organizador. Ele optou por usar um tratamento gráfico que "sujasse" o retrato ao expor a retícula que forma a imagem, remetendo a uma estética "pesadona" dos filmes do diretor. Organização: Francisco César Filho. Design: Daniel Trench. Fonte: foto da autora. Material consultado no Centro de Documentação da Cinemateca do MAM.



3. Capa do catálogo *Fritz Lang – O horror está no horizonte* (2014). A abordagem tipográfica confere distinção à capa e ao nome do autor. Capas tipográficas são recorrentes no trabalho do designer Thiago Lacaz, responsável pelo design de vários catálogos. Produção: Raio Verde Filmes. Design:

Thiago Lacaz. Fonte: http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2014/08/fritzlang_catalogo_site.pdf



4. Capa do catálogo da mostra *Glauber Rocha. Um leão ao meio dia* (1994). O colorido da capa remete ao célebre cartaz de Rogério Duarte para o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, filme que completava trinta anos na ocasião da mostra. Coordenação: Júlia Peregrino. Design: Vera Bernardes. Fonte: foto da autora. Material consultado no Centro de Documentação da Cinemateca do MAM.



5. Capa do catálogo da mostra *O cinema de Naomi Kawase* (2011). Segundo a designer Joana

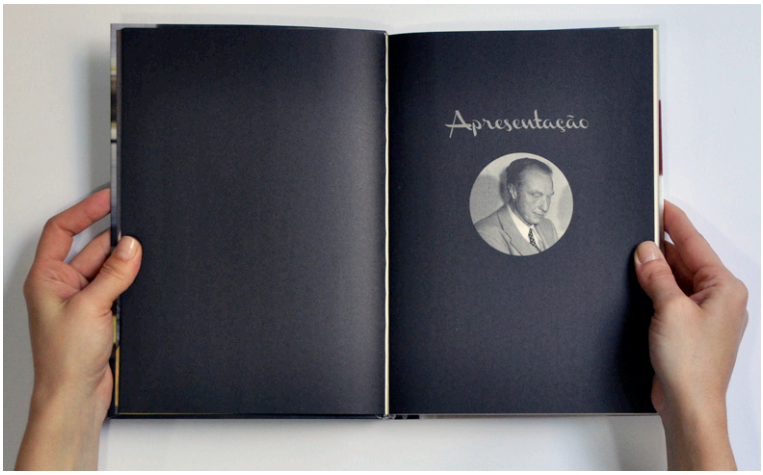
Amador, a opção pela utilização da fotografia de Anna Atkins (*Cystoseyra barbata*, 1843-1853), que se confunde com uma ilustração, faz referência à fronteira movediça entre ficção e documentário da obra de Kawase. Organização: Aroeira. Design: Joana Amador. Fonte: digitalização da autora. Acervo pessoal.

Para além das capas, que, similarmente aos cartazes, procuram ter a propriedade de sintetizar um conceito ou estratégia de comunicação da mostra, o catálogo estende sua linguagem páginas adentro. A conexão entre o repertório das áreas de cinema e design pode se prolongar na medida em que abordamos um artefato de design sequencial, assim como o cinema. Os miolos dos catálogos permitem, na relação de imagens e elementos tipográficos dispostos na página e na sua extensão, efeitos de montagem e o desenvolvimento de narrativas. A maioria dos catálogos, contudo, segue um modelo pré-definido, com uma estratégia editorial bem sedimentada e fortes divisões de conteúdo. A narrativa editorial mais tradicional segmenta o catálogo em: apresentações institucional e curatorial, artigos, catalogação dos filmes (fichas técnicas, sinopses, fotos), programação e créditos da mostra. Em geral privilegia-se o critério de legibilidade, não se explorando as possibilidades de conexões narrativas entre as áreas.





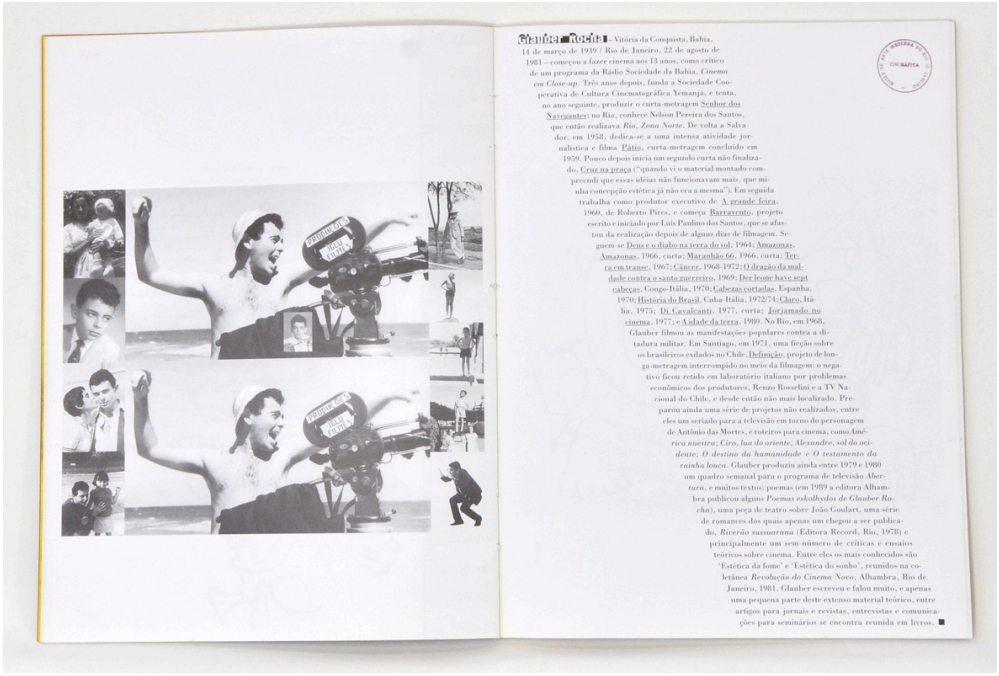
6. Miolo do catálogo *Cineasta de alma corsária: 40 anos de Carlos Reichenbach* (2005). Segue a narrativa editorial tradicional de catálogo. Nos artigos a legibilidade é privilegiada; na catalogação dos filmes a abordagem do designer é mais expressiva. Fonte: foto da autora. Material consultado no Centro de Documentação da Cinemateca do MAM.

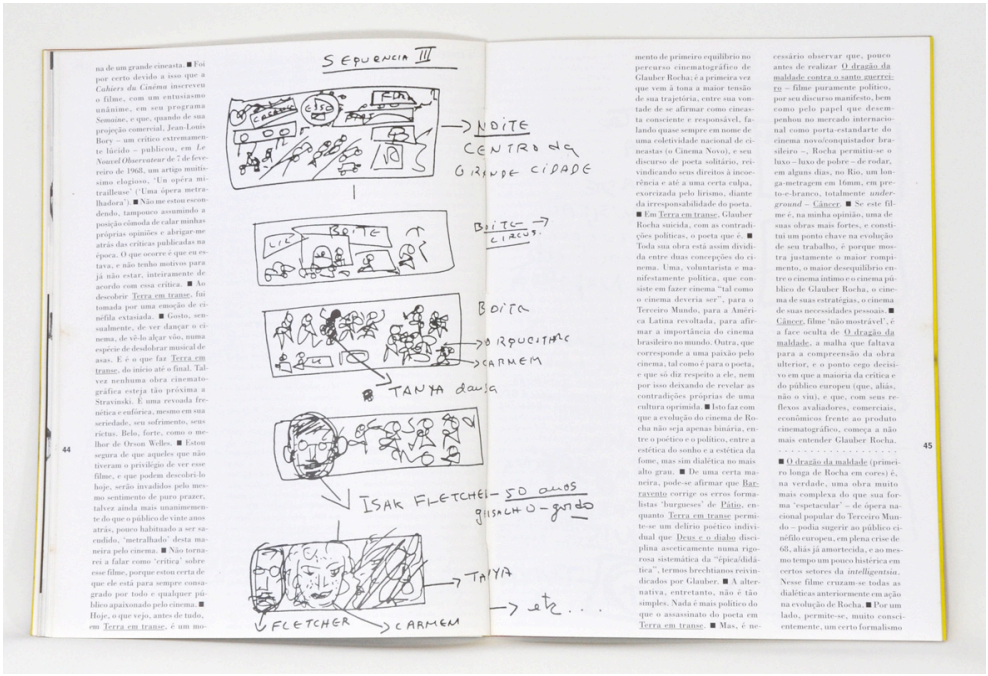




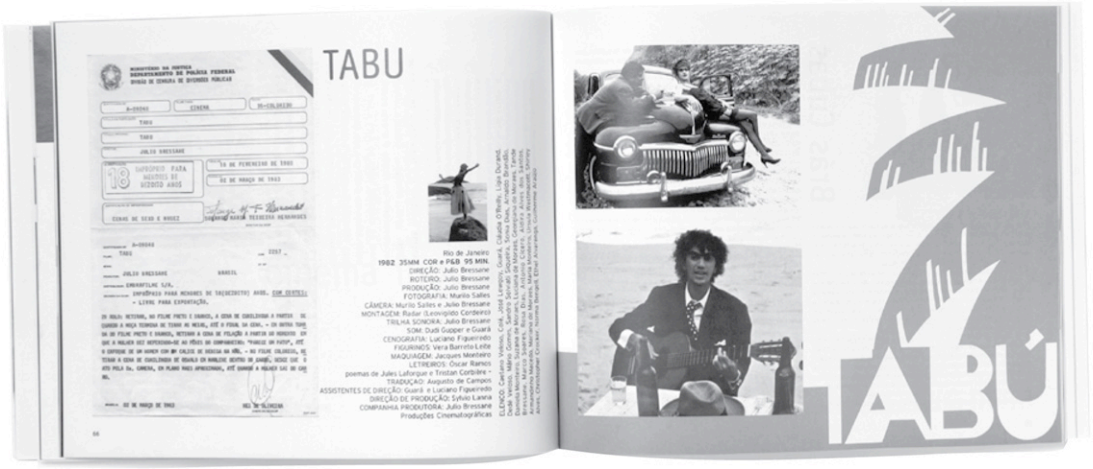


7. Miolo do catálogo da mostra *Douglas Sirk: o príncipe do melodrama* (2012). As fartas aberturas das seções refletem uma abordagem sobre a estética do excesso do melodrama. Organização: Aroeira. Design: Joana Amador. Fonte: foto da autora. Acervo pessoal.





8. Miolo do catálogo *Glauber Rocha. Um leão ao meio dia* (1994). A diagramação sem recurso a grid estruturante provoca uma quebra da transparência no layout e pode relacionar-se à linguagem do cinema moderno de Glauber Rocha. Fonte: foto da autora. Material consultado no Centro de Documentação da Cinemateca do MAM.





9. Miolo do catálogo da mostra *Julio Bressane. Cinema inocente* (2002). Farto uso de imagens e de documentos em fac-símiles originam uma narrativa de viés documental e reflexiva da pesquisa realizada para a mostra. Idealização: Revista Contracampo e Juliano Tosi. Designers: Clara Meliande e Tânia Grilo. Fonte: portfólio da designer Clara Meliande.

Como o último exemplo evidencia, em grande parte o catálogo é uma peça de registro e memória. A mostra vai, o catálogo fica. Conforme Albertino (2008) avalia, os cartazes de cinema fazem parte da gráfica efêmera, mas alguns são alçados a uma categoria de memória, evocam uma lembrança no espectador e podem eventualmente ser apreciados como obras de arte. “O papel do cartaz surge então como invertido, já não é tanto o de um convite a uma atividade cultural específica: ir ao museu; é o próprio museu [...].” (Moles, 1974 *apud* Albertino, 2008, p.11) Os catálogos, por sua vez, já são produzidos com a pretensão de permanência [5] O catálogo fixa seu evento e permite ao seu usuário resgatá-lo. A estratégia de design utilizada para além de testemunhar o repertório do tema contemplado para a mostra, um olhara curatorial do seu tempo e suas condições de produção.

Referências

ALBERTINO, S. *O design de cartazes no Cinema Marginal e na Pornochanchada*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008

BRINGUSTH, R. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

[5] É importante considerar a esfera de influência do conservador-chefe da Cinemateca do MAM-RJ, Hernani Heffner, sobre esta produção, considerando que ele sensibilizou toda uma geração de alunos e egressos do curso de cinema da UFF sobre os assuntos de preservação e divulgação de patrimônio cinematográfico.

CARDOSO, R. “*Design, cultura material e o fetichismo dos objetos*”. Arcos, Rio de Janeiro, v. 1, 1998.

CAUDURO, F. V. “*Desconstrução e tipografia digital*.” Arcos, Rio de Janeiro, v. 1, 1998.

FAWCETT-TANG, R. *O livro e o designer I.* Embalagem, navegação, estrutura e especificação. São Paulo: Rosari, 2007.

HASLAM, A. *O livro e o designer II.* Como criar e produzir livros. São Paulo: Rosari, 2007.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. *Novos fundamentos do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUPTON, E. *Pensar com tipos.* Guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MELO, C. H.; RAMOS, E. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MILLER, A. e LUPTON, E. *Design escrita pesquisa*. A escrita no design gráfico. Porto Alegre: Bookman, 2011.

NAGIME, M. *Curadoria e programação de filmes nas salas de repertório do Rio de Janeiro: 2006-2013*. Monografia. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

SAMARA, T. *Grid.* Construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SAMARA, T. *Guia de design editorial*. Manual prático para o design de publicações. Porto Alegre: Bookman, 2011

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico:* opacidade e transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Moldes e modulações: dois filmes de Maria Augusta Ramos[1]

Shapes and modulations: two films of Maria Augusta Ramos

Hannah Serrat de S. Santos[2] (Mestranda - UFMG)

Resumo:

Este trabalho procura tecer aproximações e distanciamentos entre os procedimentos e as abordagens dos filmes “Justiça” (2004) e “Juízo” (2007), ambos de Maria Augusta Ramos. Interessa-nos, sobretudo, investigar como, diante do poder disciplinar das Instituições, os documentários se aproximam dos corpos e dos espaços filmados, e de que maneiras a entrada da ficção em “Juízo” perturba e reorienta os procedimentos fílmicos empregados em “Justiça”.

Palavras-chave:

Documentário, ficção, enquadramento, poder.

Abstract:

This paper aims to discuss similarities and differences between the procedures and approaches of the films "Justice" (2004) and "Behave" (2007), both of Maria Augusta Ramos. We are interested in investigate how, in front of the disciplinary power of the Institutions, the documentaries film the bodies and spaces, and in which ways fiction's strategies in "Behave" disturbs and redirects filmic procedures used in "Justice".

Keywords:

Documentary, fiction, framing, power.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel: Olhares sobre o cinema brasileiro contemporâneo.

[2] Mestranda em Comunicação Social, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM/UFMG).

Em uma das primeiras cenas de *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), a câmera fixa enquadra dezenas de processos penais empilhados sobre algumas estantes, encadernados de maneira idêntica e organizados por datas inscritas em pequenos pedaços de papel. Cada processo se refere a um ou mais jovens envolvidos em delitos julgados pela Vara da Infância e da Juventude no Rio de Janeiro. Ali, o filme registra muitas audiências, interessado nas experiências dos menores infratores junto à Instituição.

Quando, por determinação da lei brasileira, os jovens menores de 18 anos não podem ter seu rosto exposto no filme (proibição anunciada na cartela inicial), a diretora pede que adolescentes não-infratores, provenientes da mesma realidade social, os representem, reconstituindo suas falas e encenando suas passagens pelo Instituto Padre Severino. O filme, assim, se vale de dois corpos: aquele do jovem infrator que não pode ter seu rosto exposto por determinação da lei brasileira e aquele outro corpo em que esse primeiro ressoa, mas não reflete, o do jovem não-infrator que permite a convocação de seu rosto ao filme. A partir da montagem, o filme alterna, entre plano e contra-plano, as imagens dos jovens infratores e não-infratores. A escolha de substituir os jovens no contra-plano permite ao filme oferecê-los um rosto e, com isso, uma singularidade.

Os planos fixos que enquadram processos idênticos empilhados sobre as estantes revelam a natureza do trato da Instituição com seus réus, indiferenciados em dados numéricos. Montados logo após a primeira audiência do filme, estes planos contrastam-se com a aparência do rosto, do olhar e dos gestos do jovem que faz o papel do menor infrator na audiência. Essas duas sequências adiantam um procedimento que irá se repetir muitas vezes: a articulação entre imagens ficcionais que apanham a experiência singular de cada jovem "ator", e imagens documentais da Instituição que multiplicam, de forma indistinta, os corpos dos menores infratores no interior de quadros fixos.

Três anos antes de filmar a Vara da Infância e da Juventude, Maria Augusta Ramos registrou algumas audiências no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, a partir de procedimentos similares aos que ela utiliza em *Juízo*. Ao acompanhar os percursos de alguns operadores do Tribunal e de alguns réus, junto a seus familiares e testemunhas dos crimes cometidos, *Justiça* (Maria Augusta Ramos, 2004) documenta a dinâmica institucional e as relações de poder que ali operam, acolhendo estes sujeitos como seus personagens e acompanhando-os, muitas vezes, para fora da sala de audiência. Neste trabalho, interessa-nos desenvolver relações entre os procedimentos de cada filme, de maneira

a apreender a forma com que cada um lida com os regimes de visibilidade das instituições filmadas, assim como investigar o quê a entrada da ficção em *Juízo* permite produzir.

Enquadrar, aprisionar

A imagem de um corredor estreito e vazio, cercado por portas, que dá acesso às salas de audiência, atravessa *Justiça*. Por ele, a cada vez, transitam um dos personagens do filme. A câmera fixa, que recorta pequenos espaços de trânsito, como este corredor, salas de espera ou mesmo a calçada diante da porta do Tribunal, interessa-se por observar os fluxos dos corpos que atravessam, diariamente, o espaço institucional. A rotina desse fluxo nos leva àquela de alguns gestos e ações desempenhadas pelos sujeitos. Nesse movimento, quando *Justiça* decide apanhar fragmentos do cotidiano de seus personagens, ele não parece se interessar pelas experiências "menores" que esse cotidiano possa oferecer, mas por seu caráter habitual e repetitivo, tratando, a partir disso, de figurar certo processo de controle do próprio poder disciplinar[3].

Em *Justiça*, a câmera aparentemente não intervém na cena e nela se situa da forma mais silenciosa e discreta possível - geralmente, num canto (como podemos prever a partir dos enquadramentos) e sobre um tripé. Se o filme se constitui a partir da consciência do cotidiano da Instituição, repetitivo e disciplinado, parece que o investimento da cena se dá exatamente nesses pequenos planejamentos, no horário de visita, no limite das grades das celas que a câmera não ousa invadir etc. Geralmente, o filme realiza uma decupagem do espaço de tal forma que a cena parece caber completamente no campo filmado, mesmo antes de acontecer. Todas as cenas, mesmo as que se situam fora da sala de audiência, mantém seu grau de organização e de suposta imparcialidade. Ao reproduzir a *mise-en-scène* institucional nas salas de audiência, o dispositivo do filme parece, de certa forma, acoplar-se com muita facilidade ao dispositivo disciplinar, permitindo que as disposições do visível da Instituição se deixem mostrar. Ainda quando o filme interessa-se pelo cotidiano e acompanha os personagens para fora das audiências, indo às suas casas, ele não visa inscrever singularidades, mas parece sugerir um alargamento do poder institucional para além dos muros da Instituição. Logo, ao contrário de provocar um movimento centrífugo - saindo do centro para ocupar as bordas, as formas de vida que margeiam a Instituição - o filme trata de reorientar o poder para o

[3] Como propõe Michel Foucault (2005), o poder disciplinar implica um processo de controle "contínuo", em que a repetição cíclica das ações faz com que a disciplina a se torne um hábito.

centro das vidas, interessando-se mais pela capilaridade do poder que por formas de resistência a ele.

Como adiantamos, nas cenas documentais de *Juízo*, certos enquadramentos parecem também se "acoplar" às disposições institucionais do visível. Assim como em *Justiça*, as cenas das salas de audiência se amparam numa organização anterior ou as cenas das celas nos lembram as imagens das câmeras de vigilância, muitas vezes, a maneira como a câmera dispõe os corpos em seus enquadramentos nos devolve ao trato da própria Instituição que lhes recorta lugar e ocupações comuns, especialmente, na casa de detenção. Nas cenas documentais no Instituto Padre Severino, a impossibilidade de mostrar os rostos dos internos conjugada com a uniformização ou a padronização dos corpos que habitam os espaços se faz visível na forma como eles são filmados enfileirados, sentados ou deitados justapostos em planos sempre mais abertos.

Apesar de se ater a semelhantes escolhas de enquadramento e montagem do primeiro filme*, Juízo* pouco se interessa pelo caráter de rotina encarnado em *Justiça* e dá a ver novas perspectivas a respeito dos internos. O registro dos fluxos dos corpos que atravessam o espaço da instituição, então, dá lugar à atenção aos próprios jovens, a seus movimentos e gestos. Dessa forma, quando a ficção permite ao cinema adentrar às celas livremente e à câmera aproximar-se mais dos rostos e corpos dos sujeitos filmados (enquadrando-os frontalmente ou apanhando mais de perto seus gestos, enquanto em *Justiça*, pela disposição da câmera sempre mais recuada, quase todos os rostos são enquadrados com alguma angulação), o filme torna-se mais poroso ao real, sensível àquilo que a instituição não poderia conter ou pré-roteirizar: as singularidades.

Enquadrar, produzir

Juízo, como adiantamos, estrutura-se a partir da alternância entre as cenas documentais filmadas nos espaços institucionais e as imagens realizadas para preencher uma lacuna produzida quando a lei não autoriza o filme a mostrar os rostos dos jovens infratores. Ao organizar as cenas ficcionais com as documentais de registro do espaço institucional, o filme parece dispor lado a lado, então, dois regimes de visibilidade: aquele que se ocupa dos corpos de forma indistinta, no poder disciplinar, e aquele que se ocupa deles de maneira singular, no cinema. O gesto de pedir que outros jovens "emprestem" seus corpos ao filme, ocupando o lugar daqueles que não se pode mostrar, não apenas faz com que seja preenchida uma lacuna, mas permite a reorganização de visibilidades.

