
ANAIIS DE TEXTOS COMPLETOS

XIX SOCINE



Cinemas em Redes

Realizado DE 20 A 23 DE OUTUBRO DE 2015,
NA UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

**ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS DO
XIX ENCONTRO DA SOCINE**

Capa

A partir de arte gráfica de
IVAN PINTO DE AVELAR

Projeto Gráfico e Diagramação

Débora Rossetto

1ª edição digital: abril de 2016

SÃO PAULO



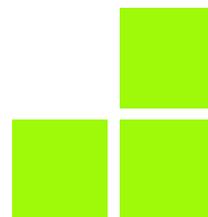
XIX Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos
– São Paulo: Socine, 2016. Organizadores: Afrânio Mendes Catani, Antonio Carlos
Amancio da Silva, Alessandra Soares Brandão, Mauricio Reinaldo Gonçalves, Gilberto
Alexandre Sobrinho.

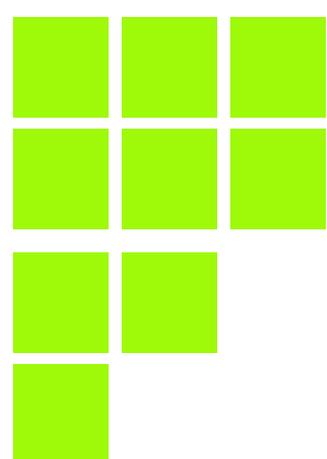
734 p.

ISBN: 978-85-63552-18-1

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

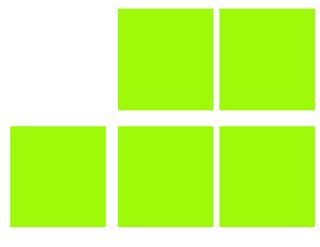
Paulo Menezes (USP) – Rogério Ferraraz (UAM) – Rubens Machado Jr. (USP)

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 – Gilberto Alexandre Sobrinho



ENCONTRO

ORGANIZAÇÃO E REALIZAÇÃO

Docentes

Gilberto Alexandre Sobrinho – Coordenador Geral da Pós-Graduação do IA/UNICAMP

Alfredo Luís Paes Suppia – Coordenador da Pós-Graduação em Multimeios

Noel Santos Carvalho – Coordenador da Graduação em Midialogia

Hermes Renato Hildebrand – Coordenador Associado da Graduação em Midialogia

Míriam Viviana Garate

Claudiney Carrasco

Pedro Maciel Guimarães Júnior

Marcus César Soares Freire

Fernão Pessoa Ramos

Fábio Nauras Akhras

Francisco Elinaldo Teixeira

Nuno César Abreu

Ernesto Boccara

Discentes

Antonio Vianna

Letícia Osorio Nicoli

Lillian Bento

Régis Rasia

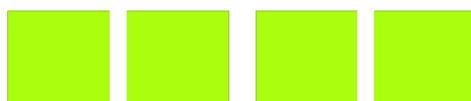
Instituto de Artes

Diretor: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

Diretora Associada: Grácia Maria Navarro

Chefe do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação: José Eduardo Ribeiro de Paiva

Chefe do Departamento de Cinema: Francisco Elinaldo Teixeira



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)
XIX	2015	Universidade Estadual de Campinas (Campinas – SP)

Apresentação

O **XIX** Encontro da SOCINE foi sediado pela **Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP**, localizada em Campinas, São Paulo.

O tema do encontro foi "Cinemas em Redes", expressão que se refere a um conjunto de mudanças significativas no âmbito da imagem em movimento. Nelas, as tecnologias e os ecossistemas digitais são parâmetros de transformações e, ao mesmo tempo, sinalizadores de uma fronteira histórica que coloca uma baliza no tempo: o passado analógico, o presente e o futuro digitais.

Nesse contexto, velocidade, mobilidade e virtualidade são vetores da ordem do tempo e do espaço das imagens e sons. Arquivos convertidos em bancos de dados permitem novos arranjos para a preservação, disponibilidade e navegação em relação à história do audiovisual. O advento das imagens digitais e computadorizadas reestabelecem uma nova tensão entre o real e o virtual. O descentramento e a disponibilidade dos dispositivos permitem o questionamento sobre os agenciamentos e o poder das imagens. As transformações na distribuição afetam diretamente os cenários independentes e industriais da produção. Portanto, a imaginação, a formulação, o financiamento, a produção, a promoção, a venda, o consumo, a interpretação, a apropriação e o prazer são mobilizados diante das inovações promovidas pelas "redes" e "nuvens" onde se fabricam e circulam os produtos audiovisuais.

Seriam os vocabulários artísticos inerentes ao cinema, à televisão e ao vídeo profundamente abalados por tais mudanças tecnológicas, econômicas e culturais? Como os mercados, nas lógicas da geopolítica e do capital transnacional, se (re)definem? E que estratégias políticas de subjetivação seriam ativadas nesses processos?

Essas e outras questões foram provocadas para os debates que se seguiram. Em sua tradição, os Encontros da SOCINE mobilizam uma gama vasta de temas e abordagens para pensar o cinema e o audiovisual. "Cinemas em Redes" e os desdobramentos do digital, embora tenha sido o tema central do evento, agregou-se a outras propostas de reflexão, justamente para tornar o debate diversificado, como tem sido.



SUMÁRIO



Mesas temáticas.....	16
Lei da TV Paga: até que ponto a restrição a produtos estrangeiros estimula a produção local.....	17
.....	
Pay TV Law: to what extent the restriction of foreign cultural products is a way to foster the local production	
Ana Paula Sousa	
O espectador visto pelo cineasta: Fernando Lopes, Paulo Rocha e João César Monteiro.....	24
.....	
The spectator as seen by the filmmaker: Fernando Lopes, Paulo Rocha, and João César Monteiro	
André Rui Nunes Bernardes da Cunha Graça	
Seminários temáticos.....	30
A estilística da forma aplicada aos personagens em "Renascer"	31
The formal stylistic applied to the characters in "Renascer"	
Álvaro André Zeini Cruz	
O olhar hegemônico do espectador e o olhar marginal de Júlio Bressane	37
The hegemonic gaze of the viewer and the marginal look of Júlio Bressane	
Ana Beatriz Buoso Marcelino	
CINE NOTÍCIAS, UMA PRODUÇÃO DE MILTON MENDONÇA E JUÇARA FILMES	44
CINE NOTÍCIAS, A PRODUCTION OF MILTON MENDONÇA AND JUÇARA FILMES	
Ana Lucia Lobato de Azevedo	
Horror e experiência estética no cinema com <i>webcam</i>	52
Horror and aesthetic experience in the cinema with <i>webcam</i>	
Ana Maria Acker	
Os alquimistas do cinema: a materialidade da imagem dos cine-artistas	58
Cinema Alchemists: the materiality of image from cine-artisans	
Andrea Carla Scansani	
Olhares cruzados: <i>Fantasia</i> na revista <i>Clima</i>	67
Crossed views: <i>Fantasia</i> in <i>Clima</i>	
Annateresa Fabris	
Reflexividade e endereçamento nos documentários ciberaudiovisuais: uma proposta metodológica de reconstrução crítica de artefatos de representação política	73
Reflexivity and modes of address in cyberaudiovisual documentaries - a methodological prospect for the reconstruction of political representation artifacts	
Bráulio de Britto Neves	
UM OLHAR <i>QUEER</i> SOBRE OS FILMES DE HORROR DE DAVID CRONENBERG	80
A <i>QUEER</i> LOOK ABOUT DAVID CRONENBERG'S HORROR MOVIES	
Carla Conceição da Silva Paiva	
Estética televisiva: aprofundamentos teóricos pelo viés da metatevê	86
Television Aesthetics: Meta TV theoretical bias in depth	
Carla Simone Doyle Torres	
ALARGAMENTOS HISTÓRICOS DO FILME PERUANO KUKULI (1961)	95
HISTORICAL ENLARGEMENTS OF THE PERUVIAN FILM KUKULI (1961)	
Carlos Francisco Pérez Reyna	
Fargo e as estratégias de expansão narrativa	101
Fargo and the narrative expansion strategies	
Christian Hugo Pelegrini	
Do arquivo à(s) história(s): <i>Pirinop, meu primeiro contato e Trilogia das Terras Altas</i>	108
<i>Pirinop, my first contact and Highlands Trilogy</i>	

Clarisse Maria Castro de Alvarenga	
A imagem que pensa: Experiências com o filme-ensaio no Grupo Kino-Olho	114
Thinking images: Experiences with the film-essay within Kino-Olho Group	
Cláudia Seneme do Canto	
À escuta do documentário brasileiro: os achados de uma pesquisa	121
Listening to Brazilian documentary: results of a research	
Cristiane da Silveira Lima	
A exposição no cinema de ficção científica	127
Exposition in Science Fiction films	
Cristiano Figueira Canguçu	
Cinema-militante, a experiência do #OcupeEstelita	134
Political cinema, the experience of #OcupeEstelita	
Cristina Teixeira Vieira de Melo	
Seria o dualismo cidade e campo um gênero cinematográfico?	140
Would it be the dualism city countryside a film genre?	
Cyntia Gomes Calhado	
As relações entre cinema e teatro de revista: uma análise textual	146
The relations between cinema and “teatro de revista”: a textual analysis	
Evandro Gianasi Vasconcellos	
As Funções Narrativas do Som nos Flashbacks Audiovisuais	153
The Narrative Functions of Sound on Audiovisual Flashbacks	
Fabrizio Di Sarno	
Mulheres em Crise: O casamento e o divórcio na ficção científica dos anos 1950	161
Women in crisis: Marriage and divorce in 1950’s scifi	
Gabriel Henrique de Paula Carneiro	
A trilha “orquestral” de Abujamra e suas relações com o filme	167
Abujamra’s “orchestral” film music and its connections with movies	
Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana	
Fios, tramas e tecido narrativo na costura da intriga em <i>Breaking Bad</i>	174
Narrative threads, braids and fabric in <i>Breaking Bad</i>	
João Eduardo Silva de Araújo	
Travestir os gêneros. No inquietante domínio de François Ozon	183
Gender disturbances. François Ozon’s vibrant world	
Junia Barreto	
A primeira pessoa em Helena Solberg	191
The first person in Helena Solberg	
Karla Holanda	
A vida das imagens: documentário, invenção e arquivos pessoais	198
Life of images: documentary, invention and personal archives	
Luís Felipe Flores	
Lugares de memória e filmes de família na Fortaleza dos anos 1970 e 1980	205
Place of memory and family films in Fortaleza between 1970 e 1980	
Maíra Magalhães Bosi	
Crítica para cinema de invenção: Jairo Ferreira e o Super-8 na Bahia	212
Critical for invention cinema: Jairo Ferreira and Super-8 in Bahia	
Maria do Socorro Sillva Carvalho	
PELA LENTE DA IDEOLOGIA	219
THROUGH THE LENS OF IDEOLOGY	
Mariarosaria Fabris	
Futuros imaginados em <i>A guerra acabou</i> , de Alain Resnais	225
Imagined futures in <i>The War is over</i> by Alain Resnais	
Mauro Luiz Rovai	
Flora Gomes e o uso de alegorias no cinema de Guiné-Bissau	232
Flora Gomes and allegorical applications in Guinea Bissau cinema	
Morgana Gama de Lima	
Os silêncios de <i>Stalker</i> e as perspectivas de Gumbrecht para o <i>Stimmung</i>	239
<i>Stalker’s</i> silences and Gumbrecht’s research on <i>Stimmung</i>	
Pablo Alberto Lanzoni	

Imagens subversivas: as trajetórias de registros de manifestações de rua durante a ditadura brasileira	246
Subversive images : the trajectories of images from street protests during the Brazilian dictatorship	
Patricia Furtado Mendes Machado	
Relações étnico-raciais e censura cinematográfica na ditadura militar	254
Ethnic and racial relations and film censorship during the military dictatorship	
Pedro Vinicius Asterito Lopera	
O Sul visto pelo Norte: recepção da série Presidentes de Latinoamérica na Espanha	261
The South seen by the North: reception of series Presidentes de Latinoamérica in Spain	
Rafael Foletto	
Rua de mão dupla: o gosto na especulação de identidades e estabelecimento de distinções	268
Rua de mão dupla: identity and the social critique of the judgement of taste	
Renata Meffe	
Entre Fronteiras: Aproveitamento de Conteúdo Social em <i>Os Matadores</i>	275
Among Boundaries: Social Content Utilization in <i>Os Matadores</i>	
Rodolfo Nonose Ikeda e Márcia Gomes Marques	
O triunfo do amador: o som em <i>O Massacre da Serra Elétrica</i>	282
An amateur triumph: sound in <i>The Texas Chain Saw Massacre</i>	
Rodrigo Octávio D Azevedo Carreiro	
Reconstituindo o filme <i>No rastro do Eldorado</i> (1925) de Silvino Santos	289
Reconstituting the film <i>In Eldorado trail</i> (1925) of Silvino Santos	
Sávio Luis Stoco	
As situações de escuta em <i>O sol sangra</i> e <i>A poeira e o vento</i>	296
The situations of listening in <i>The sun bleeds</i> and <i>The dust and the wind</i>	
Sérgio Puccini Soares	
Recepção cinematográfica na África Colonial Britânica	303
Film Reception in British Colonial Africa	
Tiago de Castro Machado Gomes	
A identidade chilena no filme <i>Tony Manero</i> (2008), de Pablo Larraín	311
Chilean identity in Pablo Larraín's <i>Tony Manero</i> (2008)	
Vinicius de Araujo Barreto	
Uma leitura dos roteiros de <i>SSS Contra Jovem Guarda</i>	318
The screenplays of <i>SSS Contra Jovem Guarda</i>	
Zuleika de Paula Bueno	
Comunicações individuais.....	325
Sermões de Júlio Bressane: A Vertigem Barroca, A Voz Repercutida	326
Sermões, by Júlio Bressane: Baroque's Vertigo, Reverberated Voice	
Adriano Carvalho Araujo e Sousa	
Da Poética no Cinema dos Irmãos Dardenne	332
About the Poetics of Dardenne Brothers Cinema	
Alexandre Silva Guerreiro	
A Representação da Modernidade: história e cinema nos anos de 1920	338
The Representation of Modernity: history and cinema in the 1920s	
Antônio Reis Júnior	
A arquitetura teórica de Glauber Rocha: notas em torno de Revisão Crítica do Cinema Brasileiro	344
The Theory of Glauber Rocha: around A Critical Revision Of Brazilian Cinema	
Arlindo Rebechi Junior	
Amizade, solidão e o sensorial no documentário <i>Uma Passagem para Mário</i>	350
Friendship, loneliness and sense in the documentary <i>Uma Passagem para Mário</i>	

Armando Castro, Ana Ângela Farias Gomes, Maria Beatriz Colucci A mis-en-scène na ficção e no modo documental observativo: interfaces A <i>mis-en-scène</i> in fiction and in the observational documentary mode: interfaces	357
Bertrand de Souza Lira Cinema colaborativo: a história de uma experiência Movie- making in partnership	364
Candida Maria Monteiro A Montagem de Evidência e a Ética Interativa no 'Filme de Fronteiras' Montage of Evidence and the Interactive Ethics on the 'Border Film'	370
Cristiane do Rocio Wosniak Topografia da memória: reminiscências poéticas em Diário de Sintra Memory Topography: poetic reminiscences at the documentary "Diário de Sintra"	376
Cristiane Moreira Ventura Cartografias da Ausência: Figuras do esquecimento na Arte Latino Americana Cartography of Absence: figures of oblivion in Latin American Art	382
Denise Trindade O coral e a queima como métodos de cinema Coral and burning as methods of cinema	390
Érico Oliveira de Araújo Lima O espelho e o mito: diálogos entre Mário Peixoto e Júlio Bressane The Mirror and the Myth: Dialogues between Mário Peixoto and Júlio Bressane	396
Fabio Camarneiro O cinema, a memória e as possibilidades de representação do Holocausto The cinema, the memory and Holocaust representation possibilities	403
Fabio Luciano Francener Pinheiro A lua iluminada: as influências de Stanley Kubrick na obra de Wes Anderson The shining moon: Stanley Kubrick's influences in Wes Anderson's movies	410
Fabiola Paes de Almeida Tarapanoff Três mães e alguns assuntos desconfortáveis: O desenho das personagens femininas do sitcom <i>Mom</i> Three mothers and some uncomfortable issues: the female characters in <i>Mom</i>	418
Fernanda Farias Friedrich Memórias em suspensão: uma análise das "entre-imagens" e "auto-retratos" contidos no filme <i>Aeroporto</i> Memories suspended: an analysis of the "between - images" and "self-portraits" contained in the film <i>Airport</i>	429
Gabriela Lopes Saldanha <i>89 steps: agenciamento do usuário no i-doc</i> <i>89 steps: user agency in i-doc</i>	436
Gianna Gobbo Larocca Orí e as vozes da diáspora: feminismo negro, identidade e filme ensaio <i>Orí</i> and the voices of diaspora: black feminism, identity and essay film	443
Gilberto Alexandre Sobrinho Estar perto não é físico: a ontológica da existência "Being close is not physical": the ontological existence	449
Gregorio Galvão de Albuquerque Cineclube de Arquivo - A montagem poética de Artavazd Peleshian Archive Cineclube - The poetic montage of Artavazd Peleshian	456
Guilherme Bento de Faria Lima Memórias do deslocamento no documentário brasileiro: <i>Descaminhos</i> Displacement memories in the Brazilian documentary: <i>Descaminhos</i>	462
Gustavo Souza AS DIMENSÕES DO SENTIDO NA DIREÇÃO DE ARTE THE DIMENSIONS OF THE FEELING IN ART DIRECTION	469
Ivan Ferrer Maia Animando ideias: a visualização de conhecimentos através da animação Animating Ideas: visualizing knowledge through animation	474