Assim, com a entrada da ficção, Juízo parece libertar-se da adesão à *mise-en-scène* das próprias instituições filmadas. Nesse âmbito, o dispositivo criado pelo cinema não faz frente apenas aos ditames do espetáculo, mas às disposições institucionais do visível.

Diante do poder disciplinar que, como propõe Foucault (2005), se caracteriza principalmente por configurar uma apropriação exaustiva do tempo, do corpo e da vida dos indivíduos, é pela via da ficção que o cinema trata de acolher o impensado dos corpos, suas singularidades. No entanto, ao mesmo tempo que trata de uma singularização, o dispositivo fílmico não vem diluir as relações de poder criadas durante a filmagem. Talvez, ao contrário, ele trate de constituir sobre os sujeitos filmados linhas de força mais espessas, excedendo a reordenação de suas curvas de visibilidade, para instaurar novas configurações do poder e de processos de subjetivação.

Acreditamos que, ao escolher registrar, na ficção, jovens que compartilhem do mesmo contexto e do risco social daqueles que eles vêm representar, Maria Ramos opera uma escritura que traz à cena, para além de um "espelhamento social indiscernível" (FRANÇA, 2008, p. 2), um entrelaçamento da ficção e do documentário que não se configura apenas no nível da montagem, mas precisa atravessar fisicamente os corpos e tensioná-los. No filme, mesmo que os jovens da ficção não sejam os sujeitos da experiência relatada, seus corpos parecem reter as marcas de uma outra experiência: a do testemunho ou a do medo, da insegurança no constante risco de se tornarem eles também sujeitos dos relatos. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o filme singulariza esses meninos e meninas quando acompanha cada um, ele também os multiplica, faz com que cada jovem, ao reconstituir as cenas, abrigue na sua experiência, a experiência de muitos outros e isso não poderia se dar de forma simples.

Quando o filme se coloca a montar seu dispositivo dentro de um outro que apresenta contornos mais bem definidos, ele acaba por fazê-los se confundir. Assim, o poder que age sobre os corpos no dispositivo fílmico se mistura e se esconde sob o poder disciplinar que age sobre eles dentro da Instituição. Configura-se uma armadilha ao espectador (e ao próprio realizador) que, ao projetar sobre os jovens o corpo dos infratores, faz dele um corpo virtual pouco exposto às experiências a que o filme os submete. Como se Juízo apenas tornasse visíveis os procedimentos institucionais diante das audiências e não constituísse ali, ao mesmo tempo, linhas de força que instauram novas formas de poder e que produzem subjetivação: é preciso entender que o dispositivo do cinema ativa uma experiência real e não apenas expõe os jovens a uma encenação sem riscos.

A respeito da atuação dos jovens, Andrea França comenta: "uma apatia que veste o rosto de todos os menores infratores e que apenas reitera a ausência de perspectiva e de futuro é estampada em cada face, terrivelmente comum ao ator e ao personagem" (FRANÇA, 2008, p. 4). Os jovens colocados, no filme, diante dos corpos disciplinados pela Instituição, como a promotora e o defensor público, ou de um corpo extremamente performático, como o da juíza que os reivindica a moral e o dever cumprido, assume o lugar de apatia e do olhar sem perspectiva de futuro, mas assumiria, segundo França, também o lugar de corpo dublê, esvaziado de toda sua potência e expressividade própria: corpo manipulável. Na contramão desse argumento, podemos pensar na "apatia" dos corpos como sugere Pelbart (2014, p. 13): "talvez eles precisem dessa parada para dar passagem a outras forças que um corpo excessivamente 'blindado' [pela instituição] ou 'performativo' não permitira". Essa passagem de forças parece transportar da ficção ao documentário, uma potência política de um corpo em gravidade, mais que esvaziado para que o cinema venha preenchê-lo, animá-lo ou manipulá-lo. Tal como ressalta Pelbart, a partir de Gilles Deleuze, "é preciso não mexer-se demais para não espantar os devires" (PELBART, 2014, p. 13).

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AVELLAR, J. C. "A câmera lúcida". Disponível em: http://www.escrevercinema.com/juizo.htm. Acesso em: 20 nov. 2014.

COMOLLI, J. *Ver e poder.* A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

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

FRANÇA, A. "O cinema, seu duplo e o tribunal em cena". Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 36, ago. 2008.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir:* nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2005.

PELBART, P. P. "*Vida e Morte em Contexto de Dominação Biopolítica"*. Disponível em: http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/pelbartdominacaobiopolitica.pdf/view. Acesso em: 20 nov. 2014.

O horror não está no horror: a matéria histórica resiste ao gênero[1]

The horror isn't horror: the historical matter resists the genre

Kim Wilheim Doria[2] (Mestrando - PPGMPA ECA/USP)

Resumo

A partir da análise fílmica de *O invasor* (Brant, 2002) e *Trabalhar cansa* (Rojas e Dutra, 2011), procurar-se-á refletir sobre a forma como a sociedade brasileira se precipita formal e tematicamente em narrativas elaboradas na base de gêneros cinematográficos. A resistência da matéria histórica às convenções do gênero é intuitiva para se pensar a dinâmica social do período que separa a realização das obras (os "Anos Lula"), assim como o encontro da experiência brasileira com o capitalismo tardio.

Palavras-chave

Cinema brasileiro contemporâneo, gêneros cinematográficos, representações do capitalismo, representações da cidade, história do Brasil (Anos Lula).

Abstract

Based on film analysis of The Trespasser (Beto Brant, 2002) and Hard Labour (Juliana Rojas and Marco Dutra, 2011), efforts will be made to reflect on how the Brazilian society rushes formally and thematically in narratives elaborated on the basis of film genres. The resistance of historical matter to the conventions of the genre is intuitive to think about the social dynamics of the period between the production of the pictures (the Lula Years), as well as the meeting of the Brazilian experience with late capitalism.

Keywords

[1] O trabalho foi apresentado no PAINEL: Estudo dos gêneros e teorias do cinema (coord.: Patrícia Iuva), em 10/10/2014.

[2] Kim Wilheim Doria é mestrando em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (ECA/USP) e membro do Grupo de Pesquisa História da Experimentação no Cinema e na Crítica (USP). Graduado em Cinema pela FAAP. Com orientação do Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Jr., pesquisa formas de representação da cidade e do capital no cinema brasileiro contemporâneo. Realizou Iniciação Científica acerca das relações entre cinema brasileiro de vanguarda e gêneros cinematográficos.

Contemporary Brazilian cinema, cinematographic genres, representations of capitalismo, representations of the city, Brazil history (the Lula Years).

Tanto no nível dramático-narrativo quanto no da representação, *O invasor* (Beto Brant, 2002) e *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011) apresentam uma nova configuração à dinâmica da luta de classes: da explicitação em *O invasor* ao recalque em *Trabalhar cansa*, temos personagens pobres que não procuram justiça social nem estão destinados à tomada do poder (como outrora no imaginário cinematográfico brasileiro), mas tão somente a ascensão social e a inclusão no universo de consumo e de trabalho. Esses projetos individuais (ou simplesmente não coletivos) de aburguesamento parecem responder a um cenário histórico, estruturado por um sistema midiático global, em que a existência se apresenta simbolicamente articulada à possibilidade de consumir, oprimir (*O invasor*) e ser oprimido (*Trabalhar cansa*). Se no filme de Beto Brant o matador que vem da periferia *quer* poder mandar, no longa de estreia de Rojas/Dutra os personagens *precisam* poder trabalhar. A aporia, que ganha contornos desesperados e paranoicos em *O invasor*, torna-se assustadoramente ordinária em *Trabalhar cansa*.

A década que separa os dois filmes (2002-2011) foi marcada por um momento determinante na história do Brasil: a eleição (e reeleição) do presidente Luís Inácio Lula da Silva (Partido dos Trabalhadores), passagem que parece sintetizar um processo iniciado no período de distensão política da Ditadura Militar (posteriormente "abertura"), com a consolidação de uma hegemonia lulista (inclusão social via consumo, atenuação dos conflitos sociais, desmobilização política, "paz e amor" etc.) e o encontro do país com o mercado global, no qual o capitalismo tardio dos "novos tempos" incorpora o "jeitinho brasileiro" em sua dinâmica estrutural. Se entendermos a história recente do Brasil como a da periferia do capital tornada centro motor (ou "olho do furacão"), a análise dos filmes permite lançar luz sobre uma dinâmica que é ao mesmo tempo local e global. Os filmes buscam narrar histórias "universais", mas têm seus projetos dramatúrgicos contaminados pela resistência da matéria histórica a se adequar às convenções do gênero cinematográfico. É a dinâmica específica das obras, elaborada sobre a tensão entre forma simbólica (global) e experiência brasileira, que produz um senso de "universalidade material" no qual narrar o Brasil é narrar o "estado de coisas" atual.

Pensar o funcionamento do sistema capitalista, como fazem os filmes (de forma intuitiva [*O invasor*] ou metodológica [*Trabalhar cansa*]), é fundamental em um momento histórico marcado pela ausência de grandes narrativas utópicas e elaborações alternativas a um modelo em essência autodestrutivo (pois expansivo e excludente a um só tempo). Assim, pensar a ficção contemporânea se apresenta ao mesmo tempo como uma forma de pensar as novas configurações das utopias do presente, em uma discussão que recupera os argumentos de Fredric Jameson em *Brecht e a questão do método* quanto à atualidade do projeto estético de Brecht como metodologia de investigação do mundo, preocupada com as "coisas novas e ruins".

Com a estreia de *O invasor*, o crítico Eduardo Valente apontou a analogia entre os níveis dramático e discursivo no filme:

> Se a realidade surge nele [no filme], discutida e onipresente, não é porque ele se pretende *a priori* como um tratado sobre ela, mas sim porque ela é tão forte que torna-se inescapável. O mundo exterior invade a trama pretensamente "policial" assim como o faz o personagem de Paulo Miklos, pois o verdadeiro "invasor" do filme é o Brasil (VALENTE, 2002).

É na tentativa de narrar uma trama "universal", inscrita na chave do gênero policial e do melodrama, que o filme de Beto Brant acaba por tematizar o urbano e violento Brasil atual, que resiste às convenções cinematográficas para contar a sua história, em uma explicitação dos conflitos sociais rara no cinema brasileiro contemporâneo. Refletir sobre a representação da experiência urbana e a dinâmica das cidades se apresenta, assim, como espaço privilegiado de reflexão acerca da dinâmica social e política do sistema capitalista enquanto tal. É na materialidade concreta da experiência social urbana de São Paulo que *O invasor* promove uma crítica da sociedade, identificando a lógica da cidade com a do funcionamento do capitalismo.

Em um corte seco, passemos a *Trabalhar cansa*, filme realizado dez anos depois de *O invasor*. Encontramos pontos de encontro formais e temáticos no que diz respeito à tematização dos conflitos sociais do Brasil em alegoria fruto da incorporação da matéria histórica na dinâmica estética. Contudo, enquanto o Brasil "invade" a dramaturgia de Brant, em uma crítica totalizadora *intuitiva* da sociedade, o movimento totalizador de Juliana Rojas e Marco Dutra se apresenta como *método*. A narrativa se propõe a pensar a dinâmica capitalista no país a partir de um conto exemplar que tematiza o mundo do trabalho dos "novos tempos", situado entre a formalidade, a informalidade e o desemprego.

Em uma São Paulo despojada de suas particularidades (apesar de a história se passar claramente na capital paulista, esta é apresentada como "cidade global", familiar à experiência urbana de qualquer grande cidade do capitalismo globalizado), acompanhamos os esforços de uma dona de casa de classe média para realizar seu sonho de abrir um negócio (um mercadinho), enquanto o marido recém demitido procura um emprego e a nova empregada doméstica busca se adaptar aos caprichos de sua profissão, sem perder de vista os próximos passos de sua carreira.

O que move os personagens não é o dinheiro (e o poder dele advindo, como em *O invasor*), mas a possibilidade de explorar e ser explorado, de movimentar-se: os personagens se esforçam para manterem-se ativos no mercado de trabalho, inseridos em uma representação marcada pela paralisia e pelo esquematismo da decupagem que faz de sua própria permanência em quadro um desafio. Essa "regra do jogo" estético está além de suas percepções, e dela se encontram tão alienados quanto das regras do jogo do mundo do trabalho em que se inserem no nível dramático. À parte seus esforços, os personagens estão estruturalmente submetidos ao papel de peões em um tabuleiro, em um processo predeterminado e repetitivo de circulação de mercadorias. O senso cíclico é salientado pelo mercadinho que passa de dono em dono, pela procura de emprego e pela reposição da exploração social no país (em um resgate da tradição dos oprimidos na história do Brasil: do negro, do índio, do escravo e da empregada doméstica). Todos esses processos se apresentam como uma constante ameaça que toma a forma de maldição, de uma condição à qual estamos sujeitos, naturalizada como força do destino. A aporia, feita cotidiano em uma era de expectativas decrescentes.

Não existe aqui a violência urbana (como no filme de Brant), pois a maior violência não está nos embates entre indivíduos, mas no próprio jogo ao qual estamos todos submetidos – que se apresenta como inescapável e indiscutível, embora não menos desconfortável. Em uma obra marcada por assombrações e criaturas sobrenaturais, *o horror não está no horror*[3], mas nas passagens apresentadas entre as sequências marcadas pelo insólito: no cotidiano e na normalidade. Assim, os menores gestos são dotados de um senso histórico catastrófico de "documento da barbárie". É a partir da crítica à naturalização do horror que o filme opera sua maior originalidade: a arbitrariedade com a qual a obra transita entre diferentes gêneros cinematográficos (horror, drama social, comédia de costumes etc.), em uma indefinição estrutural na qual acaba por operar em todos

[3] Como formulado por Júlio Bressane no curta-metragem *Horror palace hotel* (Jairo Ferreira, 1978).

e em nenhum, é aceita com naturalidade pelos personagens (ao mesmo tempo que estranhada pelo espectador). Esse movimento de aceitação é análogo ao de competidores se movendo em um jogo que muda constantemente suas regras, tal como se configuram os processos seletivos e o mercado de trabalho tematizados pelo filme. Essa incorporação do arbitrário na forma fílmica inscreve na dinâmica da obra o encontro da experiência social brasileira[4] com os novos tempos do capitalismo (da flexibilidade, adaptabilidade e sobrevivência na "selva da cidade"). Assim, o traço nacional ganha ares globais e vice-versa: a transitoriedade na qual os personagens se movem entre as esferas privada (família) e pública (mercado), de forma altamente contagiosa (uma não existe sem a outra), parece se apresentar não apenas como uma particularidade do "homem cordial" brasileiro, mas também como uma tendência do capitalismo contemporâneo.

O senso de conciliação, ao qual os filmes aparentemente se contrapõem, parece próprio às configurações assumidas pela esfera da política brasileira nas décadas de 1990 e 2000. Em um período de elaboração do espírito democrático neoliberal no país, reina a noção de governabilidade e coalizão na qual as diferenças são postas de lado e os conflitos, contornados. O Governo Lula (2003-2010), "de esquerda, a favor de tudo", parece ter consolidado esse movimento no âmbito cultural internacional, universalizando seu discurso simbólico de inclusão social via consumo e flexibilização do mundo do trabalho, tendo contribuído para a *brasileirização* do capitalismo global. Segundo Tales Ab'Sáber (2011, p. 14),

> *O fim incondicional da perspectiva de luta de* classes do Partido dos Trabalhadores e sua adesão como partido no poder à tradição política imoral e particularista brasileiras, foi o primeiro e muito importante movimento político realizado pelo governo Lula, *em sua ativa busca de consenso* em todo espectro da vida brasileira.

Dentro desse movimento que percorre as décadas de 1990 e 2000, compromete-se o espírito crítico, neutralizado pela ocupação desigual do universo midiático. A censura ideológica é operada exatamente no contexto em que, sendo tudo "democraticamente" permitido, a crítica, o conflito e o choque se apresentam ao espectador como discurso "chato" e enfadonho. Essa configuração da sociedade do espetáculo deve ser levada em conta ao se analisar o lugar ocupado pelo cinema de autor produzido no Brasil hoje, assim como o diálogo travado com gêneros industriais operado pelos filmes postos em discussão.

[4] Aqui, vale lembrar a análise de Roberto Schwarz (2000) sobre a incorporação da arbitrariedade, característica à elite social brasileira, na estrutura formal de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

A crítica ganha, portanto, nova significação na sociedade contemporânea. Dada a ausência de referenciais para novas elaborações de projetos emancipatórios, resta a potência da crítica como forma de atiçar os conflitos sociais, dos quais novos programas podem surgir. De acordo com Francisco de Oliveira (2009, p.28), há "uma defasagem entre uma virtualidade que se abre e uma nova força política que não se formou. A utopia é crítica do real por aquilo que nega o real. [...] toda crítica radical é uma utopia mesmo quando tem formas que não parecem utópicas".

Seguindo essa linha, encontramos em *Brecht e a questão do método* uma formulação instigante de Fredric Jameson, segundo o qual a maior atualidade de Bertolt Brecht seria a utilização de sua obra como método de elaboração ficcional, crítica, épica, totalizadora, política, pedagógica e transformadora.

Em *O invasor* e *Trabalhar cansa* temos uma dinâmica social em que a periferia quer se tornar centro e não há espaço para todos, fomentando o terror que o "outro" causa à classe média (intermediária entre a base da pirâmide social e seu topo, que não aparece nos filmes) em uma sociedade que tem na *competição perpétua* sua força motriz de sobrevivência. O terror de não ter lugar, pois "no mundo da mercadoria, o pior que pode acontecer a alguém é não ser mercadoria" (OLIVEIRA, 2009, p. 18).

Bibliografia

AB'SÁBER, Tales. *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica*. São Paulo: Hedra, 2011.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros ensaios sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CINEMA BRASILEIRO: ANOS 2000, 10 QUESTÕES, 2011, São Paulo; Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/>. Acesso em set. 2013.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MARICATO, Ermínica; HARVEY, David et al. *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MENDES, Adilson (Org.). *Ismail Xavier – Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. Entrevista para a revista Vintém. In: CARVALHO, Sérgio de. *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

OLIVEIRA, Francisco de; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele. *Hegemonia às avessas: Economia, política e cultura na era da servidão financeira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

VALENTE, Eduardo. O invasor. *Contracampo*, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/oinvasor.htm>. Acesso em: 8 jul. 2013.

VIANA, Silvia. *Rituais de sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.

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

A construção dos personagens na trilogia de Paul Morrissey[1]

The characters in Paul Morrissey's trilogy

Lucas Bettim[2] (Mestrando – UNICAMP)

Resumo:

Flesh (1968) e *Trash* (1970), os dois primeiros filmes na trilogia de Paul Morrissey, mostram o underground de Nova Iorque dos anos 1960, abordando temas como sexo, drogas e prostituição. Caracterizados pela pouca intervenção do diretor, falta de roteiro pré-concebido e alto grau de improvisação dos atores, esses filmes acabam muitas vezes por absolver ao invés de condenar seus personagens, apesar da falta de perspectiva com que encerram suas histórias.

Palavras-chave:

Cinema, Paul Morrissey, Underground, Flesh, Trash.

Abstract:

Flesh (1968) and *Trash* (1970), the two first films in Paul Morrissey's trilogy, show the underground scene of New York in the 1960's, covering topics such as sex, drugs and prostitution. Characterized by little intervention by the director in the acting, lack of pre-designed script and high degree of improvisation by the actors, these films often end up acquitting rather than condemning their characters, despite the lack of perspective with which they finish their stories.

Keywords:

Cinema, Paul Morrissey, Underground, Flesh, Trash.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL: Questões de autoria (coord.: Jamer Guterres de Mello)

[2] Mestrando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduado em Audiovisual pela Universidade de São Paulo (USP).

***Flesh* (1968)**

Em *Flesh*, primeiro filme dirigido oficialmente por Paul Morrissey[3], acompanhamos o michê interpretado por Joe Dallesandro durante um dia. Joe é despertado para o trabalho por sua mulher, Geraldine (Geraldine Smith), que alega precisar de dinheiro para o aborto de sua amiga. Ainda na primeira sequência, Geraldine embrulha o pênis de Joe ratificando seu sexo como mercadoria – de fato, é essa a moeda de troca de que o personagem dispõe, reduzido a não mais que sua carne. Objeto passivo de atenção predatória, o tratamento cinematográfico deferido ao personagem de Dallesandro é semelhante àquele tradicionalmente relacionado às personagens femininas. Joe, que na maioria das vezes aparece nu não obstante a indumentária que cobre os corpos das outras personagens em cena, tem sua anatomia exaustivamente explorada pelo olhar não apenas dos espectadores, mas de todas as pessoas na diegese do filme. Planos próximos que fragmentam o corpo de Joe e ressaltam sua forma masculina ajudam no processo de dissolução de qualquer traço de humanidade presente naquele personagem.

> A face representa o total da pessoa: a humanidade essencial do sujeito é vista habitando seu rosto, a 'janela para a alma'. Nesta perspectiva, uma parte abstrata do corpo que não seja o rosto pode ser entendida como uma expropriação da individualidade do sujeito. Em consequência, a tendência de algumas fotografias pornográficas em isolar pedaços de corpos pode ser lida como um gesto de desumanização.[4] (KUHN, 1994, p. 36-37)

O filme segue como um convite ao espectador para adentrar o submundo do personagem principal, do qual nos aproximamos pouco a pouco. Na primeira sequência em que Joe está nas ruas, permanecemos distantes, entre carros e pedestres, espiando como um cliente curioso - não ouvimos a conversa de Joe nem o vemos completamente. Na sequência que segue, ainda como intrusos, esperamos do lado de fora uma porta se abrir, e vemos Joe recompor-se ao final do primeiro programa do dia. Este tratamento pressupõe um espectador aventurando-se fora de seu lugar comum, alheio ao submundo retratado. Essa visão é confirmada pouco mais tarde no filme, quando uma dupla de novatos questiona Joe sobre detalhes de sua profissão. Ao contar àqueles garotos sua história, o ator por trás do personagem introduz também os espectadores a um mundo que ele

[3] Paul Morrissey já havia co-dirigido, com Andy Warhol, *Chelsea Girls* (1966).
[4] Tradução do autor, do original: "The face stands in for the person's whole being: the subject's essential humanity is seen as inhabiting his or her face, the 'window of the soul'. Whitin this perspective, an abstracted bodily part other than the face may be regarded as an expropriation of the subject's individuality. In consequence, the tendency of some pornographic photographs to isolate bits of bodies may be read as a gesture of dehumanization".

conhece bem – Dallesandro era um garoto de programa antes de começar a atuar, e chegara realmente a roubar carros e ser mandado a um reformatório, como descreve em sua fala.