Jennifer Jane Serra	
A encenação nos documentários do projeto Vídeo nas Aldeias	481
The mise en scène in the documentaries of the Video in the Villages project	
Juliano José de Araújo	
A moral das janelas: conflitos midiáticos no found footage de horror	487
The moral of the windows: media conflicts in found footage horror films	
Klaus Berg Nippes Bragança	
Pela reabilitação da entrevista na prática documentária	493
In defense of the interview in documentary tradition	
Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues	
Instituto Alana e o documentário institucional: estética e contexto	499
Instituto Alana and institutional documentary: aesthetics and context	
Letizia Osorio Nicoli	
A Narrativa Musical De Duplo Foco Nas Animações Da Disney	505
The Dual Focus Musical Narrative in Disney's Animations	
Lucas Ravazzano de Mattos Batista	
História da ciência e arquivo: a hanseníase em dois filmes brasileiros	512
History of science and audiovisual archive: leprosy in two Brazilian films	
Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho e Márcia Bastos de Sá	
Os últimos (cinemas de rua) serão os primeiros...	518
The last (<i>street's movie theaters</i>) will be the first...	
Márcia Bessa (Márcia C. S. Sousa)	
Cinema, pintura e o modernismo combativo de Peter Watkins	524
Cinema, Painting, and the Militant Modernism of Peter Watkins	
Marcos Fabris	
A memória no universo cotidiano de Hirokazu Koreeda	529
The memory in everyday universe of Hirokazu Koreeda	
Mari Sugai	
Novas tecnologias e a construção de novas visibilidades para a (pós)metrópole	538
New technologies and the building of new visibilities for the (post)metropolis	
Maria Helena Braga e Vaz da Costa	
Cine autobiográfico y acontecimiento imaginario de padres imaginarios	543
Autobiographical cinema and imaginary occurrence from imaginary parents	
María Marcela Parada	
Às margens do Douro: um retorno ao princípio do cinema	549
On the banks of the Douro: a return to the beginning of the cinema	
Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva	
De Volta Para o Futuro: Videohacktivismo [#Enredados Remix Gestos v.3]	555
Back to the future: Video-hacktivism [#Entangled Remix Gestures v.3]	
Milena Szafir	
O espaço e a construção dramatúrgica no filme Hoje	563
The narrative space in the film Hoje	
Nanci Rodrigues Barbosa	
Mora na Filosofia: Oscarito Encontra Stanley Cavell	569
Look Out to Philosophy: Oscarito Meets Stanley Cavell	
Ney Costa Santos Filho	
O Anúncio feito a Maria: a adaptação de Paul Claudel por Alain Cuny	576
The Annunciation of Marie: Paul Claudel's adaptation by Alain Cuny	
Pedro de Andrade Lima Faissol	
Rogério Sganzerla e o cinema que pensa e experimenta o ensaio	582
Rogério Sganzerla and cinema that thinking and experiencing the film-essay	
Régis Orlando Rasia	
A trajetória de Luiz Rosemberg Filho	588
The trajectory of Luiz Rosemberg Filho	
Renato Coelho Pannacci	
Considerações acerca das figuras da <i>Trümmerfrau</i> e da <i>Veronika Dankeschön</i>	595

em Fassbinder	
Considerations about representation of <i>Trümmerfrau</i> and <i>Veronika Dankeschön</i> in Fassbinder	
Roberto Ribeiro Miranda Cotta	
Visualidades regionais e direção de arte no cinema latino-americana. Projeto "Dar a Ver".	603
Regional visualities and art direction in the Latin American cinema. "Dar a Ver" project.	
Taina Xavier Pereira Huhold	
Olhares sobre a cidade a partir de uma motocicleta	609
Looks over the city from a motorcycle	
Vinícius Andrade de Oliveira	
Redes de formação em dois períodos do cinema paraibano	616
Training networks in two periods of cinema of Paraíba	
Virgínia de Oliveira Silva	
O cinema de atrações, a performance live e a rede: Arquivos expandidos	625
Cinema of attractions, live performance and the web: Expanded archives	
Wilson Oliveira da Silva Filho	
Painéis	632
Filme-teoria: "Com ou sem ordem?" de Abbas Kiarostami	633
Film-theory: "Orderly or Disorderly?" by Abbas Kiarostami	
Alexandre Wahrhaftig	
A montagem de correspondências em obras de Kieslowski e Tarkovsky	640
The editing of correspondences in works of Kieslowski and Tarkovsky	
Aline Lisboa	
O Polo Cinematográfico de Paulínia na História da Arte Contemporânea	647
The Polo Paulínia Film in Contemporary Art History	
Cleber Fernando Gomes	
A voz tratada como ruído na trilha sonora cinematográfica	654
The voice treated like noise in film soundtrack	
Fabiano Pereira de Souza	
Documentário, literatura e atravessamentos do sertão em Geraldo Sarno	659
Documentary, literature and the traverses of the sertão in Geraldo Sarno	
Felipe Corrêa Bomfim	
Ritornelo e revolução: o momento musical em Angelopoulos e Jancsó	665
<i>Ritornello</i> and revolution: the musical moment in Angelopoulos and Jancsó	
Jocimar Soares Dias Junior	
Medo e ódio na terra da conciliação	670
Fear and hatred in the land of conciliation	
Kim Wilhelm Doria	
O terror das imagens: O universo artístico do cinema de horror italiano	677
The terror of images: The artistic imagery of the italian horror cinema	
Letícia Badan Palhares Knauer de Campos	
A estética e a forma dos filmes subterrâneos de Morrissey e Warhol	684
The aesthetics and structure of underground films of Warhol and Morrissey	
Lucas da Silva Bettim	
A presença do melodrama na dramaturgia seriada contemporânea: o caso da série televisiva <i>The Walking Dead</i>	690
Melodramaturgy on contemporary series: the case of television show <i>The Walking Dead</i>	
Marcelo Oliveira Lima	
Cinema queer no Brasil: reflexões sobre a pesquisa	697
Queer cinema in Brazil: reflections of research	
Mateus Nagime	
Birdman ou (A Inesperada Virtude do Plano-Sequência)	702
Birdman Or (The Unexpected Virtue of the Sequence-Shot)	
Matheus Batista Massias	
Direção de Arte e visualidade no audiovisual brasileiro	709

Art Direction and visuality in the Brazilian audiovisual Milena Leite Paiva	
Investimentos espaciais na Tóquio de <i>Enter the Void</i> Spatial investments in <i>Enter the Void's</i> Tokyo	715
Regiane Akemi Ishii	
Um Departamento Infanto-juvenil na Cinemateca Brasileira A Children and Youth Department in the Brazilian Cinematheque	721
Thais Vanessa Lara	
As leituras do nacional na crítica brasileira de cinema <i>online</i> Readings of the national in <i>online</i> Brazilian movie critics	726
Wanderley de Mattos Teixeira Neto	

MESAS TEMÁTICAS



Lei da TV Paga: até que ponto a restrição a produtos estrangeiros estimula a produção local¹

Pay TV Law: to what extent the restriction of foreign cultural products is a way to foster the local production.

Ana Paula Sousa² (Doutoranda - UNICAMP)

Resumo:

Este trabalho analisa a lei 12.485 à luz das discussões internacionais e aponta que as medidas de proteção ao conteúdo doméstico apresentam-se como o único caminho possível para que os países tentem manter certo equilíbrio entre os objetivos de uma política cultural e o domínio norte-americano audiovisual.

Palavras-chave:

TV Paga, política audiovisual, política cultural.

Abstract:

This paper explores the 12.485 Law to the light of the international framework, putting on evidence that the protection to the local production is the only path countries can follow in order to keep a minimum balance between the dominance of U.S. in the audiovisual sector and their cultural policy goals.

Keywords:

Pay TV, audiovisual policy, cultural policy.

Em 2006, as indústrias culturais responderam por 7% do PIB mundial e renderam cerca de US\$1.3 trilhão (UNESCO, 2009). É natural, portanto, que o comércio internacional de bens culturais mobilize grandes interesses e seja palco de conflitos. Uma vez que, em termos de mercado, nenhum produto cultural é mais significativo do que o audiovisual, tampouco é surpreendente que, para a Organização Mundial do Comércio (OMC), a palavra cultura tenha se tornado sinônimo de audiovisual (FOOTER E GRABER, 2000).

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro SOCINE na mesa políticas públicas do audiovisual.

² Jornalista especializada em cinema e políticas culturais e mestre em Indústrias Culturais e Criativas pelo King's College (Londres), desenvolve agora pesquisa de doutorado sobre política audiovisual.

É por essa razão que, na tentativa de discutir até que ponto a restrição a produtos estrangeiros é uma medida eficaz para a proteção das indústrias culturais locais, este trabalho se debruça sobre o audiovisual. O estudo de caso é a Lei 12.485, de 2011, que estabeleceu a obrigatoriedade de exibição de uma porcentagem de programação nacional na TV paga.

Para compreender as regras internacionais de comércio para produtos audiovisuais é necessário debruçar-se sobre as primeiras negociações do GATT (Acordo Geral de Tarifas e Comércio), no pós-Guerra. Nesse momento, os negociadores franceses, preocupados em defender sua cultura, lutaram pela abertura de uma exceção no Artigo III do GATT, que estabelecia tratamento idêntico para produtos importados e nacionais. Os Estados Unidos, por sua vez, reagiram contra a chamada exceção cultural”, argumentando que os filmes eram produtos de mercado como quaisquer outros e, como tal, deveriam estar sujeitos às regras gerais do GATT. Apesar do dilema não ter sido resolvido, os países membros assinaram, em 1947, o Artigo IV, que estabelecia a cota de tela como um mecanismo legítimo das políticas culturais nacionais (GRANT E WOOD, 2005). Os EUA, no entanto, jamais aceitaram de fato o Artigo IV. Ao contrário. Diferentes interpretações do texto e controvérsias a respeito de sua validade se arrastaram por anos.

Em 1995, quando a OMC substituiu o GATT, nada mudou em relação ao assunto. Apesar de reconhecer como legítima a busca pela promoção e preservação da cultura nacional, a OMC admitiu que os países membros não necessariamente concordam com os métodos adotados para se alcançar a proteção. O que se verifica, desde então, é que diferentes governos e países tentam estabelecer políticas culturais que buscam certo equilíbrio entre o acesso às formas de expressão nacionais e estrangeiras. Dentre essas políticas, estão a obrigação das televisões carregarem certa quantidade programação local e independente, a cota de tela para o cinema, os incentivos fiscais e os subsídios estatais. A cota de tela é adotada na Coreia do Sul, na Espanha e na Itália; as barreiras tarifárias para a entrada de blockbusters é prática na Índia e na Turquia e no Canadá; a cobrança de uma taxa sobre os ingressos vendidos (revertida em investimentos em produção nacional) existe na França, na Alemanha e na Itália; e a TV é obrigada a investir parte do lucro no cinema na França, na Itália e na Alemanha.

Tendo em vista que as políticas protecionistas foram se mostrando essenciais, em 2005, na tentativa de estabelecer um fórum internacional que não a OMC apto a legitimar políticas dessa

natureza, foi aprovada a Convenção da Unesco sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. A convenção enfatiza o direito dos Estados membros de estabelecer políticas culturais que atendam às necessidades particulares dos países. A Convenção fez com que a Unesco substituísse a OMC como arena central de discussão das políticas culturais internacionalmente. O documento também substituiu o conceito de exceção cultural pelo de diversidade cultural. Na visão dos EUA, o documento traz ameaças ao livre fluxo de informação no mundo.

A nova resolução foi efetivada em março de 2007 e, desde então, é vista como contrapeso à OMC, uma vez que reforça a importância dos direitos culturais no âmbito do direito internacional. Em um dos textos de defesa da Lei 12.485, a Agência Nacional de Cinema (Ancine) faz referência à identidade cultural e enfatiza o papel da Convenção como suporte para a Lei 12.495. Com o objetivo de dar sustentação à ideia de preservação da cultura nacional contra a dominação estrangeira, o governo brasileiro citou ainda exemplos de medidas semelhantes adotadas por países da União Europeia, pelo Canadá, pela Austrália e pela Coreia do Sul.

As novas regras do mercado brasileiro de TV paga foram estabelecidas depois de cinco anos de conflito nos campos audiovisual e político. Do ponto de vista do governo brasileiro, a lei é vista como política cultural, e não como medida protecionista. O principal argumento a favor das medidas discriminatórias é que menos de 5% das horas de programação da TV paga eram reservadas para produtos nacionais.

Para analisar a Lei 12.485 é também preciso explicar, brevemente, de que maneira a ideia da cota de tela se desenvolveu no país. A intervenção do Estado na indústria cinematográfica brasileira começou em 1930, quando, pela primeira vez, a cota de tela foi estabelecida pelo presidente Getúlio Vargas (JOHNSON, 1987; SIMIS, 2008). Desde então, diferentes governos tentaram, a um só tempo, estimular e controlar a indústria de cinema. O suporte estatal brasileiro é, a exemplo do que acontece na Europa, baseado em conceitos como identidade nacional, papel público da cultura e diversidade cultural (PAWELS, 2007). O cinema brasileiro sempre confiou no Estado como uma “tábua de salvação” à qual produtores e realizadores sempre podem recorrer (AUTRAN, 2013, p. 168).

No entanto, se a cota de tela pode ser considerada uma realidade no mercado de cinema, um quadro muito diferente emerge quando se coloca em cena a televisão. O Brasil não possui uma

rede pública forte e, desde seu advento, na década de 1950, a TV é caracterizada pelo domínio da radiodifusão comercial privada. A TV Globo, que concentra cerca de 50% da audiência nacional, e as demais emissoras abertas produzem, elas próprias, mais de 90% do conteúdo nacional que exibem. Em outras palavras: a produção independente nunca pôde ocupar um verdadeiro espaço. Os produtores, no entanto, passaram a acreditar que esse quadro poderia mudar a partir da década de 1990, quando a TV paga foi lançado no país.

O marco legal que estabeleceu o serviço por assinatura no Brasil, em 1995, tinha apenas uma regulamentação no que diz respeito à proteção do conteúdo doméstico: os operadores deveriam oferecer um canal nacional. Nesse momento, os produtores independentes deram início à batalha por oportunidades na TV paga e criaram, em 1999, a Associação Brasileira de Produtores Independentes (ABPI-TV).

Desde a fundação, a associação menciona a Diretiva Televisão sem Fronteiras (1989-1997), da Europa, como referência. O documento encoraja o livre trânsito de produtos televisivos na Europa por meio da eliminação de barreiras comerciais e defende a proteção contra a dominação de programas norte-americanos (SMAELE, 2007). A diretiva exige ainda que os países membros reservem a maioria do horário nobre para a transmissão de produtos europeus – no mínimo, 10% feitos por produtores independentes (VOON, 2007).

Tendo o modelo europeu como exemplo, os produtores brasileiros começaram a articular novas regulamentações para o setor e, a partir dos anos 2000, pela primeira vez na história, a política audiovisual passou a incluir também a televisão, e não só o cinema.

Em 2001, quando a Ancine foi criada, os produtores tentaram chegar a um acordo para o estabelecimento da obrigação de que as TV's investissem em produção independente. Mas não houve consenso. Em 2004, o Ministério da Cultura apresentou o projeto de criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav), que regularia a TV, e não mais apenas o cinema. Acusado de interferir em negócios privados e quebrar regras comerciais, o projeto foi arquivado pelo presidente Lula em 2005.

Dois anos depois, viria à tona a primeira versão do Projeto de Lei 116, que deu origem à Lei 12.485. Desta vez, a TV aberta foi deixada de fora, mas as regras para a TV paga pareciam ainda mais estritas. Em 2010, a Motion Picture Association of America (MPAA), que representa os grandes

estúdios de Hollywood, reportou, para o governo norte-americano, o crescente interesse do governo brasileiro na promoção da indústria audiovisual local como uma ameaça aos princípios legais da TV e à liberdade de escolha do consumidor (MPAA Annual Trade Barrier Report, 2012).

A Lei 12.485, publicada no Diário Oficial em setembro de 2011, tem três aspectos principais: (1) Abre o serviço de TV paga às companhias de telefonia móvel; (2) estabelece que, para cada três canais estrangeiros, os operadores ofereçam um canal nacional; (3) e estipula que os canais exibam, no horário qualificado, 3h30 por semana de conteúdo nacional feito por produtores independentes. De acordo com a Ancine, o objetivo da lei é criar condições adequadas para que a indústria do audiovisual floresça.

O que se vê, quatro anos após a aprovação da lei e três anos após a sua implantação é que a medida tornou-se um marco da relação entre cinema e TV e entre produção independente e canais comerciais, impactando fortemente o mercado. Em 2011, foram emitidos 1,9 mil Certificados de Produto Brasileiro para filmes, seriados e programas na TV por assinatura; em 2013, esse número tinha saltado para 3,2 mil. Enquanto, em 2011, 73 obras seriadas brasileiras inéditas foram exibidas na TV paga, em 2014 foram 506 as estreias.

Como a lei está em vigor apenas desde novembro de 2012, ainda não é possível medir, com rigor e precisão, seus reais efeitos. É possível, porém, assegurar, como indicam os dados citados no parágrafo anterior, que a medida já teve reais impactos sobre a indústria audiovisual brasileira. O que ela parece fazer é, ao contrário de suprimir a liberdade de escolha ou o fluxo de informação, garanti-los. Números relativos à audiência mostram também que há produtos brasileiros entre os líderes de audiência.