Entre um cliente e outro, o michê faz uma visita a uma antiga namorada, Geri (Geri Miller). O casal é observado por duas travestis (Jackie Curtis e Candy Darling) enquanto Joe recebe sexo oral de Geri. Cuidadosamente vestidas e maquiadas, aquelas travestis são espectadoras por excelência, buscando em revistas de celebridades e fofocas um ideal de aparência feminina que lhes foi negado pela natureza, em uma abordagem que flerta com a comicidade. Elas assistem ao corpo dos personagens no outro extremo do quadro como se pudessem, dessa forma, tomar parte naquele ato - querem tocar os peitos de Geri, numa busca física e metafórica pelo corpo alheio.

> Embora na produção os dois grupos [as travestis de um lado, Joe e Geri do outro] estejam no mesmo quadro ao mesmo tempo, no filme em si eles não estão; a câmera faz movimentos de *pan* ou corta de um lado da cena ao outro, e como nas projeções duplas [dos antigos filmes da *Factory*], um lado é posto em competição com o outro; a troca de olhares passa da imagem do sujeito de consumo visual à imagem do objeto de consumo visual, um duplo conjunto que dramatiza o real e a fantasia dentro do espectador.[5] (JAMES, 1989, p. 80)

Esse isolamento de personagens fisicamente próximos permeia toda a obra e evidencia a falta de comunicação entre as pessoas na história. Diálogos intermináveis que não dizem nada parecem carecer de força para atingir seu interlocutor; cortes secos para o mesmo plano que interrompem as frases proferidas pelos personagens demonstram a falta de importância daquelas falas, como se não houvesse diferença na existência ou não dos discursos de cada personagem e estes se mantivessem presos dentro de si.

Joe volta para casa e encontra Geraldine e sua amiga Patti (Patti d'Arbanville), unidas em uma relação de cumplicidade não experimentada pelo garoto de programa. Enquanto as duas dormem, ele apenas observa isolado do outro lado da cama, em um paralelo às travestis que o observavam quando fora visitar Geri. Acostumado a ser ímã de todos os desejos e atenções à sua volta, Joe ocupa apenas o lugar de espectador em um contexto que sugira algum carinho. Para Paul Morrissey, nenhum de seus personagens "é tão ingênuo a ponto de esperar ou desejar 'amor' ou

[5] Tradução do autor, do original: "Although in the production still both groups of characters are in frame at the same time, in the film itself they are not; the camera pans or cuts from one side of the scene to the other so that, as in the twin screen projections, one side is placed in competition with the other, the exchange of glances passing from screen to screen, from the image of the subject of visual consumption to the image of the object of visual consumption, a doubled relay dramatizing the real and the fantasy roles within spectatorship."

mesmo qualquer tipo de afeto. Eles vivem em um mundo onde coisas desse tipo acabaram há tempos, e eles sabem disso"[6] (YACOWAR, 1993, p. 35).

***Trash* (1970)**

Se em *Flesh*, a superexploração do corpo o descaracterizava como humano e transformava-o em simples mercadoria, *Trash* vai além ao mostrar a decadência desses corpos, degradados pelo uso abusivo das drogas. Este filme estabelece o ato sexual lado a lado com as drogas, mostrando como o [não] prazer do sexo transforma pessoas em animais. Imperfeições nos corpos dos personagens não são disfarçadas, senão evidenciadas; diálogos dispersivos ocupam a trilha sonora ao observarmos investidas sexuais de algum personagem; a impossibilidade de ereção de Joe neste filme, em contraponto à virilidade de seu personagem em *Flesh*, sugere um destino malfadado àqueles que se entregam aos prazeres carnais, e esteriliza qualquer apetite sexual que possamos sentir ao lado do protagonista.

O filme é composto por vários episódios que retratam a busca insaciável de Joe por drogas e sua relação com Holly (Holly Woodlawn), com quem divide um apartamento no subúrbio de Nova Iorque. Em contraponto à atuação sempre sóbria e, aqui especialmente, letárgica de Joe Dallesandro, Holly Woodlawn destaca-se ao expor ao público a sátira patente de sua condição como travesti, configurando algo de burlesco do feminino. No entanto, apesar de sua atuação naturalmente hiperbólica, Holly é tratada pelo filme e, por consequência, por nós, como uma mulher em sua totalidade. Paul foi pioneiro em elencar atrizes travestis para papeis que não explorassem questões relacionadas ao seu gênero para fins essencialmente cômicos ou trágicos, negando a exigência de função dramática para o travestismo.

Na sequência final do filme, Holly finge estar grávida para conseguir ajuda financeira do serviço social. Em oposição à total mercantilização de Joe em ambos os filmes, Holly demonstra possuir um resquício de dignidade ao negar-se a abrir mão de suas sandálias encontradas no lixo em troca de sua inclusão na folha de pagamentos do auxílio social, em uma cena que transita novamente entre o humor e o *nonsense*. Esta sequência sela o filme e marca também a união, mesmo que torta, entre o casal Holly e Joe: Holly não conseguiu o auxílio porque Joe é viciado em drogas. No entanto,

[6] Tradução do autor, do original: "None of my contemporary characters is ever so naive as to expect or to want "love" or even any kind of affection. They live in a world where things like that are long gone, dead, and they know it."

em momento algum ela o culpa, mantendo à sua maneira a unidade do casal. Em sua última fala, Holly se dirige a Joe - “deixe-me chupá-lo”. Mas o casal permanece inerte, cada um em um lado da cama, concluindo a falta de evolução naquele cenário e afastando qualquer tipo possível de final feliz.

Considerações Finais

Paul Morrissey alega que seus filmes contam histórias sobre a decadência das pessoas e da sociedade como um todo, condenada, segundo ele, pela ideologia liberal de seu tempo. Em suas tramas, Morrissey parece lutar contra tudo e todos, condenando a realidade sob um pessimismo sem solução. Não obstante, a liberdade ao improviso concedida aos atores, que acabam, assim, por roteirizar o filme ao lado de Morrissey, abre espaço para a expressão de uma verdade independente daquela pregada pelo diretor. *Performando* papéis próximos de suas realidades, a relação improvisada entre os personagens aparece confortavelmente criada por aqueles atores e constitui, como na vida, uma coerência narrativa. O “humano” brota das situações e nos compadecemos por aquelas pessoas.

Em meio ao fracasso de todos os níveis da sociedade, Joe se destaca como o personagem mais sensato dos filmes, e apesar de agir ora seguindo seus interesses ora comandado por suas necessidades, carrega uma lucidez contrastante com a loucura presente em todos à sua volta. Em varias ocasiões, os personagens de Dallesandro apenas assistem ao que acontece ao seu redor com ar de exaustão, como se não pertencessem a nenhum daqueles lugares, ao mesmo tempo em que lhes faltassem forças para saírem de lá. Na decadência de todo o tipo ideologia, não há para onde correr – o jeito é ser sugado passivamente por sua realidade. Sua relação com Holly é a única pela qual chegamos a sentir algum princípio de identificação, na medida em que percebemos o cuidado entre aqueles personagens. De seu modo, Joe e, principalmente, Holly querem ser pessoas decentes dentro dos padrões sociais - mas o próprio filme acabou com todos eles.

Em cada filme, somos tocados por um depoimento repentino de algum personagem, provocando nossa empatia através de memórias pessoais que misturam tragédia e comédia. Assim acontece quando, em *Flesh*, Geri relata um estupro que sofreu e como foi obrigada, tempos depois, a dançar nua em frente a seus estupradores. Como que ressaltando sua dignidade como um bem que não lhe pode ser tomado e, assim, reconhecendo-se como um ser humano, Geri enfatiza: “...ele não pensou que eu fosse ter coragem de dançar em sua frente. E eu dancei o melhor que pude, para

afirmar: 'isso é o que você não conseguiu'". Da mesma forma, Holly nega-se a entregar sua sandália ao assistente social em *Trash*.

Conquanto seja evidente o caráter desmistificador dos filmes em relação a sexo, drogas, dinheiro e qualquer afeto, *Flesh* pode ser visto como um filme sobre a necessidade de um relacionamento que supere a superficialidade da carne e *Trash*, antes de qualquer coisa, é sobre a necessidade da autoafirmação de respeito, criticando a crítica dispensada geralmente àquelas pessoas.

> Kathy Acker acredita que os filmes de Morrissey "fizeram o mundo da arte, e então os Estados Unidos em geral, aceitarem e até mesmo admirarem aqueles que eles costumavam condenar: *drag queens*, *stripers*, crianças de rua, usuários de drogas pesadas e vítimas de programas sociais" [7] (YACOWAR, 1993, p. 65)

Assim, ao sermos desafiados a reconhecer e compreender o mundo que retratam, os filmes nos forçam, do alto do nosso ponto de vista, a repensar nosso próprio mundo.

Referências

CURTIS, David. *Experimental cinema:* a fifty year evolution. London: Studio Vista, 1971.

JAMES, David E. *Allegories of Cinema:* American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press, 1989.

KUHN, Annette. *The power of the image:* essays on representation and sexuality. London: Routledge, 1994.

TAYLOR, John R. *Directors and directions;* cinema for the seventies. New York: Hill and Wang, 1975.

YACOWAR, Maurice. *The Films of Paul Morrissey*. Cambridge : Cambridge: Print on, 1993.

[7] Tradução do autor, do original: "Kathy Acker finds Morrissey politically effective, as well. Acker believes that his films "made the art world, then the United Stated generally, accept, even admire those whom they had formerly condemned: drag queens, stripers, young homeless kids, not hippy pot smokers but actual heroin addicts and welfare victims."

A imagem figural nos filmes de Philippe Grandrieux[1]

The figural image in Philippe Grandrieux

Lucas Murari[2] (Mestrando – ECO/UFRJ)

Resumo:

O conceito figural desenvolvido teoricamente por Lyotard, Deleuze, entre outros, reconfigura os modos de expressão por imagens. Os filmes de ficção de Philippe Grandrieux recorrem a esse tipo de estética, onde a sensação tem papel fundamental. O objetivo é analisar como o figural está presente nas obras de Grandrieux. O tipo de encenação proposta por esse realizador catalisa isso, mais precisamente como ele utiliza a imagem a partir da sua potencialidade plástica expressiva.

Palavras-chave:

Figural; Cinema contemporâneo; Philippe Grandrieux; Sensação; Cinema Francês

Abstract:

The figural concept developed theoretically by Lyotard, Deleuze, among others, reconfigure the modes of expression by images. The Philippe Grandrieux's movies resort to this kind of aesthetic, where the sensation is a style fundamental. The objective here is to analyze how the figural is present in the works of Grandrieux. The type of mise en scène proposed by this director catalyzes this, more precisely as he uses the image from its expressive potential plastic.

Keywords:

Figural; Contemporary Cinema; Philippe Grandrieux; Aesthetic of Sensation; French Cinema

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel - Construção de imagens e narrativas.
[2] Mestrando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O meio artístico no século XX foi atravessado por inúmeras transformações. O conceito de imagem foi desdobrado, de forma prática e teórica. Um dos principais questionamentos nessas duas esferas de criação foi quanto ao âmbito da representação. No campo da arte, os novos sistemas e signos criados procuraram outros estilos de expressão, onde o domínio da mimese e a retórica são problematizados. O pensamento, em especial a filosofia, também foi contra padrões e modelos universais. Nessa perspectiva os objetivos de análise não buscam meras interpretações, significados ou significantes que se atém a semelhanças e identidades.

Um termo chave nesse contexto é o figural, que foi abordado de diversas maneiras. A primeira definição do termo, em termos históricos, é a do filólogo literário alemão Erich Auerbarch, autor de um ensaio intitulado *Figura*, escrito no final de 1930 e publicado apenas em 1959. Tem o subtítulo *Cenas do drama da literatura europeia*. É um trabalho de genealogia do conceito de figura, que busca a interpretação de eventos registrados na Bíblia judaico-cristã com objetivo de demonstrar sua evolução a partir de leituras filosóficas e teológicas inscritas em obras literárias e outras formas de arte. Auerbach inicia o ensaio com a interpretação da palavra figura, segundo sua origens gregas, isto é, "figura, da mesma raiz de fingere, fígulos, fictor e effigies, significa 'forma plástica' (AUERBACH, 1997, p.13). Para o autor, figural é um sistema de profecia, assim como certos eventos ou personagens presentes no Antigo Testamento.

> a profecia figural implica a interpretação de um acontecimento mundano através de um outro; o primeiro significa o segundo, o segundo preenche o primeiro. Ambos permanecem acontecimentos históricos; ainda assim, vistos desse ângulo, contém algo de provisório e incompleto; um remete ao outro e juntos apontam para algo no futuro, algo que está para vir (AUERBACH, 1997, p.13, p.50)

No ensaio *Last day Every Day*, o crítico e pesquisador australiano Adrian Martin relaciona o conceito de figural com filósofos (Kracauer, Benjamin, Lyotard, Agamben) e teóricos (Jonathan Rosenbaun, Nicole Brenez, David Rodowick) posteriores, além da própria analogia com a imagem cinematográfica. Segundo Martin, podemos ver a arte figural, ou o pensamento figural, como algo que permanece latente, possível, virtual, algo que expande novas formas de expressão. Para ele as "passagens de Auerbach podem ser lidas como marcantes prefigurações de trabalhos cinematográficos" (MARTIN, 2012, p.27).

Para o presente projeto, interessa a noção de figural como forma plástica, em diálogo com a classificação feita por Lyotard e Deleuze. Em *Discourse, Figure* (2002), Lyotard utiliza o conceito

contra o comportamento*,* em oposição *a* história*,* fugindo a narrativa*, ou seja,* como diferença a imagem figurativa. O figural não se opõe simplesmente ao discursivo. É um termo que se abre a uma heterogeneidade e em especial a diferença da mimese. Gilles Deleuze em *Francis Bacon: lógica da sensação* (2007) desdobra essa perspectiva. Para ele, o figural implica a superação ou oposição ao figurativo.

> a pintura não tem nem modelo a representar, nem história a contar. Por isso, possui como que duas vias possíveis para escapar do figurativo: em direção a uma forma pura, por abstração; ou em direção a um puro figural (DELEUZE, 2007, p.12)

Deleuze nota na obras do pintor britânico Francis Bacon uma semelhança mais profunda, uma semelhança não figurativa para a mesma forma. O filósofo define esse modus operandi como produzir a semelhança com meios não semelhantes. Sendo assim, o figural é a figura sem figuração primária, ou seja, a figura desfigurada despojada da função figurativa. A consequência estética desse estilo imagético é a sensação, que age sobre o sistema nervoso. Deleuze relaciona a sensação ao corpo, mesmo que seja uma maçã (no caso a pintura do Cézanne).

> o que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação (DELEUZE, 2007, p.43)

A sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada (aqui, no caso, trama ou enredo cinematográfico).

Nesse sentido, vale ressaltar a *mise en scène* dos filmes de ficção de Philippe Grandrieux. Essas estéticas fomentam de forma instigante as conexões do cinema com as artes plásticas, a partir de novas sensibilidades e pesquisas com a imagem. Se o seu estilo se aproxima da pintura não é a partir da simples citação de quadros, ou da transposição de elementos para outra forma de registro. O cinema, como um todo, pode friccionar a pintura e vice-versa, possibilitando novos usos de recursos por ambos os meios. Os filmes possuem forças de expressão singulares, que potencializam propriedades de outros suportes. Nicole Brenez diz que ele "constitui um ponto avançado das pesquisas cinematográficas e representa aquilo que os filmes de Jean Epstein foram nos anos 20 e 30 ou o que Philippe Garrel foi nos anos 70 e 80" (BRENEZ, 2005, p.18). Sua obra é uma aposta estética. Ele investe na potência plástica dos corpos, rostos e espaços, que enveredam por signos expressivos. Uma das consequências é o caos, aqui, catalisador de sensações. Procedimentos ligados ao cinema experimental são ressignificados de maneira diegética. As estratégias formais

focam principalmente na invenção da imagem “o cinema depende das soluções pictóricas (...) a história quis que, nos quatro ou cinco séculos que procederam a fotografia, a pintura explorasse todas as modalidades da expressão plana enquadrada, mesmo as mais ‘fotográficas’ (AUMONT, 2012, p.59). André Parente a respeito de cineastas como Peter Kubelka, Stan Brakhage, Holis Frampton e Paul Sharits, autores com propostas radicais de cinema, define seus estilos como “uma espécie de imagem gasosa em que o espectador tem dificuldade de identificar o que vê [...] Para o cinema experimental, interessa não a impressão de realidade, ponto nodal do cinema de representação, e sim a intensidade e a duração das imagens (PARENTE, 2009, p. 38). O cinema de Grandrieux se insere nessa concepção. Em sua filmografia a narrativa não é utilizada para explicar ou justificar acontecimentos. A concatenação lógica do enredo é problematizada, isto é, o agenciamento das ações não fica atrelado a mera coerência da trama. Mesmo os diálogos são mínimos. As histórias são estímulos para confrontações de ações e intensidades “o que faz com que suas aventuras sejam impactantes são as sensações, cuja intriga é a ocasião que surge como oportunidade para o florescimento de imagens, onde o catalisador são os corpos (des)figurados, e que permitem ao espectador de produzir também uma ficção” (BÉGHIN apud DURAFOUR, 2009, p.93). Os movimentos, gestos, toques, olhares, em suma, o não dito é suficiente como procedimento relacional entre personagens. Esses atos se tornam potências de comunicação e invenção. Em entrevista a *Cahiers du Cinéma* a respeito de *Sombra* (Sombre, 1998), seu primeiro longa-metragem de ficção, o realizador defende que seu principal desejo era “atordoar o espectador, na frente de algo que ele ou ela mantém fascinado” (GRANDRIEUX, 1999, p.40). Já nesse filme apresenta características essenciais de seu estilo que será aprimorado em suas obras seguintes. Recursos ópticos como enquadramentos extravagantes, desfoque e o embate entre luzes e cores são utilizados a favor da *mise en scène* com intuito de atenuar a atmosfera sensorial da cena. A imagem tremida é um exemplo sintomático. Alguns de seus planos são filmados através do uso da câmera na mão do operador, o que ocasiona uma vibração, força própria que é utilizada funcionalmente, e não como recurso maneirista. Grandrieux busca experiências sensórias, cujas procedimentos visuais se amparam não na reprodução do registro cinematográfico, mas na dinâmica de imagens trabalhadas como potência. A montagem busca forças e não a coerência ou a compreensão narrativa. Uma das *Notas de Intenção* de *Sombra* deixa claro a percepção não convencional de seus métodos “eu sempre enquadro meus filmes para ter uma interface intuitiva com o que está lá, com a presença

direta, a relação imediata, é uma sensação, primeiro sentimento, depois emoção, como se fosse um movimento da alma" (GRANDRIEUX, 2001, p.547). A pulsação e a inquietação visual é uma característica ligada a lógica da sensação do cinema de Grandrieux. Nas cenas mais radicais a imagem trêmula cria impactantes texturas. É uma operação similar a procedimentos pictóricos, contudo, rompimento audaz no cinema não-experimental.

Em *Sur l'horizon insensé du cinema*, texto publicado na *Cahiers du Cinèma*, o cineasta francês Philippe Grandrieux discorre sobre uma dinâmica que busca o retorno às fontes mais profundas e obscuras do desejo de representação. Nicole Brenez comenta esse texto e faz algumas indagações sobre o ato de criação presente desde o tempo das cavernas: *Por que fazer imagens? A qual objetivo elas servem? Qual a real necessidade de animá-las?* Segundo Brenez, o trabalho de Grandrieux confronta essas questões. O próprio realizador diz:

> o que buscamos, desde os primeiros traços de mãos impressas nas cavernas, na longa e alucinada perambulação dos homens através do tempo, o que tentamos alcançar tão febrilmente, com obstinação e sofrimento, através da representação, através de imagens, senão abrir a noite do corpo, sua massa opaca, a carne com a qual pensamos – e apresentá-la a luz, a nossa cara, ao enigma de nossas vidas. (BRENEZ; GRANDRIEUX, 2003)

A pesquisadora francesa diz que as reflexões e o cinema de Grandrieux pertencem a modernidade do corpo – a modernidade de Freud, Artaud, Deleuze e Foucault, autores que retornam a necessidade antropológica para a representação de um estado de imanência. A imagem, nessa perspectiva, não é um reflexo, ou discurso mimético; ela funciona para investir na imanência, recorrendo a sensação e ao afeto.

A estética da qual a *mise en scène* de Grandrieux se insere destitui a imagem de uma funcionalidade representativa. Os ornamentos da matéria que compõe os filmes criam forças e intensidades em suas diegeses de forma eficaz. Por mais que a filmografia apresente narrativas, elas não são o primordial. Essa natureza encontra novas sensações, possibilidades na invenção formal de uma relação da imagem de cinema com a pictorialidade. Grandrieux, em seu cinema, investiga as potencialidades da imagem cinematográfica através da sua materialidade. Seus dispositivos criados são heterogêneos, mas enveredam pelo caráter figural, ou seja pela forma plástica. A experimentação formal vale mais do que a significação narrativa e a retórica. A pictoralidade do seu estilo cria um visual tátil, onde a superfície da imagem e a densidade intensificam o plano. A composição trabalha a natureza da matéria, em especial corpos, rostos, e paisagens, estimulando um

estado gasoso da percepção (DELEUZE, 1985, p.102). Os elementos visuais como enquadramentos, luzes e as cores possuem valores próprios, que acentuam os sentidos ópticos puros. É uma estética onde a dramaturgia opera por texturas, criando camadas que envolvem as cenas pelo nível sensorial "é através da materialidade do filme, o que tenho em disposição, que vou transmitir a sensação mais justa" (GRANDRIEUX, 2005). A disposição dos planos estão subservientes as forças da imagem. O realizador trabalha a psicofisiologia da experiência cinematográfica, estimulando atividades do sistema nervoso que independem de signos totalizantes.