Os produtos estrangeiros, por sua vez, não foram atingidos em sua possibilidade de alcançar o público brasileiro. Como demonstra o estudo de BLUSTEIN (2009) sobre o GATT e a OMC, o mercado audiovisual norte-americano é menos vulnerável do que os argumentos públicos da MPAA tentam demonstrar. De acordo com BLUSTEIN, durante a Rodada Uruguai do GATT, o presidente Bill Clinton prometeu aos chefões de Hollywood que trataria a exceção cultural como assunto prioritário. Em 1993, Jack Valenti, presidente da MPAA, liderou o pequeno exército que foi de Hollywood a Genebra, deixando claro o quanto a indústria de cinema norte-americana estava interessada no debate. No entanto, uma noite antes da assinatura do maior acordo comercial da

história, Mickey Kantor, representante comercial dos EUA, ligou para o presidente Clinton para tentar convencê-lo de que os problemas relativos aos filmes não deveriam ser um obstáculo para a assinatura do acordo. Clinton pediu para que Kantor ligasse para Lew Wasserman, um poderoso chefe da indústria cinematográfica. Kantor (como citado por BLUSTEIN, 2009, p. 35) relembra o conteúdo da ligação:

Telefonei para Lew (...). Conte-lhe o que estava acontecendo. Ele me disse: "Mickey, esse não é o maior acordo comercial de todos os tempos?" Respondi: "É, sim". Ele replicou: "É do interesse do nosso país?". Respondi: "É, sim". Ele disse: "Essa coisa [de cinema] não importa. Vamos dominar esse mercado de qualquer jeito. Eles não podem nos manter afastados da Europa. A tecnologia [como as fitas de vídeo] tornar possível para eles fazerem isso". Então ele disse: "Vá com Deus". ."

O que o diálogo acima evidencia e este trabalho procurou postular é que, mais do que colocar os produtos norte-americanos em risco, o que as barreiras comerciais fazem é, simplesmente, permitir que a produção doméstica exista. Medidas de proteção como a Lei 12.485 podem não ser necessariamente efetivas, mas, ao mesmo tempo, apresentam-se como o único caminho possível para que os países, por meio de suas políticas culturais, tentem manter certo equilíbrio entre a produção nacional e o inevitável o domínio norte-americano no setor audiovisual.

Referências

AUTRAN, A. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2013.

BLUSTEIN, P. **Misadventures of the most favored nations**: clashing egos, inflated ambitions, and the great shambles of the world trade system. Philadelphia: Public Affairs, 2009.

GRABER, C. E FOOT, J. **WTO: A threat to European films?** In BANÚS, E. and ELÍO, B. (eds.) *Actas del V. Congreso Cultura Europea*. Elcano: Aranzadi, pp. 865-878, 2000.

GRANT, P. e WOOD, C. **Blockbusters and trade wars**: popular culture in a globalized world. Vancouver: Douglas & McIntyre, 2004.

E, P., IAPADRE, L., e KOOPMANN, G. (eds.) **Cultural diversity and international economic integration** – the global governance of the audiovisual sector. Cheltenham, UK: Edward Elgar, 2005.

JOHNSON, R. **The film industry in Brazil**: culture and the state. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

MPAA (2012) **Trade barriers to exports of U.S. filmed entertainment** [Online] Disponível em: <http://www.mpaa.org/Resources/05415a2c-4519-4c40-b34f-b157e3800a5b.pdf> [Acessado 09/12/14].

PAWELS, C. et. Al Can state aid in the film sector stand the proof of EU and WTO liberalisation efforts? In: SARIKAKIS (Ed.) **Media and cultural policy in the European Union**. Amsterdã: Rodopi, pp. 23-43, 2007.

PUTTNAM, D. **The undeclared war**. London: HarperCollins, 1997.

SMAELE, H. More Europe: more unity, more diversity? The enlargement of the European audiovisual space. Em SARIKAKIS (Ed.) **Media and cultural Policy in the European Union**. Amsterdan: Rodopi, pp. 113-114, 2007.

SIMIS, A. **Estado e cinema no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: AnnablumeFapesp, 2008.

UNESCO. **World report, investing in cultural diversity and intercultural dialogue**, pp.18-19, 2009.

VOON, T. **Cultural products and the World Trade Organization**. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 69-119, 2007.

O espectador visto pelo cineasta: Fernando Lopes, Paulo Rocha e

João César Monteiro ¹

The spectator as seen by the filmmaker: Fernando Lopes, Paulo

Rocha, and João César Monteiro

André Rui Graça² (Investigador/doutorando – University College London)

Resumo:

O texto propõe um estudo acerca das visões de três cineastas portugueses fundamentais e de alto perfil público (Fernando Lopes, Paulo Rocha e João César Monteiro) sobre a figura do espectador. Mais do que entender a sua relação com o público, é objectivo desta investigação analisar e sistematizar as suas ideias, contribuindo assim não só para uma compreensão do seu pensamento, mas também para o desenvolvimento de uma teoria dos cineastas, assente na leitura crítica das suas manifestações.

Palavras-chave:

Cinema Português; teoria cineastas; entrevistas.

Abstract:

The following text deals with the visions of three high-profile Portuguese directors (Fernando Lopes, Paulo Rocha, and João César Monteiro) on the spectator. More than assessing their relation with audiences, it falls within the scope of this inquiry the analysis and systematisation of their thoughts, therefore contributing not just to the understanding of their thinking, but also to the development of a filmmaker's theory, based on a close, critical reading of their manifestations.

Keywords:

Portuguese cinema; filmmaker's theory; interviews.

A presente investigação tem como objetivo primordial abordar e compreender melhor a forma como três diretores portugueses do núcleo duro do revolucionário "Cinema Novo Português" encararam a figura do espectador, em específico, e o público, em geral, enquanto receptores finais das suas obras. Mais do que entender a relação destes cineastas com as audiências, este texto procura compreender a sua própria concepção de espectadores e a forma como teorizaram a sua

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: TEORIA DOS CINEASTAS.

² André Rui Graça é licenciado pela Universidade de Coimbra e mestre pela University College London, onde trabalha com o apoio de uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

intervenção *no* espaço público - que é, por excelência e como o nome indica, precisamente o espaço *do* público.

Com efeito, estes três realizadores (Fernando Lopes, Paulo Rocha e João César Monteiro) demonstraram ao longo das suas carreiras opiniões muito peculiares, por vezes díspares, acerca desta matéria. Há pontos comuns, manifestados de maneira diferente e em ocasiões diversas, que oscilam entre a abertura e a intransigência, algo que, de resto, vem marcando a cena cinematográfica portuguesa³. Daí o interesse em ler esse pensamento de forma crítica e promover o diálogo entre concepções diferentes. É ainda importante referir que é no contexto de um cinema em geral particularmente propenso a manifestações mais autorais que importa enquadrar os pensamento dos cineastas acerca da(s) plateia(s).

Num primeiro momento, importa realizar um enquadramento inicial que tenha por base uma descrição metodológica acerca da teoria dos autores, bem como uma explanação dos diferentes tipos de cinema praticados por estes cineastas. De seguida, com recurso a testemunhos através de fontes diretas (entrevistas, documentários, textos escritos - por vezes encontrados em compilações ou incluídos em trabalhos de investigação) proceder-se-á a uma montagem (ou desmontagem) crítica do que foi dito sobre o espectador por parte destes cineastas. Por fim, tentar-se-á contribuir para os debates correntes sobre o espectador.

Olhar os cineastas através dos seus próprios testemunhos é algo que necessita ser levado a cabo, nem que seja pelo potencial contextualizante. Com efeito, há diversas questões relativas ao cinema português, bem como à sua evolução estética e comercial, que permanecem um mistério. Por isso, há que conjugar muitos dos estudos que já foram feitos e que versam sobre a história do cinema português através de análises dos meios de produção e do estilo dos filmes que o compõem com as motivações que os cineastas fizeram questão de nos dar conta.

O primeiro elemento aqui a entender é a relação do cineasta com o público, isto é, uma espécie de recuperação de uma certa escatologia, ou teleologia fílmica. Por outras palavras, entender para quem é que os filmes se destinavam e qual o seu objectivo perante esses recipientes. Acresce ainda aqui o facto de que, à falta de uma teoria própria, o aporte da teoria dos cineastas é necessário

³ Dois testemunhos paradigmáticos acerca desta postura são a asserção de João César Monteiro, “o cinema só tolera a sua própria austera e radical intransigência” (MAIA, 2012, p.63); e a ideia de Paulo Rocha, “o cinema jovem é um cinema que procura o seu público é um bocadinho experimental e difícil. O outro cinema é de estrelas (...) é demasiado popular no pior sentido do termo” (MELO, 1996, p.61).

para processar e extrair um sentido dos testemunhos dos cineastas. Descartar o potencial dessas informações, que em si podem não conter um âmbito teórico nem estar organizadas de acordo com o que tradicionalmente se conhece por teórico, poderá ser uma perda desnecessária.

A ideia da teoria dos cineastas é algo que inicialmente nos é trazido por Jacques Aumont (AUMONT, 2004). É uma proposta de direcionamento focal da análise do filme em si e das teorias que historicamente foram suportando o cinema, para aquilo que é manifestado verbalmente pelo artista/cineasta. A teoria dos cineastas reflete a forma como os próprios artistas encaram e pensam os mais diferentes aspectos do cinema, desde a importância da iluminação até à direção de atores, passando pelo público. Contudo, esta teoria só pode ser construída através de um crivo, isto é, de uma filtragem por parte do académico, que recebe e processa as declarações e, mediante outras variáveis, as coloca num quadro de teoria. O que está aqui em causa, é, pois, um problema de positivismo.

Talvez por isso seja mais fácil começar com o exemplo de João César Monteiro, que é um caso difícil – embora, enquanto desafio, muito enriquecedor para o conhecimento dos limites da teoria dos cineastas. Difícil porque César Monteiro ficou sobejamente conhecido pela sua prática cinematográfica intransigente e modo comportamental de transgressão das normas sociais, como nos elucidam os estudos de Liliana Navarra (NAVARRA, 2013) e Catarina Maia (MAIA, 2012), e como é observável facilmente, quando o diretor afirmou que faz filmes para o seu umbigo⁴ ou que diz em direto para a câmara do noticiário que “quero que as más línguas e o público se fodam”⁵.

Tal como João de Deus, o seu alter ego a que tudo é permitido, César Monteiro apresentava-se num registo difícil de destringir; algures entre a personagem, a *persona* e o indivíduo. A sua intransigência autoral tem eco nessas afirmações, sem dúvida marcantes da vida do cinema português.

Porém, o mais notável desta questão é que um cineasta com um porte performativo, uma *presentation of the self*⁶ deste género, desafia os limites e as fronteiras entre provocação, encenação e sinceridade. Embora seja reconhecidamente aceite que existe sempre essa vertente performativa e de controlo do que é dito para finalidades ulteriores, como gerar polémica ou produzir uma

⁴ A citação completa, reproduzida em vários sítios até à exaustão: “Só me interessa fazer filmes onde o grande centro seja o meu umbigo – que não é notável –, sem público, fora do público, contra o público, de preferência em casa e em sítios da casa, como a banheira, a cama e a retrete... O público, para mim, não existe. (...) Quando tiver de fazer um filme para o público, acho que faço um filme pornográfico e espectacular.”

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=26B0jxEBqZg>

⁶ Cf. GOFFMAN, 1959.

demarcação clara, é necessário entender que um comportamento deste género afigura-se enquanto obstáculo direto para a produção de teoria dos cineastas. César Monteiro não poderia ser mais claro. O seu *statement* de que quer que o público se foda encapsula em si toda um sùmula de ideologias anteriores. Não é, por isso, uma ideologia em si, sendo-o, porventura.

Possivelmente, esta postura deriva um pouco daquilo que já Aumont referia: "Em geral, pensam os cineastas que é artística a obra que se quis artística, em virtude de um desejo expresso de fazer uma obra de arte de intenções particulares que presidem a cada obra particular" (AUMONT, 2004 , p.8). É, pois, neste desiderato, alimentado pela consciência de um trabalho solipsista, que histórica e tradicionalmente depende do criador e da sua vontade, que surgem estes temperamento-obstáculos.

Regressando à questão do positivismo, poderá aqui ser invocada a questão que muitas vezes é levantada à história oral, corrente da historiografia que se debruça sobre os testemunhos dos indivíduos e da sua memória. Embora sejam questões diferentes, uma vez que a memória pessoal é emocionalmente condicionada e possui meandros de conjunção e construção ainda hoje pouco claros, a história oral parece por vezes ser um convite ao positivismo, à aceitação do testemunho como verdade. A teoria do cinema, por definição, não carrega consigo essa necessidade de verdade ou de falsidade, sendo uma construção dinâmica em si. Porém, como já aqui foi dito, o problema maior é quando o cineasta encena a sua resposta no sentido de, com ela (e com o entrevistador-registador) construir a sua própria imagem pública.

Os dois casos seguintes são diferentes. Ao longo das entrevistas reunidas em *O Rio do Ouro*, em *Fernando Lopes Por Cá* e em *Fernando Lopes, Profissão: Cineasta*, é possível encontrar um rol de figuras carinhosamente referidas por Rocha e Lopes e próximas de todo o meio cinematográfico: muitas delas personalidades que na altura seriam pouco conhecidas, mas que acabaram por ter algum destaque, como João Bénard da Costa, Nuno Bragança, António da Cunha Telles, Fernando Matos Silva, Támen, M.S. Lourenço e Nuno Portas - como Rocha dizia "fugidos de um romance do Musil" [MELO, 1996, p.35]). Este grupo, muito dele proveniente dos corredores da Faculdade de Direito de Lisboa e complementado pela tertúlia do café Vává, colocava os realizadores dentro de um ecossistema que pouco ou nada tinha que ver com o do português médio. No entanto, era nessa pequena amostra da sociedade que colocavam as suas expectativas e para a qual pensavam os seus filmes, tomando-a como garantida. Quando confrontados com a pouca popularidade das produções,

Fernando Lopes recorda que houve de facto um erro de cálculo. Que havia nos realizadores uma percepção irrealista de um público educado, que ia a Paris ver filmes num fim de semana e voltava (MELO, 1996, p.16): “Parece-me que todos nós contávamos um pouco excessivamente com a existência de um público esclarecido, para usar um chavão da época, público que teria sido formado pelo cine-clubes, público universitário, e outro, que de facto não apareceu para os nossos filmes” (MONTEIRO, 2011, p.334-335) (MADEIRA, 2014, 50). Como afirmou Paulo Filipe Monteiro, a difícil relação do público português com os filmes destes diretores é ainda hoje “o grande calcanhar de Aquiles” (MONTEIRO, 2011, p.335). Interessantemente, quando confrontado com a acusação de virar as costas ao público, Rocha nega tal situação e sintetiza: “1º - O público português não quer conhecer Portugal. (...) 2º - Nós ainda não sabemos bem quais as teclas que se podem tocar para o público português” (MELO, 1996, 73).

Fernando Lopes é semelhante neste campo. Parece haver de facto a partilha da ideia de um respeito enorme pelo público, uma afeição, até, (repudia a ideia de que o seu cinema não é para um público, ao contrário de César Monteiro), mas a sua visão de espectador não deixa no entanto de ser altamente editada. O seu cuidado e preocupação com a reação do público está patente na forma como descreve a forma como viu algum público receber *Belarmino*: “Tive uma consciência que me deixou alarmado, pois que o público, inclusivamente, tinha dificuldade na leitura das imagens” (MADEIRA, 2014, p.20). Com efeito, em vários momentos das entrevistas compiladas por Maria João Madeira e que perpassam décadas, Lopes manifesta a sua perplexidade e desgosto acerca da relação do cinema português com o seu público e reconhece a incapacidade da sua geração. Olhando retrospectivamente, em linha com Rocha, Lopes diz: “nós não temos nenhuma ideia sobre o público, não há nenhum estudo sobre ele”.

Em suma, a concepção de espectador de Lopes trunca com a função da distinção, isto é, do critério e do valor cultural produzidos pelo gosto. Tudo isto conduz, por isso, a uma conclusão que é a da estratificação do público entre o anónimo e o espectador, pensado à imagem e semelhança do imaginário de um arquétipo de indivíduo culto, sagaz e ávido, muitas nos antípodas do que se encontrava "cá dentro" e identificado com uma imagem estereotipada do estrangeiro centro-europeu que apreciaria o cinema português e o valorizaria mais.

É ainda interessantemente atentar na dicotomia relativamente explícita de num dos cartazes publicitários de *Os Verdes Anos*, obra Paulo Rocha, aludia a esta questão. Nele podia ler-se:

“Sonhava com um filme português que tivesse a qualidade e a actualidade alguns dos melhores filmes franceses ou italianos? Então não deixe de ver Os Verdes Anos. Mas se gosta do tipo corrente dos filmes portugueses é preferível que não vá ver Os Verdes Anos.” Esse cartaz finaliza do seguinte modo: “Os Verdes Anos, que se destina fundamentalmente ao público esclarecido.” (MELO, 1996, p.54). Mais do que uma manifestação de irreverência, estas frases parecem encapsular o espírito vivido na época.

Será, por isso, que se pode dizer que para César Monteiro o espectador não é o *telos*, o objectivo último da obra. Para Lopes e Rocha evidencia-se, ou presente-se, no seu pensamento uma dicotomia entre um público letrado, que se corresponde com os seus filmes, e um público comum, perigosamente à mercê de um mercado dominado pelo cinema americano e que era encarado com fatalismo e que torna esse mesmo público num público "fatal" para o cinema português – não pelo seu apoio, mas pela sua não comparência.

Referências

AUMONT, Jacques. **A Teoria dos Cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.

GOFFMAN, Erving. **The Presentation of the Self in Everyday Life**. Nova Iorque: Random House, 1959.

MADEIRA, Maria João. **Paulo Rocha: profissão - cineasta**. Lisboa: Edições Cinemateca, 2014.

MAIA, Catarina. “Nenhuma Ordem é Aceitável Se Não For Ordem Fílmica”. In: FERREIRA, Carolin (Org.). **Terra em Transe**. Munique: AVM, 2012. p. 63-73.

MELO, Jorge Silva. **Paulo Rocha: O Rio Do Ouro**. Lisboa: Edições Cinemateca, 1996.

MONTEIRO, Paulo Filipe. “Uma margem no Centro: a arte e o poder do novo cinema”. In: TORGAL, Luís (Org.). **O Cinema Sob o Olhar de Salazar**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 305-338.

NAVARRA, Liliana. **João César Monteiro l'alchimista di parole**. Sigismundus, 2013.

SEMINÁRIOS TEMÁTICOS



A estilística da forma aplicada aos personagens em "Renascer"¹

The formal stylistic applied to the characters in "Renascer"

Álvaro André Zeini Cruz² (Mestre – UNICAMP)

Resumo:

Este artigo faz um estudo da utilização das ferramentas estilísticas da forma audiovisual – como a encenação, o enquadramento, o foco – na construção narrativa da telenovela “Renascer”, articulando-as ao conteúdo da trama. A abordagem é realizada através das cenas de apresentação de três personagens importantes na trama: a protagonista Mariana (Adriana Esteves), o jagunço Damião (Jackson Antunes) e o trabalhador rural Tião Galinha (Osmar Prado).

Palavras-chave:

Estilo; telenovela; Renascer

Abstract:

This article proposes a study about the utilization of stylistic tools of áudio-visual form – such as staging, framework, focus – in the narrative construction of the brazilian telenovela “Renascer”, articulating it with the content of the plot. The approach is carried out through the scenes of the presentations of the major characters in the plot: Mariana (Adriana Esteves), the main character, the roughneck Damião (Jackson Antunes) and Tião Galinha (Osmar Prado), a rural worker.

Keywords:

Style; telenovela; Renascer

“A textura das imagens e dos sons do filme” (BORDWELL, 2013, p. 17). É assim que David Bordwell, pesquisador norte-americano do campo cinematográfico, sintetiza o estilo. Jeremy G. Butler dialoga com seu conterrâneo, balizando a questão para o escopo televisivo; em *Television style*, Butler afirma não haver grau zero quando se trata de estilo; segundo ele, mesmo programas considerados inferiores, como as *soap operas*, apresentam características estilísticas contundentes.

Butler, na esfera televisiva, assim como Bordwell na cinematográfica, reclamam de certo desdém da academia para com a questão do estilo, principalmente pois segundo ambos, o estilo é avaliado de maneira equivocada como formalista, quando na verdade, ele é a superfície que nos faz imergir em camadas mais profundas da obra.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: TELEVISÃO: formas audiovisuais de ficção e de documentário - Sessão 1

² Mestre e doutorando em Multimeios pela Unicamp. Especialista em Roteiro para Cinema e Televisão pela FAAP. Graduado em Cinema e Vídeo pela FAP.

A segregação entre forma e conteúdo é ultrapassada mesmo no classicismo cinematográfico: Laurent e Marie destacam o caráter muitas vezes reiterativo entre essa dicotomia que, na verdade, como aponta Bordwell, encadeia-se em um único corpo. Butler reitera essa ideia na televisão: forma e conteúdo, direção e roteiro fazem parte de um único organismo pulsante.

A partir dessa premissa, o presente artigo propõe a análise de uma obra que apresenta marcas potentes nesse encadeamento entre texto, imagens e sons: *Renascer*, telenovela produzida e exibida pela TV Globo em 1993, escrita por Benedito Ruy Barbosa, com direção geral de Luiz Fernando Carvalho, utilizou-se de uma elaboração estilística maior do que a habitual no formato, levando o espectador a um universo bucólico instaurado a partir de um espaço e tempo específicos. Assim, a decupagem televisiva geralmente apressada, baseada no esquema multi-câmera – que Butler associa a uma tradição do ao vivo mesmo em programas gravados –, deu lugar a uma *mise en scène* de planos alongados e, muitas vezes, minuciosamente pensados em suas composições. Os exemplos a seguir apresentados são as cenas de apresentação de Mariana (Adriana Esteves), Damião (Jackson Antunes) e Tião Galinha (Osmar Prado), personagens marcantes na trama, que, conseqüentemente, demandaram imagens e sons cujos estilos fizessem jus as suas forças.

Mariana, protagonista da trama, é uma personagem dúbia: retorna ao interior da Bahia, local predominante na trama, para vingar a morte do avô Belarmino (José Wilker), supostamente “entocaiado” no passado pelo coronel José Inocêncio, protagonista vivido por Antônio Fagundes. Contudo, acaba casando-se com aquele que, a princípio, era o inimigo, situação que se complica pois desperta a paixão de João Pedro (Marcos Palmeira), o filho que José Inocêncio enjeita.

Durante toda a novela, paira sobre Mariana a dúvida: será ela a salvação de José Inocêncio, entregue a uma sofrida viuvez desde a morte da primeira esposa, Maria Santa (Patrícia França), ou será ela a tocaia que o levará à ruína? Será santa (como era a outra) ou demônio por trás do jeito de menina? Essa incerteza extravasa formalmente por toda cena em que a personagem é apresentada, desde quando surge como vulto sensual envolto por uma luz celestial e emoldurado abaixo de uma imagem religiosa, até o instante em que sua sensualidade deixa de ser sombra e se corporifica através dos planos detalhes que potencializam o corpo e sua sensualidade.

Apresentada por trás de um acortinado, Mariana é presença que se impõe: quando olha para a câmera (os olhos semi-velados por uma cortina feita de miçangas), desorienta *mise en scène* e montagem – em suma, o próprio estilo. As imagens da cena passam a pairar em volta do seu corpo

que, inicialmente abaixado, encolhido, se desdobra num levantar imponente, registrado por aquele que é o plano chave da cena: a silhueta que ganha preenchimento, que ganha o espaço, que ganha inclusive a imagem da televisão colocada na diegese do quadro, criando um *mise en abyme*, tamanha sua potência. Ganha também o olhar embasbacado de João Pedro, inserido naquele cenário; encantamento compreensível graças à construção de um estilo, que destila a ação desdobrando-a em imagens e sons que convergem num único objetivo: provocar fascínio sobre aquela presença enigmática, santificada pela cenografia e pela luz etérea que a contrapõe, misteriosa em sua silhueta, e, sobretudo, perigosa pelo descompasso que cria não apenas sobre aqueles que a rodeiam, mas sobre a própria câmera.



Mariana (Adriana Esteves) instaurada a presença de maior potência na cena. Fotograma de “Renascer”, telenovela produzida pela TV Globo.

Se Mariana demanda uma estilística do fascínio, Damião, o matador de aluguel, impõe suspensão e violência. Suspensão pois toda sua apresentação, no 16º capítulo, é construída no sentido de manter-lhe a identidade incógnita durante a maior parte da cena. Usando como referencial a decupagem de uma cena típica do *western* – a chegada ao *saloon* –, a inserção de Damião na trama é construída em planos fechados que fragmentam-lhe o corpo em sua chegada à mercearia de Norberto (Nelson Xavier): o detalhe das botas que, ameaçadoras, adentram a mercearia; o detalhe da

mão; o *over the shoulder* em frente ao balcão; o *close* no qual o rosto permanece mergulhado na sombra gerada pelo chapéu. O plano mais aberto é uma câmera a pino que serve para espacializar o local, mas não entrega a identidade do forasteiro.

Durante a cena, Damião vai à porta da mercearia e ali permanece, de costas para a câmera. A inserção de um *flashback* do personagem de Nelson Xavier – que relembra a chegada de outro jagunço a seu estabelecimento – dilata a cena e colabora na manutenção do suspense. Quando retorna ao tempo atual, Norberto pergunta o nome do forasteiro e não satisfeito com o primeiro nome, insiste: “Damião de que?”. Determinado a dar um basta na curiosidade do comerciante, Damião finalmente se revela, mas não de uma forma qualquer: a trilha sonora – uma viola ligeira e nervosa – se intensifica, e ele, ainda de costas e em desfoque, volta-se em direção à câmera. A profundidade de campo limitada, entretanto, só permite com que o personagem entre em foco quando bem próximo à lente, ou seja, num *close* incisivo, que potencializa a revelação daquele rosto ameaçador, incógnito até então. Os olhos vidrados com que Damião encara Norberto, a construção da ameaça talhada no rosto, as palavras pronunciadas como se fossem engatilhadas, enfim, a própria presença do ator é potencializada pelo estilo, pela tensão da banda sonora e pela *mise en scène* calculada em suprimir o rosto para revelá-lo como *clímax* da cena.



Damião (Jackson Antunes): o rosto velado durante a cena potencializa o close final. Fotografia de “Renascer”, telenovela produzida pela TV Globo.

A apresentação de Damião é seguida pela de Tião Galinha, personagem icônico de *Renascer*, e sua esposa, Joana – ou Joaninha, como é chamada pelo marido –, vivida por Tereza Seibnitz. Homem humilde e sem estudo, Tião é figura trágica, que atravessa a trama sonhando em ter seu pedacinho de terra, mas acaba enganado pelos mais poderosos, principalmente pelo coronel Teodoro (Herson Capri), que o emprega num regime de semiescravidão, além de assediar Joana.

A introdução do casal tem certa ironia: se Tião sonha em ter a própria terra, é na lama que é apresentado ainda como catador de caranguejo, esgueirando-se pelo mangue. O próprio espaço cênico contamina o estilo: a montagem no início da cena encadeia os planos em sobreposições; as imagens parecem impregnarem umas nas outras, da mesma forma que a lama embebe a pele e dissimula os rostos, a humanidade dos corpos, que se contorcem como os crustáceos apanhados. A homogeneidade da cor – o marrom tingindo corpos e espaço –, faz com que Tião e Joana surjam camuflados entre troncos e raízes, revelando-se apenas com a aproximação da câmera, que adentra o espaço e parece ativar os corpos. O movimento é o que destaca os personagens do ambiente, os coloca em evidência.



Tião Galinha (Osmar Prado) se “descamufla” do espaço quando a câmera se aproxima. Fotograma de “Renascer”, telenovela produzida pela TV Globo.

É nessa “lama de vida” (como ele mesmo fala) que Tião resolve dar um basta. Ele liberta os caranguejos, para desespero de Joana. O casal se atraca numa briga em meio à lama, fazendo com

que as poucas parcelas de pele a vista sejam veladas, camuflando-os ainda mais no cenário. A luta cessa quando Tião convence Joana que eles têm que sair dali em busca de uma vida mais digna; proposta que acompanhada de uma declaração de amor, restitui a ambos a humanidade. Contudo, a jornada de Tião se revelará funesta, terminando também com ironia: seu sonho era viver da terra e ele “nasce” em meio a ela; mas numa terra imprópria para o cultivo, de onde a vida tem que ser caçada pois o próprio meio torna as existências submersas, sufocadas. A existência de Tião vai além do mangue – terra infértil, porém sem escritura –, mas se encerra após muita labuta na terra alheia, de maneira atroz: através do suicídio. Ou seja, sete palmos abaixo de seu sonho.

Referências

BLOCK, Bruce A. **A narrativa visual**: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais. São Paulo: Elsevier, 2010.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papirus, 2008.

_____, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2013.

BUTLER, Jeremy G. **Television style**. Londres: Routledge, 2009.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo, SP: SENAC São Paulo, 2009.

RENASCER. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: TV Globo, 1993. Son., color.

O olhar hegemônico do espectador e o olhar Marginal de Júlio

Bressane¹

The hegemonic gaze of the viewer and the marginal look of

Júlio Bressane

Ana Beatriz Buoso Marcelino² (Mestranda – Unesp)

Resumo:

Os apontamentos e reflexões aqui apresentados visam problematizar como o olhar da câmera de Júlio Bressane em seus primeiros longas do Cinema Marginal pode ser absorvido por um público cujo olhar é marcado pela hegemonia, e como uma suposta crise formal e narrativa são passíveis de intervir na produção de sentido desses filmes, desafiando o entendimento lógico do espectador, de modo a quantificar um exponencial semântico, investindo na elaboração perceptiva, sensível e inteligível do mesmo.

Palavras-chave:

Júlio Bressane, Cinema Marginal, recepção, sentido.

Abstract:

The notes and reflections presented here aim to discuss how the look of Júlio Bressane camera in his first long the Marginal Cinema can be absorbed by a public whose look is marked by the hegemony, and as a supposed formal crisis and narrative are likely to intervene in the production direction of these films, challenging the logical understanding of the viewer, in order to quantify a semantic exponential, investing in the development perceptive, sensible and intelligible of it.

Keywords:

Júlio Bressane, Marginal Cinema, reception, sense.

Seja marginal, seja herói.

Em uma das sequências de planos do filme “Matou a família e foi ao cinema” (1969) de Júlio Bressane o filho caminha lentamente por trás do sofá, passa a mão sobre a cabeça do pai, puxa seu cabelo e lhe deflagra a navalha no pescoço. O pai grita curtamente. Depois o filho sai do enquadramento e ouve-se em *off* um grito de horror feminino, sugerindo a morte da mãe. Com a tomada em *close up*, sempre perambulando, a câmera segue o personagem que limpa a navalha suja de sangue no sofá e sai do enquadramento, o sangue traça uma linha vertical ao escorrer lentamente pela superfície. Toda sequência de planos aparece ao som de uma TV ligada. No plano que segue, o

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA E AUDIOVISUAL: Abordagem Empírica e Teórica.

² Mestranda em Comunicação Midiática (UNESP); especialista em Arte-educação, em Educomunicação, e em Educação Especial; graduada em Artes Visuais e em Pedagogia.

personagem caminha na rua até parar, comprar um bilhete e entrar num cinema.

A descrição de tal trecho do segundo longa de Bressane apresenta ao espectador uma forma complexa e inovadora de se fazer cinema, seja por seu caráter precário de produção, marcado muitas vezes por uma estética tosca, ou mesmo pela adoção de uma narrativa fragmentada que acabam por desafiar o entendimento do telespectador, marcas estas, peculiares e características do Cinema Marginal.

É possível que o olhar iniciante do espectador da obra de Bressane possa entrar em uma espécie de catarse ao ver pela primeira vez imagens que não se equivalem, fragmentos, cenários precários, a exploração do grotesco e temas de forte apelo emocional fazendo com que o mesmo se posicione ora chocado ou no mínimo desconfortável, ora tentando buscar nexos prováveis, porém que somente produzirão algum sentido a partir do olhar sobre o todo da obra. Esse fenômeno da busca de apreensão através da estética marginal entra diretamente em conflito com o olhar proposto pelo cineasta, uma espécie de olhar *anti herói* – empresto aqui o conceito ideológico utilizado também por Hélio Oiticica³.

Dessa forma, o olhar de Bressane entra aqui em conflito com o olhar do espectador, e ao mergulhar no universo de significações propostas por seus primeiros longas “Cara a cara” (1967), “Matou a família e foi ao cinema” (1969) e “O anjo nasceu” (1969), tem-se a possibilidade de sistematizar os processos de produção de sentido presentes, que acabam por se desdobrar em rotas variadas de significação através da análise de seus elementos audiovisuais e narrativos, ampliando-se as possibilidades de fruição na tentativa de elucidar a complexidade de sua obra.

Caminhando contra o vento: da Tropicália ao Marginal.

Dentro de um cenário marcado por fortes conflitos políticos e ideológicos como a Tropicália e demais movimentos engajados, o Cinema Marginal (RAMOS, 1987) aparece como uma nova vertente do cinema brasileiro moderno, considerado outra fase do Cinema Novo, nitidamente inspirado no cinema *underground* americano aliando a invenção estética ao debate político, somando-se a outras

³ Artista visual brasileiro com significativa representação no cenário artístico da segunda metade do séc. XX. Perpassando a fase concreta, no início da década de 1960, Oiticica investiu na produção de obras com forte apelo ideológico, unindo a Tropicália e o engajamento político à arte conceitual. Em uma de suas obras, homenageia o bandido “Cara de Cavalo” em um estandarte impresso em *silk-screen* com a imagem do mesmo morto intitulado: “Seja Marginal Seja herói”. Segundo depoimentos do próprio artista, a obra representava um protesto contra a mentalidade brasileira que supostamente “tratava o marginal como objeto” (DUNN, 2009, p. 170).

tradições como o cinema de Mário Peixoto, Orson Welles, Godard e a Chanchada, junto à literatura de Lima Barreto e Machado de Assis, além do cancionero popular dos anos 30. Tal ousadia gerou um rompimento radical com o público, acostumado ao distanciamento do espetáculo, com o exclusivo objetivo de provocar e promover o ato reflexivo a um espectador que tenta juntar peças de um quebra-cabeça em princípio sem nexos.

A perspectiva adotada por Favaretto (2007) sobre a Tropicália nos ajuda a compreender a complexidade sobre a esfera cultural da qual Bressane se inspirou para eliciar sua estética marginal. A tentativa de superação da deglutição causada pela hegemonia cultural global leva-nos a pensar no Cinema Marginal como uma tentativa de levantar proposições políticas através de sua estética ideológica. Essa abordagem traz à tona o importante papel da arte como forma de contestação de uma cultura sedentária, elevando o banal à dignidade estética.

Nos primeiros longas de Bressane é possível se deparar com temas que vão além de uma estética universalizada. Sem obsessão por uma identidade cultural homogênea, se constroem pautados pela heterogeneidade em meio ao perfil de um país marcado pela ânsia de superação cultural, na tentativa de firmar sua identidade. Dessa forma, o Cinema Marginal, apoiado pela Tropicália aparece como uma espécie de fratura da hegemonia cultural imposta pela Indústria Cultural e a Cultura de Massa e, permeado por paradoxos e nacionalismo, adota a própria contradição como afirmação de sua identidade, caindo então no campo conceitual.