Referências

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2012.

_____. *O Olho Interminável*: Cinema e Pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BEUGNET, Martine. *Cinema and Sensation:* French Film and the Art of Transgression. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

BRENEZ, Nicole (org.). *La vie nouvelle, nouvelle vision*. Paris: Ed. Léo Scheer, 2005.

BRENEZ, Nicole; GRANDRIEUX, Philippe. "*The Body's Night*: An Interview with Philippe Grandrieux" em *Rouge*, n°1, 2003. Disponível em: http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html. Acesso em: 30 nov. 2014.

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

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DURAFOUR, Jean-Michel. *Jean-François Lyotard:* questions au cinéma. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

GRANDRIEUX, Philippe. *Le Monde à l'envers: entretien avec Philippe Grandrieux*. Paris: Les Cahiers du cinéma, 532, feb, 1999.

_____. *Sur l'horizon insensé du cinema*. Paris: Cahiers du cinéma hors série: Le siècle du cinema, nov, 2000.

_____. *Sombre*: notes d'intention. In: BRENEZ, Nicole; LEBRAT, Christian. *Jeune, dure et pure.* Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental. Milano: Cinematheque Francaise, 2001.

_____. *Interview with Philippe Grandrieux*. *Balthazar: Revue d'analyse du cinéma contemporain*, 4, 2005. Disponível em <http://cyrilbg.club.fr/grandrieux.html>. Acesso em: 30 nov.

2014.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Klincksieck: Paris, 2002.

MARKS, Laura. *The Skin of Film***.** Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

MARTIN, Adrian. *Last Day Every Day*: Figural Thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez. New York: punctum books, 2012.

PARENTE, André. *A forma cinema: variações e rupturas*. In: MACIEL, Kátia. *Transcinemas.* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

Ver com olhos de bicho: a cena da alienação[1]

See with the eyes of a beast: the scene of alienation

Luís Fernando Lira Barros Correia de Moura[2] (Mestrando – UFMG)

Resumo:

Na presente discussão, deslocamos inquietações de Jean-Louis Comolli para dirigir, às competências que cabem ao cinema, uma primeira pergunta: como fazer para que animais humanos e não humanos vivam juntos? Para lidar com tal questão, lançamos luz sobre o fenômeno da alienação da câmera, proposto por André Brasil com base no perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro. Buscamos um diálogo produtivo entre esta noção e o filme *In the dark*, do cazaquistanês Sergei Dvortsevoy.

Palavras-chave:

Cinema, câmera, política, animal, perspectivismo.

Abstract:

In the following discussion, we move concerns of Jean-Louis Comolli to ask a preliminar question to the competences of cinema: how to make human and non human animals live together? To deal with that query, we enlight the phenomenon of the camera alienation, proposed by André Brasil after Eduardo Viveiros de Castro's amerindian perspectivism. We pursue a produtive dialogue between this notion and the movie *In the dark*, from the Kazakh Sergei Dvortsevoy.

Keywords:

Cinema, camera, politics, animal, perspectivism.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL: Construção de imagens e narrativas.

[2] Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, onde faz parte do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência.

No momento em que se interroga, em um conjunto de breves proposições, *Como viver junto* – ou como viver junto entre imagens –, Jean-Louis Comolli reserva à emergência do outro filmado um imperativo pragmático. A invenção de coabitações, por meio de imagens de cinema, implica que a gênese da tomada se dirija pela autonomia daquele que se filma: para "deixar o outro tomar o lugar, ocupar o terreno, formar sua *mise en scène*, investir-se de seu desejo de filme. Filmar este trabalho do outro"[3] (COMOLLI, 2012, p. 175).

Derivamos esta indagação: como viver junto quando o outro filmado não é humano? Será possível fazer com que tome lugares, ocupe terrenos, engaje-se em formar sua *mise en scène*? Sob que condições poderíamos perceber uma operação política que, no campo de procedimentos próprios ao cinema, ensaie situações de afecção entre humanos e não humanos e constitua, portanto, comunidades múltiplas? Que amplie o horizonte de encontros e partilhas possíveis para além de fronteiras cosmológicas demarcadas pelo projeto moderno de sujeito? Que processos históricos, políticos, epistemológicos e estéticos estão aqui implicados?

Idelber Avelar nos alerta para uma urgência histórica: com a constatação de que a ação humana é capaz de reordenar os processos geológicos mais básicos do planeta, é urgente que as ciências humanas debrucem-se sobre a positividade dos fenômenos ditos naturais, não humanos (AVELAR, 2013, p. 7): eles são agentes. Bruno Latour, por sua vez, nos diz que "se quisermos redesenhar as novas instituições da democracia, precisamos dispor, desde já, da multiplicidade das associações de humanos e de não-humanos" (LATOUR, 2004, p. 80). Jacques Derrida detém-se ao caso dos animais não humanos, num devaneio especulativo sobre o seu gato: "a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me". Lembrar disso é deixar-se levar a um lugar instável, limítrofe, que pode solicitar, mais radicalmente que uma reviravolta histórica, a refundação da história em termos por hora desconhecidos (mas não pouco, e talvez por isso mesmo, sedutores).

Minha pesquisa atual se debruça sobre filmes contemporâneos recentes como *Leviathan* (2012), de Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, *As quatro voltas* (2010), de Michelangelo Frammartino e *Bestiário* (2012), de Denis Côté, vislumbrando neles passagens que, constituídas por um atravessamento mais ou menos programado de índices e poéticas, parecem acolher e engendrar

[3] Tradução nossa: "Laisser l'autre prende la place, occupier le terrain, former sa mise en scène, s'investir dans son désir de film. Filmer ce travail de l'autre".

deslocamentos de pontos de vista, rascunhos de tradução ou, talvez, emergências de consciências de animais não humanos. Manifestações positivas dos bichos – ou, talvez, faíscas de enunciação direcionadas ao seu destino histórico e político – que se dão por oscilações, transições, fulgurações e erupções poéticas e atribuem a eles, em cena, estatutos sensíveis de agência.

Penso aqui nas afecções da câmera em *In the dark* (2004), do cazaquistanês Sergei Dvortsevoy. O realizador se instala num pequeno apartamento na periferia da Moscou pós-soviética, onde acompanha a convivência entre um gato e seu dono, Vania, um senhor aposentado cego. Vania, que fabrica sacolas a partir de novelos de lã, espalhados pelas superfícies e pelo carpete de todo o cômodo, prepara-se para exibir à câmera seu ofício artesão e conceder entrevista: vai compartilhar os gestos plásticos e políticos dos seus dedos vivos, operários, livres, tecelões, para então nos dizer da parte que lhe cabe numa sociedade ainda em traumática transição. Reservou-se, a Vania, não mais que o transcorrer solitário e desencantado do tempo, destituído que foi, ele também, de parcela produtiva na história do mundo. O que caberia ao filme fazer com os resíduos sensíveis de sua parte no território comum?

Direto, paciente, *In the dark* se prepararia aqui para reintegrar o anonimato deste senhor à escritura da história, instalando-se em seu cotidiano para fazê-lo aparecer, transcorrer nas imagens, urgir na circulação dos espaços vivíveis, e que podemos portanto, espectadores, habitar. Mas a presença do gato arruinará a estabilidade de imagens de cinema cujo programa original aparente é a redenção do humano: sem convite expresso, o bicho (Figura 1) entra em cena com persistência, atravessando o campo filmado e seduzindo enquadramentos. Se esbarra com novelos de lã, reclama-os ou rouba-os para si – e ainda, se for necessário, vasculha uma gaveta em busca do banquete de tecido. Assiste, faminto, aos fios se tecerem, enquanto a câmera move-se sem cessar e se desvia, esboçando agora uma subjetiva de gato. O bicho corre para a janela, para mirar atento um lado de fora – fora de campo – que só ele vê. A nós, aos realizadores e ao dono, é permitido apenas conhecer o barulho das crianças no parque que, da rua, inunda o apartamento. O gato incide na cena ostensivo e hábil: atrapalha a tecelagem de Vania, recua, contorna, despista, ludibria. Sobe numa estante abarrotada de ruínas da história do dono, entre fotos, livros e a bugiganga sem ordem depreensível. Corre para um lado e para o outro e, lá de cima, derruba a resma de papéis gorda, que se espalha até o piso. Atiça a raiva e mesmo a fúria do dono, que lhe dirige palavrões: “Gato bandido!” “Se eu te pegar, você vai ver!” – e o realizador, para ajudar Vania a restaurar a paz na

locação, entra em campo, munido do microfone, para recolher os papéis no chão (Figura 2). Mas a câmera mais uma vez se desliza para o gato, como se abandonando agora antecampo e campo no fora de campo. O bicho não desiste. “É uma catástrofe!”, exclama Vania.



Fig. 1: Fotograma do filme In the dark



Fig. 2: Fotograma do filme In the dark

A pragmática que direciona e dirige itinerários da câmera parece ter efeitos políticos expressivos. Enquanto a cena, intensa, transcorre sem cortes, a câmera vai se seduzindo pela

atuação coreográfica do gato, deixando-se desviar, incensar, deslizar pela sua performance irrequieta no apartamento. Estaria aqui o bicho formando sua própria *mise en scène*? Prefiramos suspender esta afirmação. Para engendrar a emergência de um outro de espécie, outro portanto radical, talvez a câmera deva se deixar *alienar*.

Nos termos de Eduardo Viveiros de Castro, retomados por André Brasil para a análise de cinema, trata-se de "alienar-se como a ação de 'sair de si'". (VIVEIROS DE CASTRO apud BRASIL, 2012, p. 71). Enquanto a alteridade indica estabilidade – o outro como objeto a ser perseguido e, eventualmente, convocado –, a alienação tem a substância transformacional de uma ação, cujo efeito é evocar a presença do outro por meio de uma alteração de si mesmo. Um conhecer que, para se fazer, transforma, provisoriamente, aquele que conhece – aqui, uma visão que, para ver, deverá alterar as contingências do olho. A alienação desviará, por lampejos, oscilações e transições, o destino epistemológico tradicional do olho da câmera – o olho humano – por afecções do bicho, que irrompe sensivelmente na rede de *mises en scène* que se articula em campo (a de Vania, a da câmera, a do realizador, a do gato).

Brasil se ampara na noção de *perspectivismo* desenvolvida por Viveiros de Castro com base na etnografia de sociedades ameríndias. Entres estes grupos, "o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos" (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 115). Não é portanto a "animalidade" que é inerente aos animais humanos e não humanos, e sim a condição de pessoa, sendo que a "pessoalidade" do outro de espécie, bem como a maneira com que este outro concebe significados, permanece intransitiva ao meu conhecimento. Não porque uns são dotados de consciência e outros não, mas porque os afetos, afecções e capacidades manifestas, sempre em ato, pelos nossos corpos configuram diferentes perspectivas para habitar. Mundos diferentes para pisar.

Conhecer o outro (e, mais uma vez, imaginamos aqui: conhecer o gato?) e estabelecer relações será, portanto, sempre um movimento duplo, manifesto à maneira pragmática de uma "epistemologia ontologizada" (TAYLOR apud VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 132) em que o outro, humano ou não, nunca é substantivo – ou seja, não se apresenta na forma de uma alteridade inata a se descobrir, posta num mundo que se pretenda compartilhado. Ao contrário, sua aparição na cena comum é radicalmente provisória, instituída por meio de uma semântica relacional que lhe guardará o frágil lugar de "pronomes ou perspectivas fenomenológicas" (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 132).

É a relação que se estabelece entre a posição de um e outro corpo - e, talvez possamos dizer, entre um e outro corpo posto em cena, pondo em cena, pondo-se em cena – que determinará os relevos do solo comum. Ao mesmo tempo, as contingências afetivas de um corpo em relação ao outro farão com que as "pessoalidades" virtuais de cada um dos corpos em relação se atualizem, sensivelmente, na cena filmada.

Trata-se de uma epistemologia encorajada, portanto, por aquilo que nos diferencia uns dos outros, e não por aquilo que nos assemelha – por aquilo que separa e não por aquilo que une. Na qual, enfim, para conhecer e transitar, será necessário, terminantemente, estabelecer um tipo de passagem pela diferença, deixar-se contaminar pela sedução do opaco, do não-dizível, do dificilmente rastreável. Conhecer não por objetificação, mas efetivamente por "personificação", fazendo-se crer que há pessoa na diferença. Conhecer ao mesmo tempo em que se produz um outro, materializado mas jamais substantivável, e que se é produzido, pronominalmente, por ele. Um conhecer movido por uma "*pragmática do olhar,* esse *fazer* por parte daquele que olha. (…) trata-se não apenas de ver, ou de fazer ver, mas também de fazer aquilo que se vê, ou de fazer o que se vê por meio do próprio ato de ver." (BRASIL, 2012, p. 71). Não é que passaremos a ver como gato – nosso olhar permanecerá olho da câmera, constituído por designíos e afecções humanas. Mas, alienados, vamos nos tomar, talvez por segundos ou centésimos de segundo, pelas intenções e invenções do seu corpo, que nos desloca, nos projeta e nos destitui, num impulso, de nossa "pessoalidade" substantiva. A citação de André Brasil nos parece precisa:

> Antes de se querer uma tradução objetiva – direta ou indireta – do olhar (e da cosmologia) daqueles que são filmados, trata-se de "entrar em fase" com esse olhar, deixar-se "matizar" por ele. As imagens são assim tomadas por uma oscilação, uma troca de olhares (assim como se "troca de roupa"), como se o olhar do diretor "vestisse", momentaneamente, olhares que lhe são endereçados (ou mesmo, olhares que se esquivam). "Vestir um olhar" não significa ver de forma transparente o quê e como o outro vê, mas deixar que nosso olhar se veja – em uma oscilação – no mundo agenciado pelo outro. (BRASIL, 2012, p. 73)

Estar junto, então, junto ao gato, seria um movimento ambíguo: aproxima porque enfatiza a separação. Ilumina a história por denunciar sua limitrofia. A presença do gato poderá incidir aqui duas vezes sobre um primeiro esforço do cinema em reatar Vania e o mundo arruinado que habita: por um lado, fará com que desviemos, intensa e poeticamente, da história humanamente constituída, titubeante que o cinema está entre seguir tais rastros ou nos deixar extraviar, pelos efeitos de uma

pragmática da câmera, em direção ao mistério depositado na figura do animal, que agora transborda na cena. Por outro lado, a eloquência do bicho na tomada poderá nos confrontar com o risco de que esta história se destitua de si mesma, o gato aqui atuando de um lugar possível apenas porque fundado naquilo que o distancia dela: procede no lugar tênue da fronteira, ao mesmo tempo do lado de dentro e de fora da história. Agora ele, o gato, reclama algo para si: entra em cena, com a destreza hipnotizante de um bailarino, para clamar a urgência de sua positividade. Eu sou!, anuncia o gato.

Referências

AVELAR, I. “Amerindian perspectivism and non-human rights”. Ohio: alter/nativas, v. 1, n. 1, set.-dez. 2013.

BRASIL, A. “O olho do mito: perspectivismo em Histórias de Mawary”. Rio de Janeiro: Eco-Pós, v. 15, n. 3, set.-dez. 2012.

COMOLLI, J. *Corps et cadre*. Lagrasse: Verdier, 2012.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos*: ensaio de Antropologia Simétrica. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem (e outros ensaios de antropologia)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. Rio de Janeiro: Mana, v. 2, n. 2, out. 1996.

Um Salve por São Paulo: cidade, mídia e violência em duas narrativas [1]

Around Sao Paulo: city, media and violence in two narratives

Marília Bilemjian Goulart [2] (Mestrado – ECA- USP)

Resumo:

O artigo discute os modos como a cidade de São Paulo é construída nos longas-metragens *Salve Geral* e *Inquilinos*. Com narrativas atravessadas pelos ataques do PCC realizados em maio de 2006 na cidade de São Paulo, ambos os títulos mantêm a tradicional poliformia paulistana e constroem diferentes cidades na tela. Mais do que tramas centradas em nichos distintos, as diferenças entre os longas passam intensamente pelos elementos formais articulados em cada filme.

Palavras-chave:

Cinema e cidade, São Paulo, PCC, violência.

Abstract:

The article discusses the ways in which the city of Sao Paulo is built on the feature films *Time of Fear* and *The Tenants - Don't Like It, Leave*. Marked by the attacks against Sao Paulo carried out by the criminal organization PCC in May 2006, both movies keep cinema's tradition of a multifaceted Sao Paulo as they create different cities on the screen. The distinct cities shown on each film are built more upon formal choices than specific sets or characters.

Keywords:

Cinema and city, Sao Paulo, PCC, violence.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão "Espaços, cidades e fronteiras no cinema".

[2] Mestranda pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes - USP, bolsista Fapesp, desenvolveu pesquisas sobre violência urbana nas áreas de Antropologia e Sociologia da Comunicação durante graduação em Ciências Sociais. Atua também como editora de curtas-metragens.

Desde sua fundação, a cidade de São Paulo parece sempre se reinventar. Em certa sintonia com a voracidade paulistana, a filmografia ambientada nessa cidade não apresenta traços paisagísticos ou fisionomias recorrentes que ajudem a consolidar uma identidade da São Paulo do cinema. Essa característica polifórmica é recorrente tanto nas produções de diferentes momentos – como *São Paulo- Sinfonia da Metrópole* (1929), São Paulo S/A (1965), *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *Cidade Oculta* (1986) –, quanto em produções de uma mesma década – como em *O Invasor* (2001)*, Carandiru* (2003) *e Contra Todos* (2004*)*.

Essa tendência se expressa nos títulos *Salve Geral* (Sérgio Rezende, 2009) e *Os Inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2009) que se situam em torno dos ataques do Primeiro Comando da Capital (PCC) e constroem diferentes sentidos à cidade de São Paulo ambientada em maio de 2006[3]. Nas duas narrativas, diferentes figuras arquetípicas da vida urbana, como o trabalhador, a classe média, o bandido e a polícia, vivenciam os ataques e a cidade de modos diversos. Mais do que tramas centradas em núcleos distintos, as distâncias entre a São Paulo de *Salve Geral* e de *Inquilinos* passam intensamente pelos elementos formais articulados em cada longa-metragem.

Estruturado em torno de uma narrativa clássica, *Salve Geral* se centra nos personagens Lúcia e Rafa, mãe e filho de classe média que têm sua decadência acirrada com a prisão do jovem. Seu encarceramento justifica a aproximação do universo do PCC e dá início à cadeia de ações e reações, ou "situação-ação-situação" que marca a grande forma da imagem ação do cinema clássico (DELEUZE, 1985). Após a desestabilização acirrada com a prisão de Rafa, mãe e filho passam a conviver com o PCC dentro e fora da cadeia e reestabelecem a harmonia ao lado da facção. Os ataques do PCC reativam suas trajetórias e impulsionam a resolução do filme.

No campo da linguagem *Salve Geral* é marcado pela decupagem clássica – que varia entre uma montagem ora estável, ora fervilhante nos moldes do filme de ação (BORDWELL, 2008) em cenas nas quais a violência desponta de modo literal, isto é explicitada em imagens. Ao longo do filme a linguagem clássica se combina com a do jornalismo tradicional que surge tanto pelo uso de imagens de arquivo quanto pela emulação de reportagens. A mídia – que aparecerá também em *Inquilinos*, representa em *Salve Geral* uma inspiração iconográfica e também de conteúdo.

[3] Esta apresentação é parte da dissertação "Um Salve por São Paulo: narrativas da cidade e da violência em três obras recentes" que além de aprofundar questões levantadas aqui, inclui o longa *Inversão* (Edu Felistoque, 2010) no *corpus* da análise.

O trânsito – elemento que, vale destacar, atravessa a poliforme São Paulo do cinema – é um movimento fundamental em *Salve Geral.* O trânsito caracteriza a trajetória dos personagens: primeiro para junto do PCC e então para longe. O movimento abre o filme e mimetiza a decadência inicial da família através da descida do apartamento na região central para as bordas da cidade; após os inúmeros deslocamentos temos então o trânsito final quando Lúcia e Rafa deixam a cidade.



Figura 1 – movimento que anuncia a decadência familiar. *Salve Geral*, Sérgio Rezende.



Figura 2 – deslocamento final de *Salve Geral*, Sérgio Rezende.

Além de marcar a trama, o trânsito constrói a cidade fílmica: com o constante e intenso deslocamento dos personagens, *Salve Geral* cria uma cidade imensa que se estende no horizonte. Após a descida da primeira sequência a *mise-en-scène* dos personagens é essencialmente horizontal – horizontalidade reforçada pelos diversos planos aéreos que destacam as malhas viárias que atravessam a cidade.

A enorme cidade também é construída através da montagem que articula ações que correm em paralelo em diferentes locais como casa, célula do PCC, delegacia e presídio. Além de gigante a cidade também é plural: os deslocamentos dos personagens descortinam a segmentação social e geográfica da desigual metrópole. O trânsito atravessa marcos da cidade – como Avenida Paulista, Anhangabaú e Banespinha – e locais periféricos anônimos apontando que “está tudo dominado”, isto é, que a prática do crime não se restringe às zonas pobres como alguns títulos nacionais aludem.



Figura 3 – plano aéreo que reforça a horizontalidade da cidade fílmica. *Salve Geral*, Sérgio Rezende.