Bressane não economizou a exploração de características como o hibridismo carnavalesco associado à antropofagia oswaldiana, o fascínio pelo objeto *kitsch*⁴, o psicodelismo, o pop, punk e hippie, além de uma bricolagem de outros estilemas cujos significados evocam um caleidoscópio de sentidos por vezes vertiginosos.

A resposta de Bressane a tal processo de deglutição pode ser justificado pelas estratégias que o mesmo usa para ressignificar sua obra ao adotar uma estética suja que chega a causar horror e empatia a um espectador domesticado pelo olhar hegemônico. Entretanto, sem aparentes fins comerciais, tais produções segundo o cineasta, se dirigiam a um público determinado, seletivo e intelectualizado, como estudantes, cinéfilos e artistas (BRESSANE, 2000).

⁴ Longman (1995) define o termo alemão *kitsch* como um objeto ou estilo que, simulando uma obra de arte, é apenas imitação de mau gosto para desfrute de um público que alimenta a indústria cultural da cultura de consumo ou cultura de massa; atitude ou reação desse público em face de obras ou objetos com essa característica.

Além da evidente inspiração que a Tropicália exerceu sobre a construção poética do cineasta, outras raízes teóricas advindas de estudos cinematográficos aliados a outras discussões trouxeram à tona material para a construção de uma linguagem singular legitimadora de sua *auto-poiésis*⁵.

O anjo nasceu: construindo uma nova linguagem poética.

Em meio a tantas teorias e métodos que se arriscam por caminhos diversos para explicar a complexidade do cinema, podemos apontar dentro da linguagem marginal o conceito de estética⁶. Dentro desta perspectiva surgem inúmeros questionamentos como o que seria verdadeiramente belo dentro das representações cinematográficas? Ou o que poderia ser considerado de fato uma “obra prima” para a arte ou repugnante para a ética? Como o olhar do espectador deve se comportar diante das informações apresentados por um determinado filme? Como ele deve melhor degluti-las? Entre tantos questionamentos que poderiam ser levantados dentro da complexidade de um filme marginal podemos resgatar na história do cinema alguns nomes para possíveis elucidações.

Sergei Eisenstein (2002) em sua teoria do cinema destacou uma estética que ia além de uma simples mimese, ampliando o olhar eurocentrista para outros nichos, que por meio da montagem alteraria a forma no filme, produzindo relevantes significados e alterando percepções à luz do modernismo. Contudo, o olhar que desejava ser quebrado por um visual sujo, áspero, e de grosso trato parece levar os planos de Bressane a uma necessidade de resgate e superação à dependência pragmática que se instaurou na sétima arte ao longo dos anos. Assim, a teoria de Eisenstein, considerada altamente estilizada e intelectualmente ambiciosa, ecoa reflexos nítidos da obra bressaneana: ecletismo, sinestesia, antinaturalismo, dialética da forma, multiculturalismo, entre outras características que parecem descrever as próprias obras do cineasta.

Para Eisenstein a montagem era chave para o domínio estético e ideológico. Segundo o autor, “o cinema era acima de tudo transformador, catalisando, em sua forma ideal, não a contemplação estética, mas a prática social, ao submeter o espectador a um choque de consciência

⁵ Do grego *auto* “próprio” e *poiésis* “criação”.

⁶ Vale lembrar a concepção adotada por Kant (1993), para explicar o conceito de beleza desfocada do objeto para o sujeito, segundo juízos de valor, gosto e de conhecimento advindos do receptor da informação. Para o filósofo tais juízos são dotados de paradoxos que dificultam a solução dos problemas estéticos que acabam por distanciar-se da objetividade, já que os considera como pura sensação subjetiva.

com relação aos problemas contemporâneos.” (STAM, 1913, p. 58). Assim também o fizera Bressane, porém, subvertendo a própria forma, evocando a crise como solução estética (Xavier, 2012).

A poesia proposta por Bressane nos faz mergulhar em um universo infinito de proposições que poderiam ser instrumentalizadas através de várias vertentes teóricas, entretanto, tais métodos de análise configurariam itinerários de leitura possíveis, fazendo com que surjam algumas inquietações como qual deles um espectador da obra de Bressane deveria adotar? Estaria a resposta dentro do próprio filme, como nos propõe os estudos estruturalistas, ou nas particularidades do espectador, segundo os estudos de recepção? Ou ainda com mais ousadia, haveriam de fato respostas? Ora, se pensarmos pela perspectiva da *anti-arte*⁷, talvez não. Daí eleva-se o conceito de *anti-herói*, que ratifica o caráter antropofágico do cineasta, na tentativa de sugerir uma postura mais ativa do espectador em busca de caminhos reflexivos mais satisfatórios para a solução de possíveis respostas.

Contudo, alguns pressupostos de Kracauer (1960) nos ajuda a refletir o cinema de Bressane sob a postura do engajamento social. Seu discurso marxista lança dúvidas quanto à influência exercida pela hegemonia cultural que prevê sob a perspectiva crítica um cinema de “abate ao gado”, precursor da antidemocracia. Para Duhamel (STAM, 2013) esta ideia é problematizada a partir do conceito “de que o cinema convertia o público em uma entidade bovina e passiva” (p. 83), um legítimo “matadouro da cultura”. Para Duhamel, a massificação do cinema estupidificara as mentes elevando a espetacularização à falsa sensação de abastamento.

Já para Adorno (STAM, 2013), o cinema estava provido da crença de um poder focado na negação crítica, produzindo espectadores como consumidores. Tanto Adorno quanto Horkheimer (STAM, 2013) estavam preocupados com a legitimação ideológica do cinema, “as massas iludidas, hoje, deixam-se cativar pelo mito do sucesso muito mais que as próprias pessoas bem-sucedidas. Imóveis, se obstinam na própria ideologia que as escraviza.” (STAM, 2013, p. 88). Tal apontamento

⁷ O conceito *anti-arte* apoia-se na ideia *dadaísta* da determinação do valor estético não como procedimento técnico, mas como um puro ato mental, uma atitude diferente em relação à realidade: “Com suas intervenções inesperadas e aparentemente gratuitas, o Dadaísmo propõe uma ação perturbadora, com o fito de colocar o sistema em crise, voltando para a sociedade seus próprios procedimentos ou utilizando de maneira absurda as coisas a que ela atribuía valor.” (ARGAN, 1999, p. 356). O estilo inventivo e provocativo do artista dadaísta Marcel Duchamp chamou a atenção da crítica pelo caráter enigmático de suas obras, consideradas quebra-cabeças desafiadores a estudiosos e o grande público: “Precisa-se apenas de virar o caleidoscópio da interpretação para descobrir que os fragmentos da vida de Duchamp e da sua obra, formaram um novo padrão.” (MINK, 2000, p.8).

pessimista eleva a arte difícil como uma ferramenta necessária para o aprimoramento perceptivo e crítico legitimador da democracia.

Essa ideia de *contracinema* postulada pelos teóricos críticos veste efetivamente tais objetos de análise. Os filmes de Bressane, aqui estudados, nos dão matéria-prima para a execução do pensamento, posicionando o espectador ativamente, como participante do ato criativo, e, pensando-se em arte contemporânea, possíveis coautores das obras. Ecos da Teoria Crítica na obra do cineasta apresentam-se principalmente sobre o aspecto da subversão, sobretudo a formal, enquanto *antiarte* ou *antiestética*, na rejeição ao conceito clássico de beleza em favor de uma estética de fragmentos e de restos, na tentativa de romper com a estética hegemônica em prol de uma estética da fome e do lixo e antipopular.

Assim, os filmes de Bressane ficam longe de um tipo de espectador passivo. O perfil hedonista que marca o olhar hegemônico do espectador entra em conflito com a marginalidade desses filmes, capazes de promover outro tipo de prazer – um tanto sádico – o de conhecer (STAM, 2013). Esse processo de mediação ao conhecimento faz com que tais filmes de Bressane possam cair no seio da educação (ou deseducação), na medida em que trazem à tona situações para análise, que por seu caráter contraditório e conflituoso, poderiam provocar debates frutíferos.

Dessa forma, os olhares do cineasta e do espectador adentram a um território conflituoso e transformador de significados exponenciais. Pensar um objeto artístico, entretanto, significaria então traçar um itinerário libertador e independente, marcado por impressões arbitrárias de livre pensar. Esse caráter “interminável” de seguir percursos imprevistos e conclusões inusitadas, como se o espectador não obtivesse o controle, permite a ampliação de possibilidades e um enriquecimento da compreensão, com crescente proporção do entendimento, um pensamento que infla em anteparo à burocracia do saber permeada por paradigmas fixos e regras ortodoxas, como um caleidoscópio de ideias sensíveis e inteligíveis.

Considerações

O impulso experimental de Júlio Bressane parece questionar a própria forma de fazer cinema. Acentuado pelo (des)ajuste formal e o tratamento dado às cenas induz o espectador ao avesso de soluções, prejudicando um entendimento linear das ações, multidirecionando caminhos de leitura e apreciação. Tal dialética fragmentada intensifica a suspeita de uma possível crise formal (XAVIER,

2012), pois o olhar da câmera de Bressane assemelha-se a uma máquina onipresente, que tudo observa a seu próprio tempo, uma câmera inquieta, provocadora e transformadora cujo fluxo de estímulos ratifica a postura de decifrador da mensagem do espectador.

Contudo, a condição do cineasta como um representante social imaginário torna ainda mais aguda esta discussão, assim, problematizar sua arte parece sugerir caminhos na tentativa de elucidar tal complexidade. Entretanto, ficam aqui tais apontamentos que não se findam, visto que são passíveis de serem repensados e abertos para futuras reflexões, tal qual o olhar caleidoscópico proposto por Bressane nestes filmes, afirmando a arte como um meio transparente de comunicação, como um leque exponencial de possibilidades.

Referências

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRESSANE, J. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

DUNN, C. **Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FAVARETTO, C. **Tropicália: alegoria, alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LONGMAN. **Dictionary of contemporary English**. Third Edition. England: Longman Dictionaries, 1995.

MINK, J. **Marcel Duchamp 1887-1968: a arte como contra-arte**. Köln: Taschen, 2000.

RAMOS, F. **Cinema marginal (1968 / 1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CINE NOTÍCIAS, UMA PRODUÇÃO DE MILTON MENDONÇA E JUÇARA FILMES¹

CINE NOTÍCIAS, A PRODUCTION OF MILTON MENDONÇA AND JUÇARA FILMES

Ana Lobato (Doutora – UFPA)²

RESUMO

Esta texto tem como objetivo abordar a produção de cinejornais realizada por Milton Mendonça, entre meados da década de 1950 e o final da primeira metade dos anos 1960, em Belém do Pará, a partir das informações disponíveis sobre a mesma e do conjunto de filmes que chegaram até os dias de hoje. Propõe-se a investigar questões relativas à sua forma de produção, estrutura, assuntos e temas tratados.

PALAVRAS-CHAVE:

cinejornal, cinema paraense, Milton Mendonça, *Cine Notícias*, Juçara Filmes.

ABSTRACT

The text aims at discussing the production of newsreels made by Milton Mendonça, between the mid-1950s and the mid-1960s in Belém, capital of Pará state, on the basis of the information available on it and on the set of films that have survived to the present day. It will concern matters related to their mode of production, structure, main topics and issues portrayed.

KEYWORDS:

newsreel, cinema of Pará, Milton Mendonça, *Cine Notícias*, Juçara Filmes.

A situação dos cinejornais produzidos por Milton Mendonça

Este texto consiste em uma abordagem inicial da produção de cinejornais realizada por Milton Mendonça, nas décadas de 1950 e 1960. Fotógrafo, especializado no trabalho com crianças, Mendonça, que possuía um estúdio em local central da cidade de Belém, passa a atuar também no cinema, como produtor, diretor e fotógrafo, realizando reportagens, cinejornais, filmes institucionais e documentários.

A pesquisa sobre a produção de cinejornais de Milton Mendonça tem um escopo mais amplo, envolvendo também os cinejornais produzidos no Pará, nas décadas de 1940 e 1950, pelo cineasta Líbero Luxardo. Uma característica comum à produção de cinejornais que tem à frente esses dois

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE, na sessão 5, 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.

realizadores, é o fato de se centrarem na figura do editor, o responsável em uma equipe de cinejornais, normalmente tratado como produtor nas demais equipes técnicas da área cinematográfica (REISZ; MILLAR, 1978, p. 189). Tal situação não é corrente no que concerne à produção de cinejornais, em geral identificada através da empresa produtora, ou de seu título, já que não é considerada uma produção de caráter autoral.

Tal ausência de caráter autoral é apontada por José Inácio de Melo Souza tanto como um entrave para a realização de pesquisas sobre os cinejornais brasileiros, quanto para a conservação dos respectivos acervos (SOUZA 2007:118-119). Os cinejornais realizados no Brasil foram seriamente vitimados por falta de manutenção em condições adequadas, do que se ressentiu a produção de Milton Mendonça, cujo material remanescente é bastante reduzido. Esses filmes, ou talvez seja mais apropriado falar em fragmentos de filmes, se encontram sob a guarda do Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS-PA), tendo sido restaurados em 2008, através de processo digital, quando já e encontravam em acentuado processo de deterioração³.

Não existem mais os filmes em sua integridade, tal como construídos à época de sua feitura e exibição, mas sim trechos de filmes, vinhetas que se sucedem, material não editado. Com isso, não se tem acesso à forma como foi constituído cada cinejornal, quais os assuntos abordados nas várias edições, o balanceamento entre as diversas notícias, o tempo de cada uma e do cinejornal como um todo. Considerando que não há outros materiais relativos a esses filmes, tais como roteiros, textos das narrações ou outro tipo de documentação, não há como reorganizar o material sobrevivente com vistas à reconstituição de edições do cinejornal.

A partir da datação de diversas notícias veiculadas no material remanescente, sobretudo aquelas de maior expressão, a respeito das quais há informações acessíveis, pode-se concluir que dizem respeito, em sua maioria, à primeira metade da década de 1960. É importante mencionar que nas vinhetas de abertura não há identificação do número do cinejornal, nem do ano em que foi produzido, constando apenas seu título, *Cine Notícias*.

Além dos fragmentos que sobreviveram, os anúncios veiculados no jornal *A Província do Pará* se constituem em fontes de fundamental importância para o conhecimento dessa produção. A

³ As informações sobre a situação dos filmes e o processo de restauração da produção de Milton Mendonça, realizado através Edital de Apoio a Projetos de Preservação de Acervos - 2008, do BNDES me foram fornecidas por Paula Macedo, diretora do MIS-PA à época (MACEDO, 2013).

primeira notícia encontrada nesse periódico, data de novembro de 1954 e a última de dezembro de 1964, conforme quadro abaixo:

1. ANÚNCIOS VEICULADOS NO JORNAL A PROVÍNCIA DO PARÁ

ANO	MESES											
	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
1954											X	
1955				X			X		X			X
1956				X				X	X			
1957												X
1958		X	X	X			X	X	X	X		
1959	X		X			X	X			X		
1960			X		X					X		
1961		X							X	X	X	X
1962			X			X	X					
1963	X	X			X			X				X
1964				X			X					X

Como se pode observar, não há anúncios relativos à produção de cinejornais por Milton Mendonça em diversos meses, ao longo dos anos em que a mesma foi divulgada no jornal. É necessário levar em conta a hipótese de que em diversos momentos a produção realizada não tenha sido anunciada no periódico em questão. Além disso, as informações publicadas se ressentem de outro tipo de limitação: entre 1954 e 1960, não há, na maioria das vezes, discriminação do conteúdo dos filmes, sendo que essa situação se torna a regra a partir de 1961, e se mantém até 1964. A única exceção diz respeito ao último número noticiado, que abordou o Círio de Nazaré, o que pode decorrer do fato de se tratar de um número especial. Ainda assim, é possível deduzir, a partir da redação dos anúncios, que durante esse período muitas edições contam com diversas matérias.

Como os filmes são anunciados

Com relação à identificação do cinejornal, como destaquei acima, há sempre menção ao nome de seu produtor, de modo que os filmes são anunciados como reportagem de Milton Mendonça, ou ainda como “Divulgação Cinematográfica da Amazônia, reportagem de Milton Mendonça”⁴. A partir de 1960 não se fala mais em Divulgação Cinematográfica da Amazônia, anunciando-se, em março desse ano “novo jornal de Milton Mendonça, com reportagens locais”⁵, que passa a ser identificado de diferentes formas, como “complemento nacional de Milton Mendonça com as últimas notícias do Pará”⁶, “notícias de Belém, reportagem de Milton Mendonça”⁷, ou ainda “reportagem de Milton Mendonça com últimas notícias da Amazônia”⁸.

Além dessas mudanças, que dizem respeito à apresentação do cinejornal através da imprensa, não é possível precisar em que consistiram as novidades anunciadas. Da vinheta do material sobrevivente, constam, além do título *Cine Notícias*, outros dados relativos à ficha técnica: empresa produtora, Juçara Filmes; direção, Milton Mendonça; narração, Cid Moreira; legendas, Liette Mendonça; produção, Milton Mendonça. É possível que essa vinheta, bem como a equipe nela apresentada, integrada por um locutor com atuação de destaque em programas de rádio e televisão realizados em São Paulo e no Rio de Janeiro, fizessem parte da formatação do *novo jornal*. É importante destacar que o título do cinejornal constante da vinheta não é mencionado em quaisquer dos anúncios veiculados no jornal *A Província do Pará*, não havendo também menção alguma à empresa produtora, Juçara Filmes.

Levanto a hipótese de que a partir desse momento, e como parte das mudanças anunciadas, essa produção tenha sido realizada com maior periodicidade, passando a se constituir num cinejornal no sentido estrito do termo. O gênero cinejornal pode ser definido como uma produção seriada de curta-metragem, composta por notícias a respeito de eventos diversos, com periodicidade, em geral, semanal (ARCHANGELO, 2013, p. 7). A quantidade de tópicos pode variar de um a dez (REISZ; MILLAR, 1978, p. 189), sendo que a maioria contém notícias diversas. A produção em questão, de acordo com as informações levantadas pela pesquisa, apresenta praticamente todas as

⁴ A Província do Pará, 13/11/1954, p. 5.

⁵ A Província do Pará, 6/3/1960, p. 5.

⁶ A Província do Pará, 29/9/1961, p. 5.

⁷ A Província do Pará, 2/3/1962, p. 5.

⁸ A Província do Pará, de 1/2/1963, p. 5.

características apontadas, não se podendo, contudo, fazer afirmações quanto à sua periodicidade, pelas razões já expostas.

Reforçando essa hipótese, há o fato de a partir de 1961, o cinejornal tratar com frequência de assuntos relacionados ao governo do Estado do Pará, bem como a algumas instituições de porte, entre as quais a Universidade do Pará, a Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA) e Banco de Crédito da Amazônia (BCA). Isso pode ter significado a existência de um suporte mais constante para a produção do cinejornal, que ficava, assim, menos dependente do resultado da “cavação”⁹, a qual, na ausência de apoios mais estruturais, precisava ser inteiramente realizada a cada nova edição.

Quanto aos temas tratados, entre 1954 e 1959 temos: carnaval - bailes de clubes, desfile de escolas de samba e ranchos -, réveillon, festas privadas - casamentos e aniversários de 15 anos -, obras da prefeitura, desfiles de miss, trote de calouros, comemorações do Exército, festas juninas, novas frotas de empresas de navegação, dentre outros. Em termos gerais, tais assuntos continuam a figurar no cinejornal a partir dos anos 1960, podendo-se observar que, enquanto no primeiro momento não há indicações de articulação com o governo do Estado¹⁰, a partir de 1961 há uma concentração de matérias acerca do mesmo, bem como das instituições mencionadas. Isso pode ser observado no quadro abaixo, em que constam as instituições e temas abordados, e o número de vezes em que isso se dá. É preciso levar em conta que o mesmo foi montado com base no material remanescente, de modo que a proporção entre os diversos assuntos poderia ser diversa caso se tomasse como referência o conjunto da produção.

2. ASSUNTOS E QUANTIDADE DE MATÉRIAS

ASSUNTO	QUANTIDADE
Governo do Estado	34
Universidade do Pará	8
Comemorações / Festas Públicas	8
Banco de Crédito da Amazônia (BCA)	6

⁹ “Cavação” é uma expressão utilizada nos anos 1920 para designar o documentário de cunho comercial (SOUZA, 2007, p. 117).

¹⁰ Foram localizadas referências a apenas três matérias relacionadas ao governo do Estado, que dizem respeito à posse, aniversário e morte do governador Magalhães Barata.

Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA)	5
Prefeitura	5
Comércio	5
Militares	4
Governo do Amapá	3
Indústria	3
União Espírita	3
Jogos ginásio-colegiais	2
Cultura	2
Festas particulares	2
Desastres	2
Cine Teatro Palácio	2
Bancos	2
Lions Clube	2
Diversos ¹¹	1

De acordo com o quadro acima, há, ainda, um número expressivo de matérias relativas a empreendimentos econômicos, as quais dizem respeito à inauguração de casas comerciais, estabelecimentos bancários e industriais, bem como a seu processo de trabalho e bens produzidos. Algumas dessas reportagens são bastante extensas, e tanto podem ter se constituído em números especiais do cinejornal, quanto em reportagens isoladas, não sendo possível, todavia, fazer afirmações a esse respeito¹².

Destaco, dentre essas matérias, a que trata da inauguração de uma loja dos irmãos Braga, em Manaus, em janeiro de 1963, com aproximadamente seis minutos; um misto de notícia, institucional e propaganda. A matéria vai além da inauguração propriamente dita, consistindo em uma série de eventos: viagem da comitiva paraense para Manaus, chegada dos convidados à loja,

¹¹ Neste item estão incluídos assuntos variados que figuraram nos trechos dos cinejornais uma única vez.

¹² De acordo com João Moacir Santiago de Mendonça, filho de Milton Mendonça, que auxiliava o pai quando jovem, o realizador produzia filmes institucionais para várias empresas, não sabendo precisar, entretanto, em que circuitos e condições esses filmes eram exibidos, tendo mencionado apenas que alguns eram incluídos em edições dos cinejornais. (MENDONÇA, 2015).

discursos, o coquetel, demonstrações de produtos e, para encerrar, um baile de carnaval realizado em importante clube da cidade. Tal proliferação de eventos pode ter sido potencializada pelas filmagens, a fim de extrair maior rendimento da situação, com vistas à sua exibição nos cinemas. Pode-se falar numa espécie de *efeito cinema*, capaz de, entre outras coisas, provocar a aglomeração de populares na porta do estabelecimento, que poderiam estar ali não só para ver a chegada dos convidados ilustres, mas também para serem flagrados pelas câmeras.

No que diz respeito à estrutura dos jornais cinematográficos, Reiz e Millar apontam a importância de revelarem novos aspectos das notícias abordadas, já que, por ocasião de sua veiculação, os fatos não serão mais novidades, de modo que o interesse reside nos “detalhes significativos” da notícia. (REISZ; MILLAR, 1978, p. 188-189). No caso abordado, os detalhes selecionados pela lente de Milton Mendonça dizem respeito ao comportamento e movimentação dos convidados, aos trajes das senhoras e jovens, às trocas de olhares, às poses para a câmera, aspectos esses enfatizados pelo texto da narração, que interpreta o que se vê nas imagens, faz um gracejo a respeito de determinada cena. O comentário, de grande importância nesse tipo de produção, avalia o evento abordado como extremamente significativo para a cidade de Manaus, capaz de contribuir para sua modernização, mantendo-a em sintonia com o que acontece nas grandes metrópoles brasileiras.

Referências

ARCHANGELO, R. “Histórias de um Brasil em suas notícias da semana”. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: conhecimento histórico e diálogo social, 2013, Natal (RN). **Anais eletrônicos**. Brasil: ANPUH, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em 11 ago. 2015.

CARMO, A. Entrevista concedida a Ana Lobato em 19/09/2014.

LOBATO, A. “O último cinejornal de Líbero Luxardo”. In: XVIII ENCONTRO DA SOCINE: o novíssimo cinema latino-americano, 2014, Fortaleza (CE). **Anais eletrônicos**. São Paulo: SOCINE, 2015. Disponível em: [www.socine.org.br/anais/2014/AnaisDeTextosCompleto\(XVIII\).pdf](http://www.socine.org.br/anais/2014/AnaisDeTextosCompleto(XVIII).pdf). Acesso em: 24 nov. 2015.

MACEDO, P. Entrevista concedida a Ana Lobato em 13/9/2013.

MENDONÇA, J. M. S. Entrevista concedida a Ana Lobato em 7/7/2015.

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

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.

Horror e experiência estética no cinema com *webcam*¹

Horror and aesthetic experience in the cinema with webcam

Ana Maria Acker² (Doutoranda em Comunicação e Informação - UFRGS)

Resumo:

A investigação aborda características do uso da webcam nos filmes de horror *A História de Collingswood* (2002), de Michael Constanza, e *Megan is missing* (2011), de Michael Goi. A ideia é pensar como o aparato funciona na proposição narrativa e de experiências estéticas. Partimos do pressuposto de que a constituição do cinema em “tempo real” causa um estranhamento que em determinados momentos contribui para exacerbar o medo, enquanto que em outros sugere um distanciamento ao espectador.

Palavras-chave:

Cinema, Horror, Experiência estética, Webcam.

Abstract:

The research discusses the characteristics of webcam in the horror movies *The Collingswood Story* (2002), directed by Michael Constanza, and *Megan is missing* (2011), shot by Michael Goi. The idea is to think how the apparatus works in narrative proposition and aesthetic experience. The presupposition is that the “real time” cinema causes an estrangement that sometimes contributes to exacerbate the fear, while in others suggests a distancing to the audience.

Keywords:

Cinema, Horror, Aesthetic Experience, Webcam.

A webcam no horror found footage

Entre os diversos suportes explorados nos filmes de horror *found footage* está a imagem de webcam, ou melhor, a simulação dessa em vários casos. A seguinte proposta aborda essa característica em dois filmes: *A História de Collingswood* (2002), de Michael Costanza, e *Megan is missing* (2011), de Michael Goi.

O objetivo é pensar como o aparato funciona na proposição narrativa e de experiências estéticas, fenômeno pensado a partir de Hans Ulrich Gumbrecht (2010). Segundo o autor, o apelo sensível oscila entre efeitos de sentido e de presença – o primeiro associado a uma visão interpretativa do mundo; o segundo, àquilo que toca nossos corpos e escapa à dimensão do sentido

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 3 do Seminário de Gêneros Cinematográficos: História, Teoria e Análise de Filmes.

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

(GUMBRECHT, 2010). Partimos do pressuposto de que a constituição do cinema em “tempo real” causa um estranhamento que em determinados momentos contribui para exacerbar o medo, enquanto que em outros sugere um distanciamento ao espectador.

O horror em toda parte

Em *Megan is missing* duas amigas conversam quase que diariamente via web. Até que uma delas, Megan (Rachel Quinn), conhece um homem que se apresenta como Josh (Dean Waite) pela internet e desaparece após encontrar-se com ele. A outra, Amy (Amber Perkins), investiga o caso e também some três semanas depois. Há muitos planos fixos por conta da imagem de computador e o filme explora ainda o uso do celular, câmera de vídeo e de vigilância. A construção narrativa pela *webcam* potencializa o horror na tela em alguns momentos, sobretudo nas cenas em que ouvimos a voz do assassino, que não aparece nas conversas com Megan, apenas na câmera de vigilância, preenchendo a trama por meio de uma *imagerie* virtual (VIRILIO, 2002).

A produção simula o uso de *webcam*, mas situa o espectador. O filme começa se apresentando como um suposto documentário montado a partir de arquivos de computador, transmissões por celular, vídeos pessoais e reportagens de televisão. Quando Megan fala com o agressor não há a imagem dele – apenas a voz. No primeiro contato, ele pede para que ela mexa na tela a fim de vê-la melhor, o que estabelece um plano em que a garota assume posição submissa. Não é apenas o espectador que não enxerga Josh – Megan fica sem identificá-lo porque a câmera do computador dele está com problemas.

No bate-papo que antecede ao encontro das personagens, Megan deixa o quarto, mas a *webcam* permanece ligada. A saída de campo da personagem – o plano vazio é explorado aqui como se fosse pela interface do computador. Há uma sensação de que Josh ainda observa o ambiente de Megan, como se o olhar a seguisse – o plano fixo antecipa que algo ruim irá acontecer. Podemos argumentar que a ampliação do medo na cena não ocorre pela simulação da câmera virtual, mas pelo plano fixo, vazio, algo recorrente no cinema.

As conversas por celular e webcam são diferenciadas na obra: com o dispositivo móvel há mais movimento. A partir do desaparecimento de Megan, entra em cena a imagem televisiva, uma simulação dos programas sensacionalistas. Dentro de um telejornal que noticia o sumiço de Megan é que aparece a imagem de câmera de vigilância do momento em que um homem aborda a garota.

Já a primeira conversa de Amy com Josh é bastante frontal, o que indica certo enfrentamento entre os dois, o que se acentua pelo tom da discussão. No segundo diálogo, Amy aparece em um enquadramento mais baixo, denotando a superioridade e poder de Josh. O tom de voz dele logo confirma o que está na imagem. O plano também é mais fechado em Amy.

Os últimos vinte minutos do filme, em que as imagens da câmera de vídeo de Amy são reveladas, a tensão e o terror se elevam – esse trecho inclusive foi refutado pela crítica por apresentar cenas de estupro e tortura envolvendo adolescentes. Temos um típico *found footage* de horror no uso da câmera de vídeo, se é que podemos usar essa denominação. A frieza computacional antecipa o desfecho trágico.

Megan is Missing é didático na exploração dos artefatos: no começo, há uma ênfase na exploração da imagem via celular e webcam. Quando Megan desaparece, entram em cena a câmera de vigilância, a reportagem televisiva e o vídeo, manuseado pela amiga Amy. Após o desaparecimento dela, o vídeo é o que resta, desta vez pelo olhar do assassino.

Ritual macabro pela tela do computador

A *História de Collingswood* se inicia com uma simulação de interface computacional, apresentando uma conversa entre um casal, Rebecca (Stephanie Dees) e John (Johnny Burton). A jovem está em Collingswood (EUA) para estudar e conversa todas as noites com o namorado por *webcam*. No entanto, ela descobre que a casa para a qual recém se mudou teria sido habitada por integrantes de uma seita satânica.

Planos fixos, poucos movimentos de câmera são a marca do filme na simulação do uso de *webcam*, que estabelece um jogo de pontos de vista perceptível pela caracterização dos *desktops* das personagens.

Em um trecho da obra, ocorre uma sessão espírita pelo computador, quando Rebecca toca a tela para fazer contato com uma vidente que se aproxima do aparelho. Durante a revelação da mulher, o plano fecha, um recurso convencional do cinema. Um som estranho surge e torna ainda mais tensa a informação acerca da casa onde a jovem está. John observa a namorada dormir pela *webcam* como forma de acalmá-la após a revelação. Existe uma falsa sensação de proximidade ocasionada pela máquina.

No uso da câmera diegética subjetiva, quando a garota explora o sótão, além do olhar de Rebecca, o de John está implicado. De certa forma, ambos manuseiam a câmera, um de forma direta; o outro, indireta. Novamente, há uma ideia de proximidade causada pela interface – o rapaz crê que possui o poder de intervir na ação pela fruição com a imagem produzida por Rebecca, mas isso é impossível e o desfecho do filme assim o confirma. A exploração do sótão é o instante mais tenso, e aqui temos o uso da *webcam* de forma direta para aumentar a tensão e o horror.

Máquinas do tempo

Paul Virilio (2002) problematiza características distintas entre as imagens da fotografia e do cinema em relação às geradas pela síntese digital. Conforme o autor, a dialética da visualidade cinematográfica é conhecida, enquanto que as possibilidades da lógica paradoxal da imagem numérica permanecem um mistério. O autor destaca que na virtualidade “o *paradoxo lógico* é finalmente o desta imagem em tempo real que domina a coisa representada, este tempo que a partir de então se impõe ao espaço real” (VIRILIO, 2002, p. 91). Máquinas de percepção sintética se expandem, observa Virilio, e superam nossa capacidade visual, subvertendo a noção de realidade. Se pensarmos nas obras em questão nesta proposta mais do que superar é possível enfrentar o desafio de competências perceptivas diferenciadas dentro dos códigos do gênero horror no cinema diante da imagem computacional, ou simulação desta pelo cinema.

Para Siegfried Zielinski, “todas as técnicas para a reprodução de mundos existentes e para a criação artificial de novos mundos são, num sentido específico, mídia do tempo” (ZIELINSKI, 2006, p. 49), ou seja, a duração temporal pode ser experimentada em uma multiplicidade impossível na vida “real”. O cinema é uma das mídias que possibilita isso, com tempos estendidos, fragmentados, esgarçados. Para a percepção dessas temporalidades, há a fruição com a trama e com a técnica. Tempo artificial é algo da gênese cinematográfica desde sempre; o que muda nos filmes de *webcam*, ou que simulam essa característica, é o modo como esse tempo se apresenta na narrativa e de que maneira ele empreende determinadas experiências estéticas.

Muitas vezes, há no realismo do dispositivo *found footage* um fluxo de “tempo real”, uma impressão dele, apesar de a maioria das obras reiterar o passado anunciando que são resultado da edição de arquivos documentais encontrados, ou seja, imagens que carregam a marca do tempo. A

lógica paradoxal observada por Virilio (2002) e o tempo artificial apontado por Zielinski (2006) auxiliam na análise desse horror “ao vivo”, online, presente nos dois filmes.

A conversa pelo computador causa desconforto no começo de *A História de Collingswood*, porém se torna naturalizada ao longo da trama. Mesmo assim, parece incômoda e evoca uma opacidade na relação com a narrativa. A condição da proximidade / separação das personagens pela internet é retomada para o público nos instantes mais tensos. Em *Megan is missing* é a conexão entre as imagens da *webcam*, celular, com as da câmera de vigilância e de vídeo, principalmente, que evidencia a ruptura do tempo que se repete e reitera o medo, o perigo. O filme já se apresenta como uma construção de arquivos, traz passados formatados como “tempo real”, em especial nas conversas pelas interfaces.

Assim, é necessário tensionar a fruição no gênero horror diante de produções que provocam experiências múltiplas por meio de um amálgama de artefatos, modos de ver e sentir o medo. No entanto, nos excertos de possíveis experiências estéticas há a conexão com elementos visuais e narrativos já instaurados na tradição do cinema de horror, tais como o *close*, a *plongée*. Isso demonstra que a simulação do uso de *webcam* nesses filmes desestabiliza a transparência das obras, mas não explora tanto as peculiaridades digitais dos artefatos, talvez em função dos períodos em que os filmes foram realizados.

Em *A História de Collingswood*, o ápice da tensão – efeitos de presença - se dá no uso da *webcam* como produtora de imagens durante a entrada de Rebecca no sótão. Por outro lado, o uso da interface computacional causa até certa opacidade nos diálogos entre o casal ao longo do filme, descolando o espectador da fruição com o gênero.