A cidade fílmica de *Salve Geral* é, em grande parte, composta por locações e cenários de Paulínia e Campinas. Nesse sentido os diversos planos aéreos que se avolumam ao longo do filme sugerem a intenção de conferir unidade aos inúmeros locais onde a narrativa se desenvolve e fazer das múltiplas locações de São Paulo-Campinas-Paulínia "a cidade" do filme. A escolha de construir São Paulo através de locações em outras cidades contrasta com a defesa do diretor de utilizar um presídio desativado (o Complexo Penitenciário carioca Frei Caneca) onde, segundo Rezende, "a realidade é mais poderosa que a imaginação"[4]. A discrepância entre o "cenário real" do presídio e o "irreal" de São Paulo pode apontar que, para Rezende, em sua imensidão São Paulo não tenha identidade, ou ainda que essa imensidão que abraça espaços anônimos e marcos da cidade seja, em si, sua identidade.

Apesar do constante deslocamento e da intensa presença da cidade na narrativa, *Salve Geral* não vai além das malhas viárias por onde os personagens circulam, pouco penetra nos espaços que surgem de modo plano como palco dos ataques e das demais ações. De modo semelhante, a aproximação com o universo carcerário também é pontual e mantém certo distanciamento. Dessa forma, as problemáticas do urbano, dos ataques, do cárcere e da segurança pública não surgem para além do drama da família de classe média que nos guia para junto da facção. A separação entre universo abordado e o filme é reforçada também pela banda sonora. Além da impecável sonoplastia que destaca os ruídos das ações, as trilhas originais remetem de modo genérico aos *soundtracks* e,

[4] Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2009/03/12/ult4332u1036.jhtm>. Acesso em: 25 jul. 2014.

com a música tema (*Slavonic Dance,* de Antonin Dvorák), apontam para a distância entre o ponto de vista dos realizadores e o universo urbano e carcerário que são abordados.

De modo bastante diverso, *Inquilinos* se desenvolve em uma narrativa mais frouxa e com uma linguagem mais poética. O filme se estrutura em torno do cotidiano de Valter entre trabalho (Ceasa, Zona Oeste), escola (Valo Velho, Zona Sul) e bairro (periferia genérica[5]) onde vive ao lado da esposa Iara e dos filhos Fernanda e Diogo. Sem grandes acontecimentos que despontam ao longo da trama e sem uma meta que mova os personagens, a narrativa se passa nesse constante trânsito entre os espaços. Nessa relativa banalidade cotidiana perduram o medo e a curiosidade que fomentam o mistério que move a trama.

Sem cartões postais ou a pluralidade de cenários vistos em *Salve Geral*, a São Paulo de *Inquilinos* é composta pelos locais de trabalho e de estudo de Valter e, de modo central, pela vizinhança onde os personagens residem. O bairro é o local onde o filme se inicia e termina, e também o espaço onde grande parte das cenas se passa. Composto exclusivamente pelas ruas de frente da casa de Valter e pela rua de cima, o bairro – e com peso a casa da família – concentra a força dramática da trama. A chegada dos misteriosos inquilinos que passam a morar no terreno ao lado atualiza e se mistura com os perigos narrados pela TV, pelos diálogos e pelas constantes fofocas, alimentando um quadro repleto de suposições. Na casa, sala e cozinha são os ambientes mais explorados. Em ambos, as vidraças e a TV se apresentam como "janelas para o mundo" que conectam a família às notícias sobre ataques e violência e, simetricamente, à "cena" da casa ao lado.

O dia a dia é ação, mas também linguagem. Além da repetição dos eventos, a noção de cotidiano é construída através da composição dos quadros: a ida e a volta de Valter para casa pela mesma ladeira, os jantares tardios junto a Iara e as despedidas em frente ao portão constroem imageticamente a repetição diária que dá ritmo à trama. A despeito do constante trânsito entre zonas extremas da cidade a maior parte dos trajetos é omitida através de elipses em que passamos, por exemplo, da saída matinal ao retorno de noite. Nos poucos deslocamentos que vemos (são apenas quatro no constante trânsito), Valter circula pela paisagem afetada pelos ataques. Dessa forma, a imensidão da cidade não surge através das distâncias literalmente percorridas pelos personagens (como em *Salve Geral*), mas por meio desse constante chegar e sair de uma periferia a outra,

[5] Apesar de muitas proximidades com algumas características da Brasilândia (bairro da Zona Norte paulistana onde boa parte do longa foi rodado), a narrativa não nos oferece nenhuma informação sobre sua localidade e constrói um bairro periférico genérico.

deslocamentos esses que podem ser pensados como uma das características que confere identidade à cidade construída no filme.



Figuras 4 a 9 – o cotidiano em quadros. *Inquilinos*, Sérgio Bianchi.

Além dos quadros que se repetem e da recorrente omissão dos trajetos que reforçam a importância da vizinhança, o cotidiano fortemente atrelado ao bairro surge também através dos sons, ou, mais especificamente, do "som território" (CHION, 2008). Diferentemente da sonoridade de *Salve Geral*, *Inquilinos* se abre aos sons cotidianos e incorpora às cenas vozes e ruídos da vizinhança como o estouro de fogos de artifício, ruídos de avião e de animais que, sem se relacionarem com a trama ou com a ação em quadro, são potentes na construção do ambiente e da atmosfera do filme[6].

Apesar da importância e do pertencimento da família à vizinhança, o bairro contém um conflito latente que não se restringe à chegada dos inquilinos. A tomada inicial do filme nos apresenta um instigante morro coberto por casas sem reboco que, de modo genérico, remete às ocupações irregulares, às favelas. Essa paisagem inicial destoa da vizinhança de Valter composta por casas coloridas e com acabamento. Com o enquadramento que se fecha nos limites das habitações (como nas figuras 8 e 9), a vizinhança de Valter é recortada de seu entorno. Somente na metade do filme a paisagem se completa, revelando que o morro do primeiro plano é a paisagem que envolve o bairro

[6] As sonoridades de *Salve Geral* e *Inquilinos* refletem a escolha de se filmar em estúdio ou locação: diferentemente da casa de Lúcia – construída em um estúdio de Paulínia, a de Valter foi literalmente erguida na Brasilândia pela equipe do filme.

onde a família reside. A segregação também se dá através das falas que caracterizam a favela como local perigoso, de onde emana o mal e de onde se supõe que vieram os inquilinos. A operação de isolar o espaço de seu entorno – realizada no campo da imagem através do recorte no quadro e das elipses – remete à configuração de São Paulo onde extremos contrastes convivem lado a lado – segregação que é exacerbada na cidade através dos enclaves fortificados (CALDEIRA, 2000).



Figura 10 – o entorno da vizinhança se revela. *Inquilinos*, Sérgio Bianchi.

Desse modo, para além dos cenários específicos de cada obra, *Salve Geral* e *Inquilinos* constroem audiovisualmente diferentes cidades na tela, além de múltiplos sentidos para o urbano e para os personagens atravessados pelos ataques. Em *Salve Geral* a cidade se alonga em espaços plurais, cenários que, assim como os ataques, não têm seus sentidos discutidos ou problematizados. Já em *Inquilinos*, a narrativa fechada na vizinhança sobre o topo do morro constrói, junto a outros elementos, um comentário irônico e crítico sobre a sociabilidade na cidade invadida pela violência – prática que não surge através de imagens literais ou com o contorno espetacular de *Salve Geral*, mas que aparece como espectro que se instaura nas entranhas do cotidiano.

A discrepância no tratamento da cidade e do mesmo evento oferece interessante quadro para discutir as possibilidades na abordagem do urbano e pensar nas formas como a cidade marcada pela violência é percebida, imaginada e temida, ao menos, no audiovisual. Vale lembrar que essas práticas e suas re-apresentações influem na configuração física do urbano, criando rupturas simbólicas que deslancham em consequências reais no uso do espaço (JAGUARIBE, 2007). As múltiplas formas como se narra a violência no cinema têm diferentes éticas e consequências (BENTES, 2003) podendo contribuir para construir ou desconstruir preconceitos.

Referências Bibliográficas

BENTES, Ivana. "Estéticas da Violência no Cinema". Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares. Rio de Janeiro, ano 5, 2003. Edição especial.

BORDWELL, David. A esthetics in Action - Kung-fu, Gunplay, and Cinematic Expression. In: _____. Poetics of Cinema. Nova Iorque: Routledge, 2008.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34, 2000.

CHION, Michel. A audiovisão: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Lost lost lost: memória, poesia e subjetividade[1]

Lost lost lost: memory, poetry and subjectivity

Priscyla Bettim[2] (Doutoranda em Multimeios - Unicamp)

Resumo:

Esse texto tem como objetivo abordar o universo do filme *Lost lost lost*, de Jonas Mekas, e investigar sua relação com a memória, a poesia e a subjetividade.

Palavras-chave:

Cinema Experimental, filme-diário, Jonas Mekas.

Abstract:

This text aims to address the universe of the film *Lost lost lost*, by Jonas Mekas, and investigate its relation to memory, poetry and subjectivity.

Keywords:

Experimental Cinema, diary film, Jonas Mekas.

[1]

[2] Graduada em Imagem e Som pela UFSCar, mestre e doutoranda em Multimeios pela Unicamp.

Lost Lost Lost é o terceiro grande filme diário de Jonas Mekas, finalizado no ano de 1976, e conta com imagens captadas entre 1949 e 1963, divididas em seis rolos com em torno de trinta minutos cada. O filme versa sobre o início da trajetória de Jonas Mekas nos Estados Unidos, a chegada com seu irmão Adolfas em Nova Iorque, sua adaptação – ou a falta desta, as dificuldade no processo – em um outro país, o início de seu envolvimento com o cinema independente, chegando até o seu amadurecimento como cineasta.

No início, Jonas Mekas empreende uma aproximação de sua saga em Nova Iorque com a de "Ulisses", herói da *Odisseia* de Homero, que passa dez anos tentando voltar para sua terra natal, *Ítaca*. Ouvimos a voz melancólica de Mekas, em um inglês bastante carregado, com um sotaque que já denuncia sua condição de imigrante:

> "Oh, cante, Ulysses. Cante suas viagens.
> Conte onde esteve. Conte o que viu.
> E conte uma história de um homem que nunca quis deixar seu lar,
> Que era feliz e vivia entre seus conhecidos e falava a língua deles.
> Cante, como então ele foi jogado para o mundo." [3]

Apesar de estar nos Estados Unidos, Jonas Mekas convive praticamente apenas com lituanos, como se ele quisesse de alguma forma tentar preservar a memória de sua terra natal, uma maneira de resistir e não se integrar com a "outra" cultura. Como Mekas narra no filme, "eles", os DPs, achavam que seria tudo passageiro, que logo estariam em casa novamente. No entanto as imagens de casamento, batismo, trabalho, mostram que paulatinamente esses imigrantes estavam construindo suas vidas e criando raízes em um outro país.

Neste período Jonas Mekas registrou passeatas contra a deportação dos imigrantes lituanos, contra o stalinismo, reuniões que pautavam uma Lituânia independente, entre outras ações políticas que aconteciam a sua volta em Nova Iorque, mas tudo de uma certa forma distanciada, melancólica, solitária.

Em determinado momento, Jonas Mekas anuncia ao espectador que deixará o Brooklyn e se mudará para Manhattan. Essa passagem marca a tentativa de desapego de Mekas com o passado, com suas lembranças, e a busca de uma nova vida, desvinculada daquela comunidade composta por imigrantes de sua terra natal.

Jonas Mekas passa a conviver com personagens que fazem parte da cena artística de Nova

[3] Trecho da narração de Jonas Mekas em *Lost Lost Lost*.

Iorque, como George Maciunas (mentor do grupo *Fluxus*, também Lituano), o fotógrafo e cineasta Robert Frank, e com a trupe do *Living Theatre*. A mudança do Brooklyn para Manhattan iria significar, tanto no filme como na vida de seu autor, o abandono daquela comunidade lituana para fazer parte de uma nova espécie de comunidade, a qual o próprio Jonas Mekas iria nomear de *New American Cinema Group*.

O projeto primitivo do que veio a se tornar *Lost Lost Lost*, concebido por Jonas Mekas e seu irmão Adolfas logo ao chegarem em Nova Iorque em 1949, era de um documentário que retrataria a vida dos imigrantes lituanos no Brooklin. Como o teórico Michael Renov assinala, as imagens iniciais do filme guardam semelhanças com os documentários da década de 1930, pela maneira de composição do quadro e pelo preto e branco da película, bem como pelas temáticas abordadas, como a chegada dos imigrantes no cais. [4] Jonas Mekas declarou certa vez que se considera um "poeta documental", e que mesmo antes de começar a filmar, sua obra literária inicial, a qual escreveu ainda na Lituânia, já possuía essa inclinação em usar meios poéticos de ritmo e prosódia para atingir fins descritivos.

Logo depois de sua chegada aos EUA, Jonas Mekas filmou a comunidade lituana por vezes como se tentasse encontrar naqueles imigrantes seu país, sua família, suas lembranças. Ou ainda registrar e preservar essas lembranças, através de imagens de festividades, casamentos, apresentações de danças típicas. Era como se Mekas estivesse criando filmes de registros familiares, típicos *home movies*. Todavia, através de *Lost Lost Loat* podemos estimar que a comunidade lituana não preencheu todo esse seu vazio afetivo. Em uma sequência do filme, vemos uma imagem de Jonas Mekas caminhando por uma rua do Brooklin, enquanto uma canção judaica intitulada *Kol Nidrei*, declaração tradicionalmente recitada nas sinagogas no início do feriado *Yom Kippur*, reforça o clima melancólico e de desolação do personagem. Nesse trecho do filme, em voz *over*, Mekas narra que nunca se sentiu tão solitário.

Já no momento em que Jonas Mekas se distancia da comunidade lituana, muda-se para Manhattan e se envolve com o grupo que futuramente nomearia como *New American Cinema*, essas questões mais ligadas a sua terra natal são colocadas de lado em sua vida e, consequentemente, em sua obra, para que ele então se dedicasse ao novo cinema que estava ajudando a construir. Dessa

[4] RENOV, Michael. *Lost Lost Lost: Mekas as Essayist* in JAMES, David E. (org). *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground.* Nova Iorque: Princeton University Press, 1992.

maneira, nesse novo período, novamente tudo é registrado: o surgimento da revista *Film Culture*, a convivência com os cineastas e artistas, que agora são seus amigos, as dificuldades enfrentadas por eles, etc. Dessa forma, podemos aferir que Jonas Mekas estaria, agora, registrando as imagens de sua nova comunidade sua nova "família".

Todavia, segundo a definição de Roger Odin para o que seria um filme familiar [5], podemos considerar que à partir do momento em que essas imagens extrapolam as exibições caseiras, sofrendo alterações na montagem, no som, etc. (já que por muitas vezes ao captá-las há uma intenção prévia no sentido de serem editadas e veiculadas em um circuito mais amplo do que apenas o ambiente doméstico), esse material perde sua "pureza" enquanto gênero, não podendo mais ser classificado como um "filme de família".

Entre as primeiras imagens captadas em *Lost Lost Lost* e a sua finalização, há um espaço de tempo de mais de vinte e cinco anos (de 1949 até 1975); as imagens abrangem um período de quatorze anos (de 1949 até 1963) em três horas de filme, organizadas em ordem cronológica. Ao narrar e montar o filme tanto tempo depois, Jonas Mekas emprega as imagens registradas como ponto de partida, mas misturando-as com as impressões e sentimentos do presente, do momento em que ele as revisita. A voz de Mekas, ao narrar o filme, sofre uma série de mudanças de tom, pausas e hesitações, reações às imagens revistas, revisitadas.

Há então o encontro de dois tempos em *Lost Lost Lost*: o passado, nos registros imagéticos; e o presente, na narração e articulação das imagens. A montagem e a narração acabam funcionando como um prolongamento da experiência vivida por Jonas Mekas, nesse anos entre a captação do material e a finalização do filme propriamente dito.

No cinema de Jonas Mekas há uma fusão entre o não-ficcional e a poesia, o documentário e o experimental, o cinema e a literatura. Michael Renov aponta que seus filmes estariam mais próximos ao gênero ensaístico, ou "o ensaio documental" [6], pois a conexão entre as imagens do filme provêm da narração do autor, caracterizada por digressões, fragmentações, repetições e distorções, bem como por uma auto-examinação constante. Jonas Mekas faz uma descrição do real histórico, filtrado através de um fluxo de subjetividade e memória.

Em documentários calcados na memória, podemos aferir que os "fatos" se misturam às

[5] ODIN, Roger (org.). *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris: Méridiens, 1995.
[6] RENOV, Michael. *Lost Lost Lost: Mekas as Essayist* in JAMES, David E. (org). *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground.* Nova Iorque: Princeton University Press, 1992.

impressões pessoais da testemunha que os vivenciou. Porém, apesar de haver um interesse histórico-social nessas imagens, já que seus filmes não deixam de representar traços de uma determinada sociedade em uma época específica, há de se levar em consideração a importância do processo de análise e reação de uma pessoa diante de suas lembranças.

Durante o processo de reassistir as imagens, no momento de empreender a narração de *Lost Lost Lost*, Jonas Mekas frequentemente afirma "*I was there*". É como se buscasse reafirmar para si mesmo e para os espectadores sua vivência dos fatos registrados e, ao mesmo tempo, evidenciar a distância do tempo passado e do momento presente, reiterando sempre a esses mesmos espectadores que o filme é organizado através de memórias.

Referências Bibliográficas

CHODOROV, Pip. *The Lost Lost Lost Book.* Paris: Paris Expérimental, 2000.

JAMES, D. E. (org.). *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground,* Princeton University Press, NJ, 1992.

MEKAS, Jonas. *Movie jornal: the rise of a new american cinema.* Mamillan Co, 1972.

MITRY, Jean. *Historia del cine experimental.* Valência: Fernando Torres, 1974.

MOURÃO, Patrícia (org). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

RENAN, Sheldon. *Uma introdução ao cinema underground.* Rio de Janeiro: Liador, 1970.

RENOV, Michael (org.). *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993.

SITNEY, P. Adams. *Visionary Film – The american avant-garde 1943 – 2000.* EUA: Oxford USA Trade, 2002.

SITNEY, P. Adams (org). *Film Culture Reader*. Nova York: Cooper Press, 2000.

O Inquietante estético e o Cinema de Horror [1]

The Uncanny and the Horror Cinema

Rafael Dantas[2] (Mestrando em Comunicação Social – UFPE)

Resumo:

Dentro do Cinema de Horror, existem várias potencialidades, capazes de despertar as mais variadas emoções no espectador; dentre elas há o inquietante, suscitado pelo familiar tornado horrível, os duplos e a transformação dos indivíduos em monstros.

Palavras-chaves:

Cinema, horror, espectador, inquietante.

Abstract:

In the Horror Genre, there are many potentialities, capable of summoning an array of emotions in the audience; among them lives the uncanny, awakened by the acquainted turned to horrific, the doubles and the transformation of human beings into monsters.

Keywords:

Cinema, horror, audience, uncanny.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL: Estudos dos gêneros e teorias do Cinema.

2 Nascido em 1989 em Recife, Pernambuco, formado em Comunicação Social – habilitação em Rádio e TV pela UFPE em 2013, iniciou o mestrado em Comunicação, também pela UFPE, em 2014.

Em se tratando de cinema de gênero, particularmente cinema de Horror, acredito que a classificação via subgêneros não consegue dar conta de muito mais além de servir como referência básica para um público (nesse caso, muito mais consumidor do que espectador) então acredito numa possibilidade de categorização através de 'blocos de experiência', levando em consideração não somente os ícones utilizados, o repertório de cada subgênero (embora possam sim interferir no resultado final, não são o todo no processo), mas as potencialidades recorrentes nos filmes de horror.

Para mapear as unidades constituintes do gênero (e conseqüentemente elucidar a forma como operam), Edward Buscombe resgata as definições de elementos de gêneros literários, definições estas de Austin Warren e René Wellek: os elementos externos seriam a 'métrica ou estruturas específicas'; elementos internos dão conta de 'atitude, tom, objetivo'. Em suma: os elementos externos são os ícones dos filmes (cenário, objetos de cena, figurinos, tipos de personagens), ou 'elementos formais' (BUSCOMBE, 2005, p. 305); os internos são o conteúdo, com as diversas configurações possíveis dos símbolos particulares do gênero. De fato, cada subgênero traz consigo sua iconografia.

Por exemplo: se falamos de obra de Horror Gótico, os elementos formais seriam, entre outros, castelos, caixões e vampiros; como esses símbolos seriam retratados e ordenados na trama, qual o tom e ritmo da obra e até que ponto as convenções seriam respeitadas ou subvertidas são da alçada dos elementos internos. Fica claro então que o gênero oferece diversas ferramentas, mas como elas serão dispostas fica a cargo do autor-diretor.

Porém, não é raro que filmes extrapolem as fronteiras de seus imaginários particulares. Complementarmente, narrativas de filmes de um mesmo subgênero podem percorrer caminhos completamente diversos até atingir o espectador. Cada ponto de vista explorável pelos realizadores pressupõe reações distintas entre a audiência. Quais caminhos serão percorridos é algo que diz respeito à intencionalidade do autor-diretor, da dialética entre o realizador (que pode nem mesmo ser o diretor, no final das contas) e as convenções de cada subgênero (e o interesse em suprir ou não as prováveis expectativas do público). Longe de mim querer avaliar e categorizar cada possível escolha eventualmente identificável num filme de horror, pois trata-se de uma tarefa impossível (e que diria muito pouco, afinal arbitrariedade e acaso podem interferir na mesma proporção em muitas ocasiões), mas é possível, sim, identificar temas recorrentes, o *leitmotiv*, responsável por determinado efeito estético no espectador. Com isso não quero dizer que o resultado será o mesmo

sempre, cada individuo assimila o que é visto de forma particular, de acordo com seu repertório, mas da mesma forma que entendemos que certos truques utilizados nos filmes cumpram determinado propósito, facilmente identificável (criar atmosfera, dilatar o tempo, gerar empatia com os personagens, alivio cômico, etc.), também podemos especular (ao menos num primeiro momento) a *potencialidade* de cada mote em um filme: o voyeurismo do falso real, o retorno do recalcado, imprevisibilidade da natureza, traumas de infância, solidão e paranóia, entre outros.