Já em *Megan is missing* o medo atinge o clímax através de imagens de câmera de vídeo no final do filme e não na exploração da *webcam* ou demais artefatos. Assim, as experiências estéticas dessas obras com o horror não estão condicionadas ao uso da câmera de computador, o mote narrativo principal, o que nos leva a pensar que essas imagens ainda são mais dialéticas do que paradoxais.

Referências

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.

HUTCHINGS, P. **The Horror film**. London: Routledge, 2004.

ZIELINSKI, S. **Arqueologia da mídia**: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. São Paulo: Annablume, 2006.

VIRILIO, P. **A Arte do motor**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. **A Máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

Os alquimistas do cinema: a materialidade da imagem dos cine-artesãos¹

Cinema Alchemists: the materiality of image from cine-artisans

Andréa C. Scansani² (Doutoranda – USP/UFSC)

Resumo:

A consolidação digital do cinema é incontestável. No dismantelamento da infraestrutura das técnicas tradicionais de manipulação da imagem foto-cinematográfica observamos crescentes movimentos artísticos que navegam contracorrente. O reconhecimento da materialidade como componente primordial da imagem em movimento encontra nas obras do MTK um caminho para colocar em perspectiva os aspectos intangíveis da imagem que são esculpidos no corpo fílmico pelos cineastas-artesãos deste grupo.

Palavras-chave:

materialidade da imagem, fotografia, luz, Jean Epstein.

Abstract:

The consolidation of digital cinema is undeniable. Throughout the dismantling of traditional photo-cinematographic laboratories we can observe growing artistic movements sailing against the mainstream. The recognition of materiality as a key component of the moving image leads us to MTK's production to put into perspective the intangible aspects of the image created by the artisan filmmakers from this group.

Keywords:

image materiality, photography, light, Jean Epstein.

Este estudo é animado pela necessidade de discutir a fotografia cinematográfica como construtora do corpo fílmico constituído pelo manejo da luz e do movimento. O enfoque proposto não é pensar a fotografia como um objeto de estudo histórico, social ou mesmo estético senão adentrar suas entranhas e explicitar algumas das infinitas possibilidades de criação da imagem cinematográfica. O que aqui se apresenta é um recorte modesto de uma ampla pesquisa que encontra-se em andamento. Para podermos dar início à discussão gostaríamos de colocar em questão duas simples palavras que hoje em dia são usadas de maneira múltipla e genérica e que acreditamos necessitar de uma determinação estreita tanto em seu significado quanto em seu contexto. A primeira palavra da qual não podemos, e nem devemos, escapar é *cinema* que, mesmo

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 6 do ST Cinema como arte e vice-versa.

² Professora de Cinema e Fotografia da Universidade Federal de Santa Catarina e doutoranda do Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/Universidade de São Paulo.

morta para alguns, continua sendo a protagonista de estudos dos mais diversos. O uso da palavra *cinema*, e também do termo *imagem cinematográfica*, será aplicado aqui próximo ao seu sentido literal e etimológico: o da escrita do movimento. A segunda palavra, que está demasiadamente em moda, é *matéria* e seus derivados: materialidade, imaterialidade etc. Sem receio de vincularmo-nos a modismos estes termos compõem uma parte importante deste texto. E para que a palavra *matéria* não fique solta e chegue a criar vida própria atrelada a significados indesejáveis, novamente aqui buscamos reduzi-la à sua definição mais primitiva: *substância da qual um objeto é feito* e, a partir daí, lembrarmo-nos sempre que em sua raiz reside *mater*: a mãe, geradora. Com essas colocações em mente este artigo se apresentará em três partes. A primeira se dedicará ao elemento primordial da elaboração fotográfica da imagem que é a Luz: como pensar os aspectos físicos de uma substância que não podemos tocar? A segunda parte entrará no jogo da luz sobre os materiais sensíveis na concepção da fotografia propriamente dita. Não apenas como uma descrição de métodos mas com alguns questionamentos, por que não dizer, filosóficos de Jean Epstein, sobre o cinema e sua capacidade de enriquecer nosso modo de olhar para o mundo. O terceiro segmento analisará um pequeno filme que parte de uma experiência prática de uma rede mundial de laboratórios muito particular que teve seu início com o MTK em Grenoble na França. Estes laboratórios fotoquímicos compartilham sua infraestrutura com cineastas artesão, artistas visuais, performers etc. que processam seu próprio filme de acordo com as especificidades de cada projeto numa clara e direta manipulação material da fotografia.



Durante a montagem da retrospectiva do artista plástico James Turrell no museu Guggenheim em 2013, seu curador, Michael Goven, comenta estupefato como toneladas e toneladas de tapumes e tecidos chegam em caminhões e mais caminhões a serviço do nada, do imaterial³. Para aqueles que estão familiarizados com o trabalho de Turrell⁴ não será exagero afirmar que suas esculturas, feitas exclusivamente de luz, assemelham-se a miragens que desafiam as certezas dos espectadores. Não apenas as crenças sobre o espaço e sobre nossa própria percepção são colocadas em cheque mas, fundamentalmente, nossa concepção sobre a concretude das coisas do

³ disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ox00pFnKS7g>, último acesso em 18 de maio de 2015.

⁴ disponível em <http://jamesturrell.com/roden-crater/colome/> - Donald Hess Collection - inaugurado em 2009, último acesso em 15 de abril de 2015.

mundo. Como o próprio artista diz: "meu trabalho não tem nenhuma imagem, não tem nenhum objeto, nada físico, do modo como concebemos a fisicalidade hoje, não há nem mesmo como focar o olhar. Então, se não há nenhuma imagem, não há nenhum objeto, não há foco, o que sobra? Bem, muito do que está ali é a ideia de poder observar o próprio ato de ver, compreender como percebemos a luz, tanto em sua qualidade efêmera - como notadamente a vemos - quanto em sua fisicalidade, que é como eu gosto de olhá-la". Olhar a dimensão física da luz não é tarefa simples, requer um esforço de dissolução de paradigmas sedimentados em nossa percepção sobre as coisas desse mundo. Como algo que não podemos tocar pode ser abordado por sua materialidade? Onde reside seu corpo e de qual matéria é constituído?

A natureza da luz sempre foi objeto da curiosidade e da investigação de grandes pensadores. De Pitágoras e da Vinci a Einstein, suas qualidades foram alvo de leituras e interpretações, o mais das vezes, divergentes. É conhecida a dualidade corpuscular e ondulatória da luz com a qual a física se debate[u] durante alguns séculos. Essa dinâmica entre ambiguidades guarda mistérios até hoje. Mesmo após a aceitação científica, há quase um século, da simultaneidade de estados identitários contraditórios, através das pesquisas de Planck e Einstein ou de Broglie e Bohr, é apenas em março de 2015 (o ano proclamado pela Unesco como o 'Ano Internacional da Luz'⁵) que temos pela primeira vez na história da ciência uma imagem, publicada pela *Nature Communications*⁶, que mostra a luz como partícula e onda conjuntamente.

Jean Epstein em seu capítulo "Realidade, soma de irrealidades" do livro *A inteligência de uma máquina*, escrito em 1946, não hesita em dizer:

Certas análises da luz fazem aparecer uma estrutura granular, descontínua. Mas é impossível provar que esta descontinuidade existia antes das experiências investigadoras que puderam criá-la. Da mesma forma que a câmara filmadora inventou uma sucessão de descansos na continuidade de um movimento. Outros fenômenos luminosos só se explicam admitindo que a luz é, não uma descontinuidade de projéteis, senão um fluxo ininterrupto de ondas. A mecânica ondulatória não chega a dissipar totalmente esta incompreensível contradição, ao supor em um raio luminoso uma natureza dupla, *imaterialmente contínua e materialmente descontínua*, formada por um corpúsculo e por uma onda piloto [...] Diante de um problema insolúvel, diante de uma contradição inconciliável, com frequência há motivos para suspeitar que, na realidade, não há nem problema nem contradição. [...]. Não há nada de excludente entre elas como não há entre as cores de um disco em repouso e o branco que forma este mesmo disco em rotação.

⁵ <http://www.light2015.org/Home.html>, último acesso em 21 de junho de 2015

⁶ Disponível em <http://www.nature.com/ncomms/2015/150302/ncomms7407/full/ncomms7407.html>, último acesso em 30 março de 2015.

Contínuo e descontínuo, cor e branco tomam alternadamente o papel de realidade (EPSTEIN, 1960, p. 28-29, tradução e grifo nossos).⁷

Trazer algumas questões sobre como nos aproximamos da compreensão da luz logo na introdução desta apresentação tem por finalidade pensar como as diferentes materialidades, os diferentes meios, afetam os sentidos que transportam (GUMBRECHT 2010, p.32). Desta forma, concentrar nossos esforços de análise da imagem cinematográfica através da materialidade de uma substância tão recoberta pela efemeridade quanto a luz, serve-nos, não apenas para despertar alguns fantasmas da sua própria constituição física, mas também coloca-nos frente a uma prática que, de diversas formas, é abordada pela fotografia: instrumento primário de construção da imagem no cinema. O saber fotográfico constitui-se no duplo percurso das ciências e das artes. É um saber híbrido, produto da interdisciplinaridade e fruto de dois modos díspares de pensamento. Podemos olhar para a fotografia como um saber contínuo, de caráter ondulatório, metafórico e artístico, ao mesmo tempo que podemos analisar cientificamente suas partículas, dissecar sua composição, seu corpo esculpido pela luz. A fotografia é uma expressão *imaterialmente contínua e materialmente descontínua*, uma ponte⁸ entre arte e ciência e, por quê não dizer, um instrumento de ponderação entre teoria e prática.

Ao longo da história, a constituição física dos fragmentos fotográficos que dão origem às sequências de fotogramas da imagem em movimento, teve diferenciadas elaborações, todas baseadas em transformações da matéria desencadeadas pela energia luminosa. Desde compostos de ferro aos mais extravagantes experimentos com prata fixada em suportes como vidro, metal, papel, nitrocelulose, polímeros, fitas magnéticas, silício etc. Cada sistema desenvolvido, ou ainda por desenvolver, encerra em si características próprias atreladas aos materiais que os compõe, os quais estruturam seu corpo; O ponto em comum, no entanto, que atravessa a mecânica de todos esses sistemas, está na impressão - ou codificação - da luz em um material sensível a esta e a busca por uma forma de armazená-la de tal maneira que, ao projetá-la, a imagem assistida contenha vestígios do momento de sua captura - com ou sem semelhança figurativa a este - e que propicie uma

⁷ Apenas em março de 2015, em um artigo publicado pelo *Nature Communications*, temos pela primeira vez na história da ciência uma imagem da luz, ao mesmo tempo, como partícula e onda. Disponível em: <http://www.nature.com/ncomms/2015/150302/ncomms7407/full/ncomms7407.html> último acesso em 30 março de 2015.

⁸ Empristo a analogia entre fotografia e ponte de Mike Ware de seu artigo intitulado "A Bridge for Two Cultures" disponível em http://www.mikeware.co.uk/mikeware/Bridge_Cultures.html último acesso em 06 de abril de 2015.

estabilidade física duradoura. A base de toda imagem cinematográfica - em uma, senão em todas as etapas de sua composição e armazenamento depende da luz. Podemos pensar parte do processo ao observar o que acontece com a energia luminosa (fótons) que atravessa o obturador da câmera e fecunda o material sensível. Esse toque da luz, em suas variadas intensidades, inicia o processo de formação da imagem latente. A sensibilização ocorre diferentemente para cada material utilizado. Cada emulsão fotográfica, ou sensor eletrônico, possui características próprias originárias de seus fabricantes e essa estrutura primordial, somada ao modo pelo qual será processada, acompanhará a imagem por toda a sua existência.

Aqui, podemos pensar em dois caminhos de formação da imagem latente que guardam em si características distintas. 1) Na formação da imagem em suporte emulsionado por prata a luz trabalha como uma escultora. Ao enegrecer a prata que passará pelo processo de revelação (que nada mais é do que uma otimização do trabalho da luz em forma química) e fixação (retirada a prata que não foi enegrecida e, portanto, ainda passível de sensibilização) a luz forja pequenas densidades no quadro e a cada fotograma uma micro escultura é concebida. 2) Os pixels do sensor eletrônico, por sua vez, têm como tarefa transformar os fótons em elétrons para que estes possam ser quantificados, codificados e armazenados. Duas metamorfoses da substância luz.

Desta forma, podemos supor que as possibilidades estéticas e expressivas de cada sistema - se pensarmos apenas em suas características físicas - dependerá de como essa matéria primitiva foi concebida, trabalhada e armazenada. Conhecê-la em suas particularidades científicas e artísticas oferece alguns caminhos para pensarmos as conexões recíprocas entre o universo físico que nos rodeia e as potencialidades da imagem cinematográfica como forma de criação e reflexão sobre o mesmo.

Um desses caminhos foi traçado por Jean Epstein cuja obra, tanto fílmica quanto teórica, foi elaborada num momento de descobertas e expansões tecnológicas transformadoras. Um período no qual a ebulição criativa encontra grande autonomia provavelmente por ainda não estarem estabelecidos os padrões técnicos e mercadológicos que logo estreitarão as possibilidades de distribuição das mais variadas formas de exploração do meio cinematográfico. De certa maneira, Epstein parece ser herdeiro de uma tradição científico-artística da qual o fisiologista-fotógrafo, Etienne-Jules Marey, é um dos expoentes.

As contribuições das cronofotografias de Marey para o desenvolvimento da imagem em movimento e portanto, para a tecnologia envolvida no cinema é de fundamental importância. Contudo, o cinema desvia-se de um de seus criadores ao confinar sua trajetória - como ele mesmo pontua ao comentar a projeção das vistas dos irmãos Lumière – “na simples reprodução da experiência visual sem nada fazer para estender a percepção humana” (CUNNING, Tom in KELLER, Sarah; PAUL, Jason 2012, p.19). Num momento onde as possibilidades cinematográficas pareciam ilimitadas e suas implicações teóricas ainda estavam por ser escritas, Epstein pensa o cinema como uma maneira profusa de observação e interação com o mundo. Para ele a percepção humana, através da dilatação dos sentidos oferecida pela câmera, pode penetrar a carne da matéria. Seus escritos estão por completar um século de existência e parecem fazer enorme sentido no momento atual de transformação tecnológica com a evidente consolidação digital da produção e distribuição cinematográficas. Um mudança de grande impacto não apenas pela predominância de obras e salas digitalizadas mas pelo desmantelamento da infraestrutura física e humana dos últimos cento e poucos anos de sua história em celuloide. A corrida tecnológica pela imagem mais do que perfeita ou pelos ambientes virtuais imersivos suprareais vive seu prelúdio enquanto o cinema experimenta expansões, transgressões e mutações. Nessa patente movimentação transfiguradora somam-se atitudes que ditam o fim da materialidade na era digital, enquanto outras, voltam-se aos processos foto-cinematográficos tradicionais de manipulação física dos componentes.

No atual desmonte das estruturas tradicionais de processamento da imagem foto-cinematográfica podemos observar crescentes movimentos artísticos que navegam contracorrente, desde laboratórios caseiros a grupos que se apropriam dos aparatos abandonados pela indústria. Não estamos diante de algo novo se pensarmos na longa e artesanal trajetória do cinema chamado experimental. Esses grupos, longe de alimentarem o fetiche pela película cinematográfica ou mitificarem técnicas como superiores ou opostas a outras, cumprem um papel chave no livre trânsito entre as práticas transmidiáticas contemporâneas nas quais a manipulação fotográfica ocupa um lugar singular na construção do corpo da imagem fílmica. Como olhar para a tecnologia da imagem como um modo de repensar e recriar a relação do homem com seu entorno para além da repetição, sempre ilusória, de equivalências miméticas? O interesse aqui reside nas produções que exploram os domínios da sensibilidade, não como uma representação figurativa do mundo, mas como uma forma de penetração nas camadas do tempo e da matéria. A predominante monocultura da imagem

cinematográfica figurativa, que se esforça em reproduzir o visível, tal como se apresenta à nossa percepção, coloca-nos numa armadilha, onde o discurso camufla a produção de presença e restringe nossa percepção a resultantes ilustrativas e narrativas. No entanto, em todas as imagens, figurativas ou não, “existe *outra coisa* [...] além da reprodução do visível; existe a ação do visual - ação direta, imediata, por menos que a obra se tenha empenhado sobre a sensação, a compreendê-la, a nela identificar as forças presentes e encontrar um meio de lhes atribuir uma existência em Figura⁹” (AUMONT 2009, p.25, grifo nosso).

Esta “outra coisa”, aquilo que está “além do visível” e que é inerente a toda e qualquer imagem, pode ser explorado pela fotografia de infinitas maneiras. As possibilidades fotográficas passam por escolhas objetivas que determinam a infraestrutura das filmagens como: modelo de câmera, parque de luz, equipamentos de movimentação, processamentos de armazenamento e finalização da imagem etc. Para além das questões estritamente materiais e estruturais há também uma gama sem fim de opções de enquadramentos, contrastes, movimentos, durações, velocidades etc. A manipulação direta e corporal dos aparatos constitui o substrato que será trabalhado posteriormente na montagem.