Ressalto ainda que as bordas dos gêneros e subgêneros são difusas e nunca estáticas; elas se movimentam, de acordo com desafios classificatórios lançados por sucessivas gerações de cineastas.

Não significa que os subgêneros não são importantes: eles servem como referência para o público daquilo que se pode esperar da obra. Seja nas prateleiras de uma vídeo-locadora ou num site de *downloads*, os subgêneros funcionam como designações num cardápio, termos que instantaneamente remetem a determinado paradigma. O problema é a superficialidade, possibilidade de contradição e profusão de termos que só dizem respeito a uma ponta da experiência de se assistir um filme de gênero, a negociação com os clichês. Dessa negociação, surgirá a satisfação do espectador que percebe confirmada sua expertise ou o prazer de se deparar com o inesperado da subversão das regras estabelecidas há muitos filmes atrás. Ou justamente o contrário: a fadiga diante da fórmula e a sensação de trapaça ao perceber que as regras não foram cumpridas (numa situação extrema, pode-se ainda ter a impressão de covardia do realizador, que sugere o pertencimento ao gênero, mas se mantém sempre numa tangente, como se evitasse a limitação de rótulos).

Da mesma forma que entendemos que certos truques utilizados nos filmes cumpram determinado propósito, normalmente facilmente identificável (criar atmosfera, dilatar o tempo, gerar empatia com os personagens, alivio cômico, etc.), também podemos especular (ao menos num primeiro momento) a *potencialidade* de cada mote em um filme: o voyeurismo do falso real, o retorno do recalcado, imprevisibilidade da natureza, traumas de infância, solidão e paranóia, entre outros. Cada potencialidade, catalisadores da fruição estética, daria conta de uma categoria de filmes. Dentre esses, destaco a que chamo de Horror visceral.

O Horror visceral tem como principal característica a transformação do personagem, física e/ou mentalmente, durante o decorrer da estória. Atos de violência, experimentos malsucedidos, possessão, vingança, doenças, isolamento, relações disfuncionais, entre outras causas,

desencadeiam processos de metamorfose graduais ou acelerados, que transformam os personagens em algo repulsivo, ameaçador, violento, anômalo. Esses processos, através da subversão da realidade, podem provocar uma sensação de familiaridade aterrorizante, o inquietante.

Em filmes pertencentes aos subgêneros *splatter*, *body horror*, *comedy horror* e filmes de zumbi, as transformações de caráter físico costumam ser retratadas de forma extremante repulsivas, nojentas e exageradas. Em alguns casos (principalmente no *comedy horror*), esse exagero tem um propósito caricatural, para distanciar da realidade o que é mostrado na tela. Pode-se apontar uma possível conexão com o pós-modernismo. As imagens extremamente explícitas poderiam ter a intenção de, segundo Carroll, mostrar o enfraquecimento da sensação de segurança social e moral (particularmente nos Estados Unidos e Europa), ocorrido ainda na década de 70 e sentido até os dias de hoje, através da "extrema iconografia de vulnerabilidade pessoal, enraizada na degradação corporal, no gênero do horror, e na negação excessiva (a defensiva diminuição de expectativas?) característica da personalidade dos pós-modernistas." (CARROLL, 1990. p. 212-213).

Essas situações envolvem a subversão da realidade, mencionada anteriormente, responsável por distorções da realidade (em maior ou menor grau), e a presença de duplos. Esses aspectos, fundamentais no Horror visceral, evocam o inquietante, espécie particular de medo que, designado por Friedrich Schelling (1800) e analisado por vários filósofos e estudiosos, como Otto Rank (1914), Sigmund Freud (1919), Steven Jay Schneider (2001) e Cynthia Freeland (2001), possui características bastante peculiares.

O Inquietante na Psicanálise

Sigmund Freud escreveu em 1919 um ensaio sobre o *inquietante*, ou *estranhamente familiar* (*Unheimliche*), a partir da definição do termo formulada por Schelling ("é tudo que deveria permanecer secreto, escondido e, no entanto, reaflora" [ECO, 2007, p. 312]). Não se tratava da primeira abordagem sobre o fenômeno, entretanto. Ernst Jentsch, em seu *Psychologie des Unheimlichen* (1906) já havia descrito o inquietante como algo inusitado, capaz de provocar uma "incerteza intelectual".

Relacionando etimologicamente o inquietante com o *estranho* (do grego), *uncanny*, *haunted* (do inglês) e *sinistre*, *lugubre* (do francês), Freud dizia que se tratava da antítese do que é confortável e tranqüilo; do nativo, doméstico. Porém, nem tudo que é inusitado tem um caráter inquietante: e,

sim, o inusitado que indica um *retorno do recalcado*, algo há tempos esquecido e que ressurge, normalmente se referindo a questões pertinentes à infância, principalmente o medo da castração. Utilizando o conto "O Homem de areia", de Ernst Hoffmann (1816), Freud teceu uma análise a respeito do inquietante, que, dentre outros aspectos, ressalta o fenômeno do *duplo* (*Doppelgänger*), como um dos elementos suscitadores do inusitado horrível. No conto, um rapaz tem pesadelos em que um velho conhecido de seu pai é, na verdade, o Homem de areia, um ser folclórico que joga areia nos olhos das crianças até que saltem das órbitas (o medo de perder a visão, segundo Freud, seria um análogo freqüente ao medo da castração). Quando adulto, o jovem se apaixona por uma moça, sem saber que se trata, na verdade, de um autômato. E é justamente a já citada incerteza intelectual que nubla o julgamento do protagonista, tanto na infância quanto na vida adulta.

Além do duplo, outro aspecto bastante significativo do inusitado é o *retorno do recalcado*, citado anteriormente. Trata-se de evocações de crenças e temores originadas numa idade mais tenra do individuo, quando se acredita que animais possam falar, objetos possam ser animados e os mortos podem voltar a viver. Freeland aponta a "compulsão repetitiva" (FREELAND, 2001, p. 90), apontada por Freud como a "necessidade do jovem de repetir um grave trauma infantil". Além disso, o inquietante não diz respeito apenas ao medo da castração, mas também faz referencia ao duplo (como já foi dito), a sensação de se ter poderes mágicos e de se estar indefeso diante de algo que não se entende (a incerteza intelectual). Nesses casos, o inquietante não ressuscita os temores reprimidos da infância, mas desperta (ou dá a sensação de confirmação) de desejos infantis esquecidos.

O inquietante estético e o Cinema de Horror

"Imaginemos um aposento familiar, com uma bela luminária posta sobre a mesa: de repente, a luminária se ergue no ar. Esta última, a mesa e a sala são sempre as mesmas, nenhuma delas ficou feia, mas a situação, sim, tornou-se inquietante e, não conseguindo explicá-la, podemos achar que é angustiante ou até, segundo nosso controle dos nervos, aterrorizante. Este é o principio que rege todas as historias de fantasmas e outros eventos sobrenaturais, nos quais o que nos assusta ou apavora é algo que não acontece como deveria acontecer."

Esta explicação de Umberto Eco (ECO, 2007, p. 311) se aplica, em maior ou menor grau, à grande maioria dos filmes de horror. Num primeiro momento, a existência do monstro ou a natureza

de determinados eventos não pode ser explicada e tanto espectadores e personagens são incapazes de compreender o que está acontecendo. Já no horror visceral, devido à existência do duplo ou do retorno dos mortos a vida, o inquietante tende a habitar o enredo e as reações do espectador por muito mais tempo.

Por exemplo, o roteiro do filme A Noite dos Mortos Vivos, justamente por se tratar de um filme paradigmático, compartilha com praticamente todos os filmes de zumbi (a partir de 68) a premissa da inexplicável e repentina aparição de zumbis. Sempre que essa situação ocorre num filme de forma realista e bem engendrada o inquietante é evocado quando parentes, vizinhos e amigos tornam-se monstros agressivos e lugares que deveriam evocar familiaridade e conforto, parecem mais uma visão do inferno. Além disso, a falta de informações sobre o que terá causado a crise, quais as suas exatas proporções e se existe, de fato, algum lugar seguro ou qual o próximo passo a tomar, contribuem para o inusitado horrível. Segundo Freeland, "Uma estória realística pode despertar crenças infantis que foram esquecidas ou, nas palavras de Freud, 'subjugadas', como a crença de que mortos possam voltar à vida, que temos poderes mágicos – ou que tenhamos um duplo." (FREELAND, 2001, p. 90)

Alguns teóricos tendem a discordar da abordagem de Freud em relação ao inquietante estético, primeiro ao não reconhecer a psicanálise enquanto uma teoria da mente[3], e, posteriormente, afirmando que o psicanalista atribui a este de tipo de obra o efeito de criar no expectador a crença na existência de um duplo pertencente *ao* espectador, ao retratar o duplo do personagem (FREELAND, 2001, p. 92). Não é exatamente assim.

Uma possível interpretação do efeito estético proveniente do duplo, de acordo com Freud, seria de que uma obra de ficção bem construída teria o efeito de fazer com que o espectador inconscientemente revisitasse suas próprias crenças a respeito da existência de duplo a partir do duplo ficcional. Em outras palavras: ao assistir determinados filmes, não somos levados a crer na existência de nosso próprio duplo; e, sim, na possibilidade da existência de duplos, de quem quer que seja. O inquietante estético não se alimenta da crença na realidade de determinado fenômeno; e, sim, no ato de encararmos, via filmes de horror, uma situação que nos remeta as nossas mais remotas crenças, há muito esquecidas.

[3] Cynthia Freeland, "Explaining the double in *The double life of Véronique*", página 89.

Referências Bibliográficas

ALTMAN, RICK. Film/Genre. Londres: British Film Institute, 1999.

BUSCOMBE, EDWARD. Ideias de Autoria In Teorias contemporâneas do Cinema Vol.1. Organização de Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BUSCOMBE, EDWARD. A ideia de gênero no Cinema Americano In Teorias contemporâneas do Cinema Vol.1I. Organização de Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac, 2005.

CARROLL, *Noël*. *The Philosophy of Horror*. Nova Iorque: Routledge, 1990.

HANICH, Julian. Cinematic emotion in Horror films and Thrillers. Nova Iorque: Routledge, 2010.

HANTKE, Steffen. American Horror film: The genre at the turn of the Millennium. Maryland: University Press of Mississippi/Jackson, 2010.

JOSHI, S.T. Icons of Horror and the Supernatural. Londres: Greenwood Press, 2007.

NEALE, STEVE. Genre and Hollywood. Nova Iorque: Routledge, 1999.

SCHNEIDER, STEVEN JAY. 101 Horror Movies You Must See Before You Die. Londres: Quintessence, 2009.

Recepção crítica de *O céu de Suely*: um novo panorama de Sertão[1]

Critical reception of *Love for sale*: a new brazilian northeastern backwoods panorama

Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira [2] (Mestranda – Universidade Federal da Paraíba)

Resumo:

Pretendemos observar aspectos da recepção crítica do filme O céu de Suely (AÏNOUZ, 2006), com atenção especial para a percepção dos críticos com relação à construção do espaço narrativo. Investigando a crítica jornalística de cinema, estaremos atentos às configurações do sertão nordestino contemporâneo, urbano, em contraponto ao sertão do passado, rural, representado por uma vasta cinematografia nacional anterior.

Palavras-chave:

O céu de Suely, recepção crítica, espaço, sertão.

Abstract:

We intend to observe aspects of the critical reception of the movie Love for sale (AÏNOUZ, 2006), with special attention to the perception of critics regarding the construction of narrative space. Investigating journalistic film criticism, we will be looking at configurations of the contemporary, urban, brazilian northeastern backlands, as opposed to this part of the country in the past, rural, represented by a vast previous national cinematography.

Key-words:

Love for sale, critical reception, narrative space, brazilian northeastern backlands.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL: Olhares sobre o cinema brasileiro contemporâneo

[2] Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira é mestranda em Literatura e Cultura no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, graduada em Comunicação Social também pela Universidade Federal da Paraíba.

O que trazemos aqui é um pequeno recorte de uma pesquisa maior, desenvolvida durante dois anos de estudos no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Nosso objeto é o filme *O céu de Suely* (AÏNOUZ, 2006). Para tratar de alguns aspectos de sua recepção crítica, escolhemos trabalhar aqui com textos publicados em veículos relevantes por sua especialidade no tema e/ou com grande audiência na rede. Foram eles escritos por: César Zamberlan e Cid Nader – do site especializado *Cinequanon*; Luiz Carlos Oliveira Júnior – da C*ontracampo Revista de Cinema*; e Inácio Araújo – da *Folha Ilustrada*, da *Folha de São Paulo*. Além de analisar textos escritos por críticos brasileiros, também usamos como objeto dois textos de críticos americanos. Deborah Young, da publicação *Variety*, e Stephen Holden, do *New York Times*. Nossa intenção, ao buscar textos de críticos fora do Brasil, de publicações com um grande número de leitores, era perceber qual seria a impressão causada pela película em críticos que, a princípio, não estavam inseridos no contexto nacional, que não levariam em conta a inovação temática e ater-se-iam apenas a fatores estéticos para discorrer sobre a produção de Karim Aïnouz.

Todos os textos usados estão disponíveis na internet. Optamos por esse formato online e digital pela sua facilidade de acesso ao grande público e pelo seu caráter mais "duradouro", por assim dizer, já que eles se mantêm disponíveis na rede por anos. Dessa maneira, esses textos continuam a influenciar a experiência de recepção de quem vai à rede para procurar informações sobre o longa.

Com o propósito de compreender de que maneira se dá a inserção de *O céu de Suely* no contexto em que ele é recebido, procuramos perceber o horizonte de expectativas social (Jauss, 1994) do nosso objeto, procedendo como sugere Jauss, através da análise das críticas. Procuramos também considerar a heteroglossia dos críticos, enquanto espectadores, à qual se refere Stam (2003). Encontramos em ambos os autores citados interfaces com as proposições de José Luiz Braga (2006), das quais também nos servimos em nossa análise. Isso, principalmente, por considerar de extrema importância suas considerações a respeito do papel da crítica, que deve não conduzir a experiência do espectador, mas contribuir para fornecer vocabulário e repertório que permitam ao receptor ampliar suas competências interpretativas e realizar uma recepção autônoma.

Sobre o sertão

Em obras fílmicas e literárias, produzidas ao longo do século XX, que usavam o sertão nordestino como espaço narrativo, em muitos casos, a importância desse espaço não era apenas a

de cenário da trama. O sertão ganhava status de figura central, já que ele, mesmo enquanto espaço, era a causa direta das ações das personagens, como acontece em *Vidas Secas,* por exemplo.

Em *O céu de Suely,* o sertão é claramente outro. É evidente que há tensões, e muitas, relacionadas ao espaço, mas não em função da natureza, da seca e da miséria nos roçados. O Nordeste mostrado é urbano, embora se trate de uma pequena cidade. É pobre, mas não há fome ou miséria que ameacem a sobrevivência. A luta de Hermila não é por sobrevivência, é pela possibilidade de viver. Aqui nos interessa saber como a crítica enxerga essa renovação de um espaço que permanece com suas peculiaridades, mas que permite que histórias e conflitos universais o habitem.

É o que observa Inácio Araújo na Folha Ilustrada, ao fazer uma breve crítica, intitulada *"O céu de Suely" revela Nordeste do novo mundo,* sobre o filme que seria exibido no *Cinemax* (um canal da TV a cabo).

> O Nordeste, o velho Nordeste, não existe mais em "O céu de Suely" (Cinemax, 16h30). O que é esse Nordeste? É sobretudo aquele de "Vidas Secas", de mulher séria e homem trabalhador, de gente faminta, maltrapilha, se espalhando por picadas em busca do Sul, do Rio, de São Paulo, com seus poucos pertences. Nada disso. Hermila é a garota que volta à sua terra, no Ceará. Em vez de vaqueiros, temos caras de motocicleta e ecos (remotos, mas cheios de desejos) de uma sociedade do consumo (ARAÚJO, 2008).

Desde o título, a crítica de Araújo, mais descritiva do que valorativa, acaba por reafirmar essa mudança de panorama da qual havíamos falado. Braga (2006) elege como o segundo parâmetro do seu sistema de resposta social a tentativa de perceber quais os objetivos e motivações relacionadas ao ponto de vista e ao sistema de continuidades e tensões. Esse é o parâmetro mais multifacetado dos três forjados por Braga. Araújo escreve com a motivação prática de convidar o espectador a assistir ao filme, mas para isso ele adianta o que, na sua opinião, do seu ponto de vista, há de relevante na obra.

O terceiro parâmetro instituído por Braga consiste na tentativa de observar os interlocutores propostos pelo comentário, o alcance e o âmbito de circulação previsto no comentário. No caso do breve texto de Inácio Araújo sabemos que o interlocutor proposto por ele é o espectador da TV a cabo, que poderá assistir ao filme no canal anunciado. Embora sucinto e com um fim muito prático, o texto vai além de simplesmente anunciar uma opção na programação. Através dele, sabemos sobre o horizonte de expectativa social, do ponto de vista de onde o texto é elaborado, da autoria, que é

conhecedora do cinema novo, do Nordeste cristalizado por ele; que é sabedora da familiaridade do espectador com esse Nordeste imagético-discursivo. Sabemos que o texto se destina àquele espectador que, acostumado ao que havia de mais tradicional na construção cinemanovista de Nordeste, é convidado a assistir ao filme, avisado de antemão que o mesmo vai lhe trazer algo diferente, ou seja, a desconstrução daquele panorama.

Luís Carlos Oliveira Jr., em sua crítica publicada na *Contracampo Revista de Cinema,* sem data de publicação, também cita outros filmes que tiveram como mérito revelar matizes do sertão, mas ressalta o que o filme de Aïnouz trouxe de esteticamente novo.

> Se o cinema brasileiro já tinha visitado vários sertões, do mitológico ao perfumado, recebendo uma renovada sensação física do espaço em *Cinema, Aspirina e Urubus*, uma coisa precisou esperar por Suely para ser vista: mais que o solo, mais que a pele, o que há de árido no sertão é o céu.

Já Cid Nader chama a atenção para o dado da migração de fluxo inverso ao que viu no passado. Ele fala de um grupo de cineastas que resolveu acompanhar o caminho de volta para casa desses migrantes nordestinos que um dia foram às metrópoles do sul e do sudeste. “Contar a volta do nordestino à sua terra, voltando da grande cidade (São Paulo, no caso), parece ser a grande novidade que um grupo de cineastas da região resolveu tornar mote condutor de suas histórias” (NADER, s/d).

Sempre que há alguma menção ao espaço, suas novas representações são lembradas e exaltadas como um mérito do diretor, uma contribuição expressiva para uma mudança de panorama. As motivações dos textos, nos trechos citados, parecem ser chamar a atenção do espectador para esse dado, fazer com que ele direcione atenção especial para o Nordeste revisitado de Aïnouz. Através da comparação com o Nordeste cinematográfico construído no passado, a crítica, como sugere Braga (2006, p.48), indica um caminho ao espectador para lhe fornecer repertório e vocabulário que lhe permitam perceber essa nova construção.

Migração e a motivação para partir

A migração é um tema que esteve muito relacionado às produções que tinham o Nordeste como pano de fundo. A saga dos retirantes da seca tem povoado a “memória coletiva” (HALBWACHS, 1990) do brasileiro.

Em *O céu de Suely,* a migração é um dos elementos chave. O não pertencimento da personagem principal que começa a história voltando de São Paulo e termina partindo para o Rio Grande do Sul, "o lugar mais longe de Iguatu", nas palavras da própria Hermila, conduz toda a trama e é o grande causador de todos os conflitos.

Nas críticas tomadas aqui como objeto pudemos perceber diferentes posicionamentos.

> O que o roteiro esquece de fazer é dar a ela uma forte motivação para deixar a cidade que, apesar de suja e pobre, é encantadoramente fotografada sob um céu de "Dias de Paraíso" e repleta de amor e amizade. Já que a protagonista já saiu de São Paulo porque a vida era muito cara permanece sem resposta por que ela iria querer se mudar para outra grande cidade. Seus sonhos de uma vida melhor além do arco-íris podem até refletir uma tendência social, mas eles não parecem muito urgentes, dado o calor das relações familiares e a chance de estabilidade oferecida por sua volta para casa. (YOUNG, 2007)[3]

Com relação ao desfecho do filme e a vontade de partir de Hermila, a norte-americana Deborah Young questiona o desenrolar da trama. A crítica parece incorrer em uma falha de percepção. Para ela, já que não há uma miséria que justifique uma fuga pela sobrevivência, Hermila tem uma família com quem se dá bem e encontra amizade, não faz sentido que ela queira outro destino. Deborah ainda levanta a hipótese de que essa procura por outro lugar possa ser uma "tendência social". Pode ser que se trate também de procurar ascender socialmente, mas não é só isso. Hermila é forte, inquieta, precisa de espaço e não se vê ali, Iguatu não é o suficiente para ela. Depois que Mateus a abandona, as aspirações da personagem se tornam maiores do que a simples sobrevivência acomodada que a autora sugere como decisão lógica de uma pessoa pobre.

Sobre o posicionamento de Young é possível perceber certa incompreensão da obra. É sabido que os sentidos sempre podem ser outros, que o espectador participará da construção da obra. Mas, neste caso, percebemos a incapacidade da autora de compreender de que se trata o filme. Ela propõe uma solução genérica para questionar o enredo. Uma prática comum, segundo Manuela Penafria, que acaba por desqualificar o exercício da crítica. "O mais das vezes, a crítica

[3]Tradução nossa para o trecho: "What the script forgets to do is give her a strong motivation to leave the town which, though dirt poor, is enchantingly photographed under a "Days of Heaven" sky and filled with love and friendship. Since the protag already left Sao Paulo because life cost too much, it remains puzzling why she would want to move on to another big city.

> Her dreams for a better life somewhere over the rainbow may reflect social trends, but they don't seem very urgent, given the warm family relationships and chance for stability offered to her back home." (YOUNG, 2007)

coloca de lado as características singulares e a especificidade de cada um dos filmes" (PENAFRIA, 2009).

Aïnouz não busca resolver todos os conflitos, deixar uma história concluída, sem pontas. Não se trata do que Hermila vai encontrar, mas do que ela procura. A personagem se reinventa, ela se enche de horizontes e a sua busca, os enfrentamentos a que se dispõe, são o que conferem riqueza a ela.

Cid Nader é um dos que compreendem a ânsia do partir de Hermila. "Quando percebe que seu destino ainda está em fase de formação – longe da acomodação -, Hermila imagina um paraíso muito particular como a solução mais à mão para o período mais breve e próximo" (NADER, s/d).

As críticas, ou resenhas críticas, aqui tratadas se mostram relevantes ao nos fornecerem pistas para pensar a inserção de *O céu de Suely* em um contexto de recepção fílmica. Pistas que contribuem para nossas reflexões sobre a atividade interpretativa do espectador, mesmo que este seja um espectador diferente, o crítico de cinema. Ao mesmo tempo, elas também se apresentam como um ponto de partida para observar a inserção do filme em um contexto cultural para o qual ele retorna completando seu ciclo enquanto obra de arte, já que a recepção é "o recurso que encerra o acontecimento artístico e que lhe faculta novos sentidos" (ALTMAN, 2008).

REFERÊNCIAS

ALTMANN, E. "Recepções da crítica cinematográfica". In: IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 28 a 30 de maio de 2008, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. Anais eletrônicos. Disponível em:http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14272.pdf . Acesso em: 5 de dezembro de 2013.

BRAGA, J. L. A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.

JAUSS, H. R. A história da literatura como provocação à teoria literária. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática: 1994.

JAUSS, H. R. et al. A literatura e o leitor: textos da estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979;

PENAFRIA, M. “Análises de filmes – conceitos e metodologias”. In: VI Congresso Sopcom – Sociedade dos media: Comunicação, Política e Tecnologia, realizado entre os dias 14 a 18 de abril de 2009, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa-Portugal. Anais eletrônicos. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf . Acesso em 5 de outubro de 2013.

STAM, R. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papirus, 2003.

A fala incompreensível: A voz para além do português no cinema brasileiro recente[1]

The incomprehensible speech: The voice beyond Portuguese in contemporary Brazilian film

Silvia Boschi[2] (mestranda – UFF)

Resumo

Neste ensaio nos propomos a uma análise do voz que leve em conta a dimensão estética de sua materialidade sonora, visando uma desnaturalização da usual percepção "textocêntrica" que se tem da mesma em função da língua. Buscando momentos de produção de ruído na comunicação verbal, nos debruçaremos sobre a *incompreensão* como modo de colocar luz sobre essa outra dimensão vocal. Focaremos o cinema brasileiro recente, identificando três modos distintos como esta incompreensão pode se dar.

Palavras-chave

Estudos da voz no cinema, Vococentrismo, Documentário brasileiro contemporâneo.

Abstract

In this paper we propose an analysis of the voice that takes into account the aesthetic dimensions of its materiality as sound, targeting a denaturalization of the usual “text-centric” perception we have of it. Through moments of disruption in verbal communication in films, we look at how *incomprehension* in speech can contribute to an understanding of the voice that goes beyond rhetoric. We focus recent Brazilian film, identifying three distinct ways incomprehension can occur.

Key-words

Voice studies in cinema, Vococentrism, Contemporary Brazilian documentary.

---

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel de mestrandos – Olhares sobre o cinema brasileiro contemporâneo.

[2] Mestranda em Estudos de Cinema e do Audiovisual pela UFF. Contato: silboschi@gmail.com

Em *A voz no cinema*, Michel Chion chama atenção para o fato de que nunca houvera um "cinema mudo". Segundo ele, esse termo, usado principalmente pelos países de língua latina, teria surgido posteriormente ao advento do sonoro, em oposição à ideia de um "cinema falado", enquanto que os países anglo-saxões teriam aderido a "cinema silencioso" para se referir ao mesmo período. Chion, no entanto, prefere pensar em "cinema surdo" para se referir a este cinema ainda destituído de banda sonora, mas não, para ele, da voz e da fala. A voz estava lá, só não era ouvida. Os personagens falavam, seus lábios se moviam, e os intertítulos auxiliavam o espectador na compreensão do texto proferido. O som no cinema, portanto, seja em sua presença ou em sua ausência, parece sempre ter se definido a partir da voz, principalmente da fala. Chion fala em "vococentrismo" para se referir ao fato de nossa atenção sonora estar sempre atrelada à voz como elemento destacado em primeiro plano. O advento do sonoro intensificará essa presença vocal no cinema, em relação à qual éramos "surdos", levando geralmente a filmes altamente verborrágicos, que giram em torno da fala. Por sua presença demasiadamente óbvia, a voz se naturaliza, principalmente no cinema clássico-narrativo. Em função disso que seria um "textocentrismo" e dessa naturalização em torno da fala, o autor denuncia uma tendência ao esquecimento da voz nos estudos do som no cinema, uma vez que esta, como meio, se confunde com aquilo que profere, a textualidade da fala e a geração de sentidos semânticos (CHION, 1999, p. 1).

Como separar a voz do texto e pensa-la como som, elemento estético em sua materialidade sonora? Uma vez que estão diretamente relacionados, seria possível ou mesmo desejável fazer essa separação? Talvez não se trate de separar estes elementos, mas de pensar a voz para além de sua dimensão semântica – o *que* se diz – para nos concentrarmos no *como* se diz, e em suas inevitáveis relações com as imagens concomitantes a estes dizeres. Me parece, no entanto, que a análise de uma voz falante estará sempre de algum modo atrelada a sua dimensão linguística.

No artigo *O português redescoberto nas telas*, Fernando Morais fala de uma retomada da coloquialidade e da diversidade da língua portuguesa presentes em filmes brasileiros recentes, dando destaque às diferentes maneiras de se falar o português e aos diversos sotaques que esses filmes captam e reproduzem nas telas, como uma afirmação dessa diversidade da oralidade em detrimento de uma pronúncia oficial da língua. O autor cita Daniel Caetano ao se referir a *Narradores de Javé*, (Eliane Caffé, 2001): "O filme teria como proposta "capturar o que não se escreve: a sonoridade da fala"" (CAETANO apud MORAIS, 2008, p. 111). Além dessa sonoridade não contida na palavra

escrita, Morais nos chama a atenção para outro elemento que me parece importante para pensarmos a voz a partir da fala: a incompreensão. O autor menciona a fala incompreendida do nordestino como um clichê tornado risível em *2000 nordestes* (Vicente Amorim e David França Mendes, 2000): "O filme não escapa ainda de levar à tela outro senso comum: o da falta de clareza, associada à fala nordestina, chegando a fazer graça com a questão" (MORAIS, 2008, p. 111). Morais constata ainda a influência da própria captação do som na produção desta incompreensão, atestando um descuido técnico prévio por parte dos realizadores no lidar com essas falas: "A falta de clareza não é apenas inerente à boca de quem fala, mas criada no seu contato com o aparato de gravação" (Idem). Seria também, em parte, a sonoridade e a musicalidade da pronúncia que caracterizariam as particularidades dos diversos sotaques em jogo na coloquialidade da fala nos filmes analisados por Morais.

Tanto a coloquialidade quanto a incompreensão da fala parecem ser elementos-chave para uma analise da voz em sua plasticidade, como elemento estético de uma obra cinematográfica. Neste ensaio me detenho principalmente sobre o segundo aspecto levantado por estes autores: a incompreensão. Me parece claro que uma fala propositadamente incompreensível num filme produz um deslocamento do papel central da voz como reprodutora de um texto, vinculada à produção de sentidos linguísticos. Desvinculada do verbo, a voz se liberta de sua função textual e chama atenção para sua presença como elemento estético e sonoro, podendo ser mais facilmente identificada e analisada como tal. Minha reflexão parte das diferentes maneiras como esta incompreensão se dá em filmes brasileiros recentes como *A casa de Sandro* (Gustavo Beck, 2009), *A alma do osso* (Cao Guimarães, 2004) e *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006).

Retomando o diálogo com Michel Chion, o conceito de *vococentrismo* é definido por ele a partir da percepção humana, do entendimento de que nossa audição seria "naturalmente" mais voltada para perceber, localizar e decodificar a voz, destacando-a dos demais sons ao nosso redor. Essa explicação se aplicaria também ao cinema, principalmente o de narrativa clássica, altamente centrado em torno do diálogo e da narração verbal. Chion coloca que o papel destacado atribuído à voz dentro do som no cinema clássico é equivalente ao papel que teria a figura humana na ordem das imagens. É a partir do corpo humano que o espaço é organizado na constituição da *mise-en-scène* cinematográfica, que a imagem é pensada e os planos são elaborados. O corpo humano, como bem lembra o autor, é a medida que serve de referência na definição dos enquadramentos de

câmera no cinema, do *close-up* no rosto, passando pelo primeiro plano, plano médio, plano americano, e assim por diante, até atingirmos o plano geral do corpo inteiro inserido no espaço amplo. Não por acaso Hitchcock elaborava seus planos sempre a partir da presença do rosto, para ele necessariamente o primeiro elemento para o qual o espectador olharia, e Gilles Deleuze cria o conceito de "rosticidade" para se referir à presença marcante do mesmo nas artes. O rosto humano, aos nossos olhos (igualmente humanos), não constitui uma imagem qualquer, assim como a voz também não seria por nós percebida como um som qualquer. O cinema clássico narrativo, portanto, reproduziria os valores altamente antropocêntricos da nossa percepção, cuja atenção está fortemente voltada para a presença humana, resultando na constante centralidade desta nos filmes produzidos dentro deste contexto.

O mesmo não ocorre em determinada cena de tendência minimalista do cinema contemporâneo, cujos filmes são marcados principalmente pela desdramatização, a não-narratividade, e o que Denilson Lopes define por uma "poética da contenção e da rarefação" (LOPES, 2010, p. 118), principalmente no que diz respeito às atuações. Neste cinema, em linhas gerais, a presença humana se faz na impessoalidade e no anonimato de personagens destituídos de grandes conflitos, discretos, de poucas falas e gestos contidos. É de meu interesse, pois, pensar esta cena no que ela dialoga com o contexto do "pós-humanismo" que vem sendo debatido em diversas áreas do conhecimento (antropologia, ecologia, estudos culturais, artes), atravessado principalmente por sua perspectiva anti-antropocêntrica.

Se figura humana deixa de ser central neste cinema em que a "*materialidade* dos espaços, corpos e objetos transitam em pé de igualdade", o que acontece com o papel antes também central da voz e das palavras que ela profere?

A casa de Sandro sintetiza, no título, o movimento que permeia o filme em toda a sua extensão, em seu gesto de colocar luz sobre o que estaria no entorno da ação humana (os espaços e os arredores da casa). Como nas imagens utilizadas pelos psicólogos adeptos da *Gestalt*, em que figura e fundo se confundem e se alternam (ora vemos um vaso centralizado, ora dois rostos frente a frente de perfil), também não se sabe ao certo aqui quem é figura e quem é fundo: se Sandro ou seu entorno, a casa. Há uma certa "diluição" da figura humana do artista Sandro Donatello Teixeira em seu meio, a casa de campo em que vive em "harmonia com a natureza". Os procedimentos formais do filme contribuem para esta fusão, operando de modo a não dar excessivo destaque à sua figura.

Isso ocorre pelo distanciamento que se mantem do personagem, resultando muitas vezes em grandes planos gerais em que ele aparece numa escala bastante reduzida no quadro; pelo jogo de lentes, alternando-se o foco entre figura e fundo; e também pela predominância dos sons ambientes, que na maior parte do filme não são mixados de modo a privilegiar a voz. Pelo contrário, são os sons ambientes que muitas vezes se sobrepõe às falas de Sandro, operando de modo a silenciar sua voz. Mantem-se uma distancia tanto visual quanto sonora em relação ao personagem. Tanto a visão quanto a audição que temos dele é na maior parte das vezes parcial, não o apreendemos em sua totalidade. Mesmo quando a câmera se aproxima e os enquadramentos são mais fechados em sua figura, respeita-se uma relação de exterioridade em relação ao personagem. São poucos os momentos em que o registro é feito no mesmo ambiente em que o personagem se encontra, e, portanto, há sempre algum elemento – uma porta semi-aberta, uma janela com cortina, uma cadeira – que aparece em primeiro plano e limita a visão que conseguimos ter dele. O mesmo acontece na esfera sonora, com a captação de sua voz. Também aqui a distância é respeitada, e são poucos os momentos em que a ouvimos em primeiro plano, destacada dos ambientes e perfeitamente audível e compreensível. Há sempre um ruído que, acompanhando a informação que nos fornece a imagem, nos bloqueia o acesso completo às falas do personagem. Assim como a imagem da figura humana se funde o invés de se destacar do fundo, passando a ser mais um elemento a compor a totalidade da paisagem, também a voz se mistura aos ambientes, se tornando uma fala incompreensível.

Se em *A casa de Sandro* a incompreensão da fala ocorre pelo silenciamento (na sobreposição dos ambientes à mesma), em *A alma do osso* ela já se daria pela própria maneira de se expressar do personagem principal, um eremita que vive isolado em uma caverna de Minas Gerais, e que, portanto, não domina a língua portuguesa e nem está costumado a se comunicar verbalmente com outros seres humanos. A linguagem verbal já não seria o regime pelo qual o personagem opera em seu mundo, fato sintetizado na sinopse oficial do filme, que diz que "na vida do ermitão o silêncio é o lugar comum, o estado normal em que o tempo passa. A fala é o estado de exceção.” No entanto, nas poucas vezes em que se manifesta verbalmente, o personagem mais produz ruídos do que uma fala que podemos compreender (assim como os personagens de *Andarilho*). Aqui, a incompreensão se faz não mais pela captação e mixagem mas pela coloquialidade e a própria maneira do personagem se expressar.

Por fim, em *Serras da desordem* temos um terceiro tipo de incompreensão verbal. Trata-se

da opção por não se traduzirem as falas do índio Carapiru, personagem principal do documentário. A opção pela não-tradução da fala indígena evoca a noção de "equívoco" tal como tratado pelo perspectivismo em Viveiros de Castro e outros antropólogos da cultura ameríndia. Este pensamento multi-naturalista problematiza e complexifica a possibilidade da tradução entre os ponto de vista de cada cultura, uma vez que admite uma variação no referente a que um mesmo significante é passível de se remeter. Sendo assim, em culturas distintas, uma mesma palavra pode ser usada por cada uma para se referir a objetos completamente distintos, revelando que a tradução implicaria, pois, não a simples busca por sinônimos correspondentes em cada língua, mas uma mudança radical do ponto de vista daquele que se propõe a traduzir. O que diverge em cada cultura não seria somente a língua, mas principalmente os mundos em que os modos de vida se dão. No contexto de embate cultural radical em torno do qual o filme de Tonacci se constrói, sublinhar nossa incompreensão da fala do índio na opção por não traduzi-la não pode ser visto como um gesto ingênuo, mas carregado de significado político.

Neste ensaio identificamos, portanto, três maneiras distintas pelas quais esta incompreensão pode se dar nos filmes (sem que esta enumeração esgote outras possibilidades ainda porvir): pelo silenciamento, quando há sobreposição de outros sons (*A casa de Sandro*); pela coloquialidade e os usos particulares da fala (*2000 nordestes* e *A alma do osso*) e, por fim, pela intraduzibilidade, ou a opção deliberada pela não-tradução (*Serras da desordem*). Apostamos, por ora, na incompreensão da fala como um caminho que possibilite um estudo da voz que leve em conta outros sentidos que ela carrega, para além do textual. As narrativas fílmicas do cinema contemporâneo que incorporam elementos que vão ao encontro de uma perspectiva pós-humanista (anti-antropocêntrica e "anti-vococêntrica"), que começamos aqui a esboçar, parecem constituir um campo fértil para tais reflexões.

Referências:

CHION, Michel. The Voice in Cinema. Tradução Claudia Gorbman. New York, Columbia University Press, 1999.

LOPES, Denilson. No coração do mundo: paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MORAIS, Fernando. "O português redescoberto nas telas". In HAMBURGER, Esther et al. (Org.).

Estudo de Cinema Socine. São Paulo: Annablume, 2008. p. 108-116

ALEA & SEMBÈNE: Cuba e Senegal no questionamento da imagem eurocêntrica[1]

ALEA & SEMBÈNE: Cuba and Senegal in questioning the eurocentric image

Tiago de Castro Machado Gomes[2] (Mestrado – UFF)

Resumo:

Este trabalho pretende propor questões para refletir e analisar a produção cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea, em Cuba, e de Ousmane Sembène, no Senegal, nas décadas de 1960 e 1970 em contraponto ao que Robert Stam e Ella Shohat expõe como imagem eurocêntrica, ou seja, resumidamente, a manifestação do eurocentrismo nos meios de comunicação - em especial no cinema.

Palavras-chave:

Cinema, Cuba, Senegal, Eurocentrismo, Décadas de 1960 e 1970.

Abstract:

This work intends to propose questions to reflect and analyze the films of Tomás Gutiérrez Alea, from Cuba, and Ousmane Sembène, from Senegal, in the 1960s and 1970s in contrast to what Robert Stam and Ella Shohat enunciate as eurocentric image, or in other words, the manifestation of eurocentrism in the media - especially in the cinema.

Keywords:

Film, Cuba, Senegal, Eurocentrism, 1960s-1970s.

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão "Painel: Construção de imagens e narrativas".

[2] Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense e atualmente mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da mesma instituição. (tiagodecastrogomes@gmail.com).

Os meios de comunicação de massa sempre foram caracterizados pela predominância de um discurso dito eurocêntrico, ou seja, do discurso proveniente da Europa (e dos “neo-europeus” de outras partes do mundo) que partia do pressuposto de que em todos os aspectos da vida, o melhor e o mais correto era aquilo produzido e pensado por esses povos. Emergiu-se assim um sentimento fictício de superioridade dessas culturas e que, em parte, foi justificativa para a colonização de diversas outros povos por tantas décadas. Segundo Robert Stam e Ella Shohat (2006, p.21), “com base ideológica comum ao colonialismo, ao imperialismo e ao discurso racista, o eurocentrismo é uma forma de pensar que permeia e estrutura práticas e representações contemporâneas mesmo após o término oficial do colonialismo” e que se mantém de certa forma quase intacta.

O discurso eurocêntrico, lembra ainda Robert Stam (2013, p.295-6), é "complexo, contraditório e historicamente instável", fruto de "tendências ou operações intelectuais que se reforçam mutuamente" e que "purificam a história ocidental", enquanto tratam com "condescendência, ou mesmo com horror, o não-ocidental”. Mais do que a uma atitude política consciente, levaria a um “posicionamento implícito”. A imagem eurocêntrica seria, portanto, a manifestação do eurocentrismo nos meios de comunicação - sobretudo no meio audiovisual.

No cinema, alguns realizadores buscaram romper com a imagem eurocêntrica chamando a atenção para as realidades fora do eixo hegemônico europeu-norte americano[3] e para a possibilidade de construção de outros discursos. Esse quadro foi mais intenso principalmente nas décadas de 1960 e 1970, reconhecidas como um dos principais momentos de lutas políticas e sociais como, por exemplo, as reivindicações do movimento estudantil, da África pós-colonização, do feminismo e da libertação gay. Esses movimentos começaram a questionar alguns preceitos como a supremacia heterossexual branca, a hegemonia patriarcal e a dita superioridade do Ocidente (“centro”) em relação às outras partes do mundo (“periferia”). Nesse sentido, o surgimento dentro do cinema de estratégias nacionais (e regionais) que pretendiam barrar a forte influência dos países dominantes foi fundamental. Movimentos e teorias como o “terceiro cinema” e a “estética da fome” procuraram alternativas formais e de conteúdo que, de certa forma, contribuíram para a consolidação atual do pensamento de um mundo em teoria multicultural e transnacional.

[3] Para Stam e Shohat, o eurocentrismo “bifurca o mundo em Ocidente e o resto”, sendo o Ocidente um conceito relativo baseado em questões políticas e sociais, muito mais do que geográficas. Por isso o “Ocidente” poderia incluir a América do Norte, enquanto exclui a América Latina. O discurso eurocêntrico, portanto, está ligado às potências europeias e seus prolongamentos “bem sucedidos”, sendo o principal exemplo os Estados Unidos da América.

Dentre os principais nomes que buscaram um cinema alternativo que barrasse a influência cultural imperialista estão Tomás Gutiérrez Alea, em Cuba, e Ousmane Sembène, no Senegal. Ambos são considerados um dos principais cineastas da história do cinema mundial. Alea realizou alguns dos maiores sucessos internacionais do cinema cubano até hoje como *Fresa y Chocolate* (1993), *Guantanamera* (1995) e *Memorias del Subdesarrollo* (1968), os quais ganharam diversos importantes prêmios em festivais. Já Sembène é frequentemente citado como o pai do cinema africano (seu curta-metragem *Borom Sarret*, de 1963, é tido como o primeiro filme realizado por um diretor negro na África Subsaariana), se tornando um dos poucos cineastas do continente a produzir com certa constância. Também participou ativamente dos principais festivais de cinema do mundo. Seus filmes foram os primeiros de um diretor local a estrear comercialmente no continente africano e obtiveram grande sucesso comercial no Senegal e em diversos outros países.

Alea e Sembène reconheciam no discurso eurocêntrico um mal as suas respectivas sociedades e procuraram traçar estratégias que pudessem ao mesmo tempo conquistar e conscientizar o público. Enquanto Senegal (assim como praticamente toda a África) desde o final do século XVIII esteve dominado pela colonização europeia (no caso de Senegal, pela França), Cuba se tornou independente em 1902, mas era juridicamente limitada em sua soberania por uma emenda constituinte que concedia aos Estados Unidos o direito de intervenção nos assuntos internos. Com as transformações políticas ocorridas no final da década de 1950 e início da de 1960, o cinema conquistou uma papel fundamental nas mudanças em curso nesses dois países.

Em Cuba, o ano de 1959 marca a vitória da Revolução Cubana. O movimento liderado por Fidel Castro derrubou o governo de Fulgêncio Batista e acabou com as relações existentes com os Estados Unidos. A política cultural era uma das muitas prioridades do então recente governo revolucionário e o primeiro feito no campo cultural foi justamente a criação de um órgão voltado especificamente ao cinema: o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC). Por esse motivo, “o cinema foi fundamental para a consolidação da imagem, dentro e fora do país, do governo instituído em 1959. Também foi determinante na construção de uma certa memória da Revolução e colaborou na conformação de uma identidade latino-americana na ilha” (VILLAÇA, 2010, p.21).

Em 1960, um ano após a vitória da Revolução Cubana, Senegal e diversas outras colônias francesas na África se tornaram enfim independentes - depois de décadas de

lutas pela libertação e de estarem impedidos de produzirem seu próprio cinema. Mesmo que a representação da África e dos africanos já apresentasse algumas mudanças pouco antes da independência, principalmente na década de 1950 com os filmes etnográficos, toda a produção pré-1960 ainda é caracterizada como colonialista. Nem as obras de Jean Rouch, por exemplo, obtiveram aprovação dos primeiros cineastas africanos negros. Seguem-se a isso diversos motivos: finalmente tomando controle de sua própria produção, a primeira geração de cineastas desejava reafirmar a reapropriação do direito de olhar e de produzir imagens sobre si e o seu mundo e sua posição frente aos discursos provenientes da Europa. Além disso, evitaram o viés "científico" dos filmes etnográficos que geralmente ligavam esses povos a certo misticismo e arcaísmo. Os raros núcleos de produção africanos existentes antes da independência eram todos controlados pelos colonizadores - nas colônias francesas, inclusive, existiam leis como o decreto Laval, que dava ao Ministério Colonial "o direito de examinar os roteiros e as pessoas envolvidas na produção antes de dar autorização às filmagens" (DIAWARA, 1992, p.22), evitando assim que os próprios locais realizassem seus filmes.

Os recém-independentes Estados africanos receberam grandes doações de equipamentos cinematográficos de outras nações mais avançadas. União Soviética, Estados Unidos e Alemanha Ocidental foram apenas alguns dos países que ofereceram grande maquinaria e laboratórios para toda a África desejando uma aproximação econômica e cultural (ibidem, p.24). No entanto, foi justamente a França quem promoveu o maior investimento nas suas ex-colônias procurando sobretudo manter sua dominação política e econômica na região. Os investimentos franceses podem ser observados na criação de órgãos como o *Consortium Audiovisuel International* (CAI), em 1961, que basicamente produzia cinejornais, documentários educativos e outros projetos voltados para as ex-colônias e em 1963, do *Bureau du Cinéma*, órgão que assistia financeiramente e tecnicamente os realizadores africanos. Na década de 1970, se juntam a esses órgãos, as próprias políticas nacionais do Senegal e algumas iniciativas pan-africanas, dando início a mais próspera época do cinema afro-francófono.

O início dos anos 1960 marca então uma virada na produção cinematográfica de Cuba e Senegal com os investimentos externos na África e a criação do ICAIC em

Cuba. No entanto, paradoxalmente, os primeiros filmes de sucesso de Tomás Gutiérrez Alea e Ousmane Sembène se ligam fortemente em termos de estilo aos movimentos europeus da mesma época, em especial o neorrealismo italiano e a nouvelle vague francesa. A isso se somam algumas considerações: a formação de diversos cineastas africanos e latino-americanos na Europa pode ser um dos indícios dessa comparação. Além disso, uma crítica internacional que estava pouco acostumada à produção africana ou latino-americana tratou de conectar as obras terceiro-mundistas do início da década de 1960 ao que havia acontecido pouco antes e ainda acontecia na Europa.

Os filmes posteriores aos primeiros anos da década de 1960 realizados por Alea e Sembène trataram de quebrar essa dinâmica e reforçar em maior escala os novos contextos de então: os desafios pós-coloniais ou pós-revolucionários parecem ser as principais questões que interessavam os dois cineastas nas décadas de 1960 e 1970. Começa a surgir também um pensamento mais definido em cada um deles sobre o papel da cultura, da arte e do cinema e sobre a luta contra o eurocentrismo e suas bifurcações. Enquanto Alea publicou diversos ensaios e artigos, reunidos em *Dialectica del Espectador* definindo uma proposta de cinema popular com a função de não somente entreter, mas transformar a realidade e melhorar a condição de seus iguais, Ousmane Sembéne, por exemplo, dizia que "era necessário se tornar 'político' e envolvido com uma luta contra todos os males do homem... ou seja, todas as coisas que nós herdamos do sistema colonial e neocolonial." (apud PFAFF, 1983, p.27) . Em ambos, a imagem eurocêntrica era algo certamente a ser combatido. Dividimos dois dos mais essenciais pontos de similaridades de Alea e Sembène em: 1) a configuração de um cinema didático, educativo e fortemente comprometido com questões sociais e políticas e 2) um cinema preocupado em cativar e atingir o espectador de modo direto.

Assim, Alea e Sembène pretendiam desenvolver um cinema que fosse ao mesmo tempo político e popular, ou seja, um cinema que pudesse educar, politizar e divertir a grande massa. Por esse motivo, podemos encontrar produções que flertam com a noção de gênero cinematográfico, em especial a realização de comédias, melodramas e filmes históricos. Tradições e outras características nacionais igualmente serão incorporadas na busca por um grande público. Citamos a tradição oral africana como forte influência em Sembène e a música popular cubana e o *choteo* (maneira crítica e bem humorada do cubano fazer troça) como importantes traços dos filmes de Alea. Se comparados a

outros cineastas dos movimentos latino-americano e africano da época, essas configurações em busca de um cinema "aprazível" em sua forma e conteúdo, mas que mesmo assim despertasse o público para questões sociais e políticas podem ser consideradas características bastante singulares.

Concluindo, Tomás Gutiérrez Alea, Ousmane Sembène e outros cineastas do então chamado Terceiro Mundo enxergaram no seu trabalho - o cinema (e muitos também na produção intelectual literária) - uma forma de resistência, fundamental para expressar suas ideias sobre as consequências do imperialismo e a busca pela revolução social, ao qual almejavam concluir. Muitas questões entraram em discussão então, como a realização de filmes que buscassem mudanças socioculturais e não fossem meros produtos comerciais e qual deveria ser a estética desse cinema. Esses debates não ocorreram somente em Cuba e Senegal, mas se estenderam por toda a América Latina e África, de modo que é fundamental o estudo da interação, aqui exposta na comparação entre as cinematografias cubana e senegalesa.

Referências

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Editora Summus, 1984.

BURTON, Julianne. *Cinema and social change in Latin America: conversations with filmakers*. Austin : Univeristy of Texas, 1986.

BUSCH, Annett. ANNAS, Max. (orgs.) *Ousmane Sembéne: interviews*. Jackson: The University Press of Mississippi, 2008.

DIAWARA, Manthia. *African Cinema: Politics & Culture*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1992.

GADJIGO, Samba. *Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist*. Bloomington: Indiana. Indiana University Press, 2010.

GARRIDO, Joan del ALcázar; RIVERO, Sergio López. *De compañero a contrarrevolucionário - La revolución cubana y el cine de Tomás Gutiérrez Alea*. Valência: Universitat de València, 2009.

MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado (vol. II): América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

_____. *Cinema no mundo: indústria, política e mercado (vol. I): África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

OROZ, Silvia. *Gutiérrez Alea, Os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Animas, 1985.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema.* 5ª ed. Campinas: Papirus, 2013.

THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2003.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano - Revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

As disputas valorativas entre a crítica e o diretor Fernando Meirelles[1]

The evaluative disputes between critics and director Fernando Meirelles

Wanderley de Mattos Teixeira Neto[2] (mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas – UFBA)

Resumo:

Sob o viés da Estética da Comunicação, o presente trabalho analisa as disputas valorativas empreendidas entre o diretor de cinema Fernando Meirelles e a crítica brasileira e internacional de *Cidade de Deus* (2002), *Ensaio sobre a Cegueira* (2008) e *360* (2012). A pesquisa traz como resultado a constatação de que, no contexto da cultura midiática, que convoca, amplia e incentiva relações de confrontos valorativos, críticos e realizadores disputam a legitimidade do discurso sobre a obra.

Palavras-chave:

Estética, Cinema, Crítica, Fernando Meirelles.

Abstract:

Using Communication Aesthetics , this paper analyzes the evaluative disputes undertaken between the film director Fernando Meirelles and the brazilian and international criticism about *City of God* (2002), *Blindness* (2008) and *360* (2012). The research brings results in the finding that, in the context of media culture, which calls, extends and encourages confrontation evaluative relationships, critics and filmmakers compete for the legitimacy of the discourse on the work.

Keywords:

Aesthetics, Cinema, Criticism, Fernando Meirelles.

---

[1] Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Painel – Olhares sobre o cinema brasileiro contemporâneo.

[2] Discente em Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática. Graduado em Direito pela FRB (2010) e Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela FSBA (2014). E-mail: wndneto@gmail.com

Representante de uma crescente geração de cineastas latino-americanos, o brasileiro Fernando Meirelles comunga com um projeto de cinema globalizado que coloca em conflito a necessidade do atendimento aos ímpetos criativos do autor e a flexibilização às regras dominantes da indústria cultural.

Tendo em vista que *Cidade de Deus* (2002), *Ensaio sobre a Cegueira* (2008) e *360* (2012) foram três casos singulares na carreira de Meirelles que geraram atritos entre ele a crítica especializada em função destas peculiares filiações produtivas do diretor, o trabalho tem como intuito entender como os argumentos destas instâncias valorativas se articularam e disputaram a legitimidade de *fala* sobre os referidos filmes. Através desses conflitos valorativos é possível entender a maneira como o diretor se posiciona no campo cinematográfico e como a crítica recepciona o cinema que ele defende. Enfim, tenta-se responder a seguinte pergunta: o que existe por trás destes confrontos?

A situação estética

A análise teve como suporte os estudos da Estética sobre o valor, passando por temas como a definição de critérios valorativos, entre eles a normatividade interna da obra, presente no trabalho de Luigi Pareyson (2001), e a conformidade ou não com cânones estéticos, abordada por Monclar Valverde (2007); a perspectiva apocalíptica sobre as expressões contemporâneas segundo Walter Benjamin (1994); a produção de "gostos" dentro das comunidades valorativas e sua expressão na crítica, desenvolvidas por Simon Frith (1996); e o lugar dos *afetos* (elemento subjetivo) e dos *perceptos* (elemento objetivo) na recepção, conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010).

Sobre os *afetos* e *perceptos* é preciso uma atenção especial pois costumam proporcionar tensões entre autores filiados a Estética Clássica, que defendem uma tentativa de neutralidade do subjetivo na fruição, como Adolfo Sánchez Vázquez (1999), e teóricos da chamada Estética da Comunicação, a exemplo de Denilson Lopes (2003). Este último grupo afirma que existe na cultura midiática um cenário propício para a valorização do *eu* e para a convocação constante dos *afetos* nos relatos de experiências estéticas propiciando, como indica Frith (1996), a existência de atritos entre a críticas e as demais instâncias valorativas que disputam a legitimidade de *fala* sobre o filme.

Meirelles e os críticos

Os discursos de Fernando Meirelles sobre os referidos filmes foram extraídos de entrevistas, declarações em reportagens e artigos de sua autoria em meios impressos, *online* e televisivos nos quais a repercussão dos longas foi abordada, não possuindo como norte metodológico a sua coleta em veículos específicos, mas a sua produção ou veiculação na ocasião do lançamento dos títulos no circuito comercial e em festivais. A seleção das críticas levou em consideração os textos publicados nos veículos de maior circulação no país, *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Os veículos estrangeiros *Variety* (Estados Unidos) e *The Guardian* (Inglaterra) foram incluídos na pesquisa por apresentarem casos específicos mencionados pelo diretor na recepção de *Ensaio sobre a Cegueira* e *360*. Este processo de seleção formou um *corpus* com 19 críticas e 25 conteúdos de análise que trazem o discurso do diretor, cujas questões centrais serão discutidas com brevidade neste texto.

Na recepção a *Cidade de Deus*, munidos por artigos da Academia, a crítica brasileira questionou o uso da estética do videoclipe e dos diálogos do longa com o filme de *gângster* norte-americano, afirmando que, desta forma, Meirelles amortizava qualquer reflexão sobre a realidade das favelas no Brasil. Para alguns, faltava uma contextualização histórica e social no filme que fizesse a produção atingir um outro status que não o do mero entretenimento. Assim, utilizando a maneira como o Cinema Novo conduzia estas questões, percepções como as de Eduardo Souza Lima, do jornal *O Globo*, foram comuns: “Os maneirismos de câmera, a matança em ritmo de videoclipe e as artimanhas do roteiro atenuam por completo a violência [...] Graças a eles, o Zé Pequeno de Leandro Firmino da Hora, um assassino psicótico que deveria inspirar terror, raiva ou até compaixão, só consegue fazer rir.” (LIMA, 30 ago. 2002, p.15).

Em sua defesa, Meirelles afirma que o filme se apresenta desta forma por adotar a perspectiva de Buscapé, um adolescente que tinha suas próprias referências de mundo: “*Cidade de Deus* é a instalação do tráfico no Rio vista por um garoto que mora na comunidade. Esse menino não tem a compreensão macro. Se ele começasse a explicar a questão da economia global e da sociedade brasileira, o apartheid social, não seria mais a visão do menino” (*apud* ARANTES, 30 ago. 2002, p. E3)

Em 2008, a estreia de *Ensaio sobre a Cegueira* pautou-se por declarações do realizador de que os esforços de adaptação empreendidos pelo filme foram bem empregados. Para o diretor, a

adaptação do livro de José Saramago tinha autonomia do seu texto referencial através da fotografia de César Charlone:

> Imagens desenquadradas, enquadramento errado, fora de foco... Foram maneiras que a gente encontrou de desconstruir, de tirar a força do olhar [...] Isso põe o espectador em outro nível. Quer dizer, quero crer, gostaria que pusesse. [...] é um filme muito experimental. Ele (Charlone) levou a fotografia ao limite, acho um trabalho corajoso [...] (FERNANDO, 08 set. 2008)

Contudo, das cinco críticas analisadas para o caso, três apontaram as experimentações visuais de Meirelles e Charlone em *Ensaio sobre a Cegueira* como um problema da adaptação. Para elas, o excesso de luz e a predominância do branco, por exemplo, foram interpretados como recursos associativos artificiais e reforçavam a profunda dependência do longa com o texto original. O crítico Inácio Araújo, do jornal *Folha de S. Paulo*, por exemplo, diz que: "[...] com menor reverência ao texto original e maior audácia em relação ao seu meio de expressão, Meirelles teria podido ir mais longe." (ARAÚJO, 12 set. 2008, p. E6). A semelhança desta avaliação, Amir Labaki, também do *Folha de S. Paulo*, afirma que: "Há reverência demais. Quase coincidem as escaletas de sequências do filme e do romance." (LABAKI, 15 mai. 2008, p. A14).

Ensaio sobre a Cegueira também rendeu debates sobre sua adequação a um formato ou gênero. Inácio Araújo considera o longa como o *filme de arte* da carreira do realizador, mas não considera o rótulo como algo positivo, diz ele: "[...] não mais que um 'filme de arte'. E essa é outra armadilha de que vale a pena um cineasta escapar." (ARAÚJO, 12 set. 2008, p. E6). Para o diretor, *Ensaio sobre a Cegueira* trafega entre a arte e o entretenimento, o que faz Meirelles se posicionar no campo cinematográfico atual como um autor: “É um filme de entretenimento inteligente. Não é um filme de estúdio. Tenho o corte final, mas é preciso ter responsabilidade com o investidor. [...] tem que ter público. Ninguém espera que seja um *blockbuster*, mas tem que fazer uns US$ 20 milhões nos EUA [...] senão não se paga” (*apud* ARANTES, 12 set. 2008, p. E1).

Em *360* o que Fernando Meirelles mais deseja ressaltar é que, diferentemente das ambições dos seus filmes anteriores, que trouxeram problematizações políticas e sociais, o projeto em questão aborda temas cotidianos em uma esfera global. Na visão do diretor, tal recorte temático é caro por valorizar a empatia do espectador: “São pessoas boas que tentam agir da melhor maneira possível mas nem sempre conseguem. Como todos nós, lutam contra seus desejos e pulsões. Às vezes

ganham, às vezes perdem. Um sentimento muito humano e reconhecível [...]" (*apud* GUERRA, 01 ago. 2012).

Para parte da crítica, *360* não consegue atingir esta meta valorizada pelo diretor em função da maneira como a história se apresenta, um mosaico composto por muitos personagens, cada um em uma parte do globo, tal qual Alejandro González Iñárritu fez em filmes como *Babel* (2006). Esta crítica nega a conexão entre filme e espectador alegando que o longa apresenta seus protagonistas com superficialidade em função da própria estrutura adotada. Não há *tempo* para se conectar com os inúmeros personagens de *360*: "O título *360* anuncia a ambição pela amplitude [...] O resultado é um ambiente sofisticado e ultraorganizado no qual a gente entra, olha e não se interessa por nada." (CARLOS, 13 ago. 2012, p. E1).

Além do formato do longa, o profissionalismo dos críticos e os seus critérios de julgamento ganharam relevo na repercussão de *360.* A crítica inglesa, principal alvo da revolta do diretor, expressou com sarcasmo suas considerações sobre as decisões e conclusões do roteiro, consideradas frágeis. Marcados pela ironia, os ingleses do *The Guardian* escreveram: "[...] jovens mulheres que, de repente, fazem improváveis e generalizantes aberturas para assustadores e estranhos que não conheciam. Huh? Se alguém sugerir isso depois de ver o filme, faça uma volta de 180º e corra."[3] (BRADSHAW, 09 ago. 2012) e "[...] as conclusões de 360 parecem mais adequadas para panos de prato do que para arte. As duas as quais me refiro 'você só vive uma vez' e 'que se ferre'. Vamos esperar que eles patenteiem isso o mais rápido possível."[4] (SHOARD, 11 set. 2011).

Meirelles, insatisfeito com a postura desses críticos, escreveu: "[...] é possível ser honesto sem ser perverso. Eles têm todo o direito de não gostar do que quer que estejam avaliando, mas não devem esquecer que artistas podem ser extremamente vulneráveis e que palavras podem roubar a energia criativa que os move" (MEIRELLES, ago. 2012, p. 51).

Considerações finais

Além da presença dos aspectos previstos na recepção pelos teóricos da Estética, os resultados da análise evidenciam a impossibilidade de neutralidade do *eu* no relato de experiências sensíveis, ainda que isto seja reivindicado pelas instâncias para desautorizar o discurso alheio, como

[3] Tradução para: "[…] sensitive young women suddenly make massively unlikely overtures to scary, strange men they have never met. Huh? If someone suggests seeing this do a 180 - and run." (BRADSHAW, 09 ago. 2012)
[4] Tradução para: "360's conclusions seem suited more to tea-towels than art. The two we're given here are - and I quote - 'you only live once' and 'fuck it'. Let's hope they patent those pronto. (SHOARD, 11 set. 2011)

no caso de *360*. Os confrontos estabelecidos entre Fernando Meirelles e a crítica reforçam a compreensão de que aspectos perceptivos e afetivos da relação sensível estão entrelaçados de tal maneira que torna-se difícil distinguir um do outro. Esta fusão dá tônus aos diálogos e confrontos entre a instância do realizador e da crítica cinematográfica na valoração de um filme.

Referências

ARANTES, S. Crítica se divide sobre filme de Meirelles. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 mai, 2008. Ilustrada, p.E7.

_____. Diretor enfrenta críticas e minimiza a sua pretensão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 ago. 2002. Ilustrada, p. E3.

ARAÚJO, I. É um "filme de arte" sem voo autônomo**.** *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 set. 2008. Ilustrada, p. E6.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica.* In: _____. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRADSHAW, P. 360*. The Guardian*. Inglaterra, 09 ago. 2012. Disponível em: < http://www.theguardian.com/film/2012/aug/09/360-review>. Acessado em 18 set. 2013.

CARLOS, C. S. Ao tentar escapar da linearidade, filme cai na prisão de reiterar os significados*. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 ago. 2012. Ilustrada, p.E1.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Percepto, afecto e conceito***.** In: _____. O que é a filosofia?, Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

FERNANDO Meirelles. *Roda Viva.* São Paulo, TV Cultura, 08 set. 2008.

FRITH, S. *The value problem in cultural studies*. In: Performing rites: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GUERRA, F. O amor em 360º. Ou Fernando Meirelles fala de seu mais novo filme**.** *Flávia Guerra*, São Paulo, 01 ago. 2011. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/flavia-guerra/o-amor-em-360%C2%BA-ou-fernando-meirelles-fala-de-seu-mais-novo-filme/?doing_wp_cron=1364524064.6609120368957519531250>. Acessado em 20 set. 2013.

LABAKI, A. Filme não capta a angústia de Saramago. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 mai. 2008. Mundo, p. A14.

LIMA, E. S. Chacina 'fashion'**.** *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 ago. 2002. Rio Show, P. 15.

LOPES, D. *Da experiência comunicacional ao sublime no banal.* In: ADAMI, A.; CARDOSO, H. D. F.; HELLER, B. (org.). Mídia, cultura e comunicação 2. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

MEIRELLES, F. Sobre biscoitos e avestruzes*. Bravo!,* ago. 2012*,* p. 49-51.

PAREYSON, L. *Os problemas da Estética.* São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

SHOARD, C. 360: review. *The Guardian*, Inglaterra, 11 set. 2011. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/2011/sep/11/film-review-360-peter-morgan>. Acessado em 21 ago. 2013.

VALVERDE, M. *Estética da Comunicação:* sentido, forma e valor nas cenas da cultura. Salvador: Quarteto Editora, 2007.

VÁZQUEZ, A. S. *Convite à Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

EALIZAÇÃO

NIFOR

SOCINE

PARCERIAS

IRIS

vila das artes

escola de audiovisual

Prefeitura de Fortaleza

PORTO IRACEMA DAS ARTES

DRAGÃO DO MAR

Instituto Dragão do Mar

APOIO

Coordenação de Aperfeiçoamen
Pessoal de Nível Superior (CA