Como exemplo, temos um pequeno filme artesanal feito por Sarah Darmon em 2001. Em *Ink*, desde o princípio vemos - ou talvez apenas acreditamos que vemos - uma mulher que desperta abruptamente, levanta-se da cama e caminha em direção a um vidro iluminado. Esta simples ação, decupada de maneira clássica, é intercalada por dois planos de um corpo enigmático que parece atrair a mulher. Antes de começarmos a assistir ao filme sabemos pelos créditos iniciais em qual substrato a cineasta escolheu plantar sua composição. E é sobre uma película super-8, preto e branco e em formato *scope* que seu imaginário brota. Independente das razões que possam estar em jogo no momento de tal escolha, a resultante visual elabora corpos que se fundem e se confundem com o substrato no qual estão inscritos. Como se a própria matéria fílmica parisse suas formas e guiasse seus movimentos. O grão, necessariamente extravagante de um original super-8 tão

⁹ “*Credo du figural: dans l’image, il y a autre chose que la reproduction du visible; il y a l’action du visuel – action directe, immédiate, pour peu que l’œuvre se soit attachée à « se retourner » sur la sensation, à la comprendre, à y repérer les forces en jeu, et à trouver un moyen de leur donner une existence en Figure*”. Aqui parece que Aumont faz referência ao pensamento de Didi-Huberman: “*Didi Huberman dans son ouvrage *Devant l’image, avec des références à l’histoire de l’art, distingue la présentation, ou la présentabilité des images, et la représentation figurative d’un objet du monde naturel. La présentation se situe du côté du figural, du côté de ce qui dépasse l’immédiatement perçu et qui l’absente de la représentation figurative. Le figural est l’au-delà du visible ; il se situe du côté de la censure, de l’oubli. Il signale le détournement et devient synonyme de faille, de lacune et de déchirure.**”

minúsculo (4,01 x 5,79 mm), é dilatado pelas escolhas de iluminação e exposição; e pelo processo de revelação. Tudo isso somado à transferência da película para um arquivo digital e às inevitáveis conversões e decodificações da nossa era de tecnologias transgênicas. Esses estratos amalgamados de grão, pixel, mulher, luz, movimento, explicitam as partículas que compõem a imagem. Em meio ao paradoxo da visibilidade da matéria através de sua aparente desmaterialização nos é permitido “não apreender a imagem [mas] deixar-[nos] ser apreendidos por ela: portanto [...] *deixar-[nos] desprender do [nosso] saber sobre ela*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24). Como se os grãos saltassem da tela e impregnassem a sala de cinema envolvendo em matéria fílmica os espectadores.

As estratégias da fotografia para tornar visível, ainda que sutilmente, sensações ou pensamentos, são todas baseadas na manipulação de sua materialidade, mesmo que esta possa ser entendida como movimento ou duração. Para além das questões interpretativas que podem variar de acordo com o espectador, com as circunstâncias históricas entre tantas outras variáveis, todas as expressões artísticas são reféns de sua matéria e, desta forma, acreditamos ser ilusória a fronteira entre materialidade e imaterialidade, ambas constituem um mesmo e único corpo. Pois “a imagem cinematográfica não é nada tangível. Este é o paradoxo da imagem luminosa do cinema (e aqui não faço nenhuma distinção tecnológica: pois é verdadeiro tanto para o vídeo quanto para a imagem digital): ela não é propriamente material; não podemos tocá-la nem mesmo localizá-la (ela não está sobre a película, nem sobre a tela, nem na projeção). No entanto, ela possui uma forma material (ela não é imaterial)¹⁰” (AUMONT, 2009, p. 21).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, J. **Matière d'images**, redux. Paris: Éditions de la Différence, 2009. coleção: Les Essais.
- BELLOUR, R. **Le corps du cinéma**: hypnoses, émotions, animalité. Paris: POL, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. [original francês: 2002].
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013. [original francês: 1990].
- EPSTEIN, J. **La inteligência de una máquina**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1960. [original francês: 1946].
- EPSTEIN, J. **Écrits sur le cinéma** - tome 1. Paris: Éditions Seghers/Cinéma club, 1974.
- EPSTEIN, J. **Écrits sur le cinéma** - tome 2. Paris: Éditions Seghers/Cinéma club, 1974.

¹⁰ [l'image du cinéma] n'est plus tangible du tout. C'est tout le paradoxe de l'image lumineuse du cinéma (et ici je ne fais pas acception de technique: c'est vrai de la vidéo, du numérique): elle n'a pas elle-même, à proprement parler, de matériau; on ne peut la toucher ni même vraiment la localiser (elle n'est pas sur la pellicule seulement, ni sur l'écran seulement, ni dans la projection seulement). Pourtant, elle a une forme matérielle (elle n'est pas immatérielle).

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença** - o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010. [original inglês: 2004].

KELLER, SARAH; PAUL, JASON. **Jean Epstein** - critical essays and new translations. [S.I.]: Amsterdam University Press , 2012.

MERLEAU-PONTY, M. **The Primacy of Perception**. Tradução de NUP 1964. Evanston: Northwestern University Press, 2002. [original francês: 1947, 1955 e 1964].

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. [original francês: 2003].

SIETY, E. **Fictions d'images** - essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films. [S.I.]: Presses universitaires de Rennes, 2009. Collection 'Le Spectaculaire'.

TRACHTENBERG, A. **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

Olhares cruzados: *Fantasia* na revista *Clima*¹

Crossed views: *Fantasia* in *Clima*

Annateresa Fabris² (titular, USP)

Resumo:

Recepção de *Fantasia* em *Clima*.

Palavras-chave:

desenho animado, música, pintura, desenho, crítica.

Abstract:

Fantasia's reception in *Clima*.

Keywords:

cartoon, music, painting, drawing, criticism.

Concebido por Walt Disney como uma obra experimental, um novo formato de espetáculo capaz de apresentar a arte moderna ao grande público, o desenho animado *Fantasia* (1940) havia sido antecedido, em 1938, por um filmete de animação, musicado com a peça *O aprendiz de feiticeiro* (1899), de Paul Dukas, regida por Leopold Stokovski, Disney e o músico pensam em produzir um longa-metragem de animação com o mesmo princípio, cabendo aos dois e ao crítico Deems Taylor a escolha das peças a serem associadas à animação. A eles deve ser acrescentado o nome do artista alemão Oskar Fischinger que, entre 1938 e 1939, elabora o projeto de um longa-metragem em que a animação se encontraria com a música. Trabalha, para tanto, nos desenhos da primeira sequência de *Fantasia*, inspirada na “Toccatina e fuga em ré menor”, de Johann Sebastian Bach. Seu nome, no entanto, não consta dos créditos, em virtude do conflito que se criou entre ele e Disney, depois que este introduziu transformações em seus desenhos abstratos.

Mesmo que a colaboração entre Disney e Fischinger tivesse tido êxito, é possível que *Fantasia* continuasse a apresentar os desníveis apontados pela crítica entre os diversos segmentos, já que eles são de autoria de diferentes desenhistas e diretores. No número especial que a revista *Clima* dedica à fita em outubro de 1941, Antônio Branco Lefèvre (1941, p. 43-44, 47, 49) destaca esse desnível, que faz consistir na coexistência de uma obra-prima como “Quebra-nozes” com “uma

¹Trabalho apresentado no XIX Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual, no seminário temático Cinema como arte e vice-versa.

²Professora titular (História da Arte) da USP e autora de vários livros.

inqualificável monstruosidade” como a “Sexta sinfonia”, e na falta de uniformidade no tratamento de uma única peça (“A sagração da primavera”). Embora aponte a presença de “coisas verdadeiramente horríveis” no último segmento, o balanço de Lefèvre é, até certo ponto, positivo. *Fantasia* era a primeira tentativa importante de acordo das artes, apesar de resultar de experiências já feitas como divertimento e de não ter conseguido estabelecer, em diversos momentos, “uma ressonância recíproca entre a audição e a visão”.

Bem mais severo é o juízo de Alberto Soares Almeida (1941, p. 52-54, 59-60), para quem a película fracassara em promover uma “transsubstanciação sutil e misteriosa” entre desenho e música. Na falta de uma coincidência entre a realidade musical e “a força incrivelmente absorvente do desenho animado”, o espectador vive a experiência de uma “dissociação entre duas solicitações simultâneas imensamente fortes e essencialmente irreconciliáveis”. Confrontado com uma “síntese impossível” só lhe resta entregar-se a um dos dois planos artísticos. Desse “equilíbrio pela mutilação” só escapam sequências como “Quebra-nozes”, “Dança das horas” e “O aprendiz de feiticeiro”, cuja música anedótica “recua voluntariamente para um plano secundário”. Nesses momentos, a película atinge um equilíbrio espiritual, produzido por “um compromisso íntimo entre o próprio espírito da música e as intenções coreográficas ou psicológicas dos desenhos”. Ao definir a música “conhecimento abstrato por excelência”, o crítico conclui que, ao trazê-la para o campo das imagens, *Fantasia* “a desloca de sua posição legítima e a diminui, criando no público uma consciência falsamente musical” e facilitando seu conhecimento por “um nivelamento de cima para baixo”.

Também Almeida Salles (1941, p. 25-26) não vê com bons olhos o “hibridismo artístico” da película, marcada por uma “coação mútua”: o desenho sacrifica a própria liberdade de criação na procura, não raro ridícula, de equivalentes musicais; a música “abdica de sua incontida e infinita capacidade de sugestão, dobrando-se diante de uma visualização interpretativa”. Essa percepção não impede, porém, que o crítico detecte em alguns momentos de *Fantasia* a superação do desenho em prol da “pintura animada”, em virtude da “força do relevo plástico” e da “complexidade de colorido e de perspectiva”.

A ideia de *kitsch*, que se insinua nas afirmações de Soares Almeida, ecoa em alguns momentos do artigo de Sergio Milliet (1941, p. 10), quando este se refere a trechos pontuais da segunda parte: as “figuras enciclopédicas brutas” da “Sagração da primavera”, as “imagens infelizes” inspiradas em Gustave Doré para a representação do Mal e as “imitações aguadas do já aguado

Dulac” na sequência da “Ave Maria”. O momento mais mordaz do artigo é o dedicado à “Sinfonia pastoral”, cuja composição, com exceção das figuras dos cavalos alados, poderia ter sido realizada “com grande vantagem por Belmonte”. Se o crítico está certo quando aponta para a trivialização do imaginário desenfreado de Doré, é, porém, injusto em relação a Edmund Dulac, cuja produção de ilustrador, inspirada na arte indiana e chinesa e, sobretudo, nas miniaturas persas, se caracterizava por um estilo requintado que dava primazia ao desenho, à cor e à textura, em contraposição à linha sinuosa do *Art Nouveau*.

A análise mais entusiasta de *Fantasia* é a de Lourival Gomes Machado (1941, p.65, 67, 70, 74), o qual levanta a hipótese de que Disney pretendia levar às massas “dois dos mais requisitados princípios” da criação moderna: a fusão de diversas linguagens e os códigos da abstração. Sabedor da prevenção do público contra a arte moderna, Disney se vale de “dois truques inteligentes”: o condicionamento dos espectadores logo no início da película, com a apresentação das silhuetas traçadas pelas sombras dos músicos, dos afinares dos instrumentos e dos fogos coloridos intermitentes, e a “inversão da costumeira ordem crescente”. Sujeito previamente a “uma monstruosa experiência de condicionamento”, o público demonstra estar “organicamente disposto para receber a convenção dimensionista”, para aceitar o “jato de coisas ‘que não são nada’”, o qual acompanhava a música de Bach. Depois desse bombardeio dos sentidos, Disney coloca em ação o segundo princípio: oferece “espetáculos cada vez mais fracos em dificuldade de gosto e cada vez mais cheios de vulgaridade, conciliando em definitivo aquele rebelado”. É nesse momento que o público adentra o universo de “uma abstração penetrada ainda por elementos objetivos”, de um objetivismo alógico, não funcional, capaz de figurar “os traços metalógicos do mundo abandonado provisoriamente”. A abstração, que cede lugar a “formas abençoadas pelo senso comum”, a “diminuição progressiva do abstrato em favor do objetivismo” e a “retirada sistemática do dimensional em favor do artístico particular” são reportadas a um quadro preciso: a conciliação de uma linguagem sofisticada, apesar das ressalvas pontuais que possam ser feitas a determinadas sequências e a certos efeitos, com as exigências da produção capitalista e, logo, com a busca de uma boa bilheteria.

Dois elementos chamam a atenção no texto de Machado: a percepção de uma intenção propedêutica na ação de Disney e o uso do conceito de “dimensionismo” para explicar a fusão de vários ramos da arte num só como traço constitutivo do filme. A ideia de dimensionismo circulava em São Paulo desde o segundo semestre de 1941, trazida pelo artista português António Pedro, que

realizara uma mostra na galeria Itá no mês de agosto, patrocinada pelo grupo de *Clima*. Em outro artigo do número especial, Ruy Coelho (1941, p. 14) lembra que António Pedro havia definido *Fantasia* como um exemplo de dimensionismo, tomando como parâmetro a abertura, que corresponderia à criação no campo plástico de uma ordem de emoções idêntica à despertada pela orquestração de Stokowski.

Os pontos de vista particulares de cada crítico não impedem que se detectem algumas semelhanças entre os artigos. A crítica ao formato escolhido por Disney – longa-metragem – pontua as manifestações de Lefèvre, Milliet e Paulo Emílio. O primeiro acredita que a grande extensão da fita ponha em risco “a potencialidade do espírito criador”: em certos momentos, o desenhista dá a impressão de estar lutando com a duração da peça musical, repetindo seus motivos e chegando a provocar uma situação angustiante (LEFÈVRE, 1941, p. 48-49). Milliet (1941, p. 8), por sua vez, embora acredite que Disney foi além do expressionismo, não deixa de criticar a ambição que levou seus estúdios a se aventurarem na “grande fita” de enredo, dotada de “intenções de beleza”, à qual atribui duas motivações: busca de glória e resposta às exigências dos “comerciantes do cinema”. Mesmo exaltando a poesia, o movimento, o humanismo dramático, as cores e os personagens de Disney, Paulo Emílio (1941, p. 80-81) lamenta que, em *Fantasia*, este tenha deixado de lado o universo infantil na tentativa de “enobrecer, ‘dar importância’ ao desenho”. “Gigantesca tapeação”, “gigantesca ‘chantage’”, o filme “proclama ao mundo que o *cartoon d’Arte* nasceu. Não podemos deixar de temer que essa obra sem inocência e sem nobreza mate o desenho animado, do qual tanto se esperava”.

Alguns segmentos do filme despertam opiniões díspares entre os críticos. Valorizado por Milliet e Gomes Machado, o abstracionismo de “Toccata e fuga em ré menor” é visto de maneira negativa por outros. Almeida Salles (1941, p. 27) define-o “espetáculo pirotécnico”. Coelho (1941, p. 14) não hesita em falar num “conjunto desconexo de imagens banais, sem ritmo próprio, sem atmosfera afetiva que recompusesse o estado de espírito da peça de Bach”. Lefèvre (1941, p. 50) considera “excessivamente primária” a interpretação visual dada à música. “O aprendiz de feiticeiro” é outro segmento que provoca leituras contrastantes. Visto com ressalvas por Machado, o segmento é apreciado por Lefèvre e, sobretudo Milliet (1941, p. 9-10), que localiza nele “uma pequena obra-prima de engenho e de humor, de filosofia, em que se pode vislumbrar até uma crítica social mordaz”. O crítico pergunta-se se nas aventuras do aprendiz com a vassoura não haveria “uma caricatura do

homem, inventando a máquina e acabando dominado por ela, afogado na produção racionalizada e impessoal”.

O intervalo entre as duas partes da fita é um raro momento de consenso entre críticos de arte e críticos musicais. Apresentação da trilha sonora por formas geométricas e abstratas, produzidas sucessivamente por diversos instrumentos, o segmento é considerado por Milliet (1941, p. 11) “instrutivo, sintético, característico”, além de capaz de divertir “pela verve com que foi conseguido”. Soares Almeida (1941, p. 56) apresenta-o como um “pequeno interlúdio interessantíssimo”, que, de certa maneira, define todo o sentido de *Fantasia*: “A riqueza dos desenhos é tão grande e o comportamento da linha luminosa tão fiel às menores variações sonoras de timbre, intensidade e altura, que temos a impressão de estar assistindo a fotografias mágicas do som”. O que poderia ter sido “uma exposição geométrica e estrutural adquire, sob o estilo pessoal do desenhista e animado pelo sopro fecundo da sua liberdade criadora, o significado de uma autêntica obra de arte”. Disney é louvado por não ter repetido o erro de alguns precursores que tentaram a mesma experiência “e não foram além das coincidências físicas e lineares”, numa possível alusão a *Um poema óptico* (1937), realizado por Fischinger para a MGM, o qual deve ter sido exibido no Brasil, pois também Mário de Andrade se refere a ele, sem mencionar o título, na resenha de *Fantasia*, publicada no *Diário de S. Paulo* em 9 e 13 de setembro.

Curiosamente um dos segmentos mais ricos em termos visuais ganha realce no artigo de Lefèvre, mas não nos de Milliet e Gomes Machado. Inspirado abertamente nos traços mordazes, irreverentes, bizarros e extravagantes do artista alemão Heinrich Kley, o desenho satírico de “A dança das horas” entusiasma o crítico musical, o qual declara seu encantamento com “a descida do jacaré, um jato de luz verde lançado em círculos em torno de uma coluna e que se plantou no solo” (LEFÈVRE, 1941, p. 51).

O debate promovido por *Clima* não deve surpreender, pois não era a primeira vez que a intelectualidade brasileira demonstrava interesse pelo desenho animado. Milliet (1938, p. 54-55), por exemplo, via no gênero uma possibilidade de resgate da decadência que estava acometendo o cinema em consequência da evolução rápida dos meios técnicos, cujo “fogo de artifício” neutralizava a essência de sua linguagem. Graças à “maravilha do desenho animado”, os críticos mais exigentes haviam sido obrigados a “abrir novo crédito aos produtores”, reconhecendo suas qualidades poéticas, sua postura antirrealista, sua abertura para o sonho e o humor. Flávio de Carvalho (1936, p. 18), por

sua vez, havia esboçado um perfil peculiar de Mickey como um herói que “atua de baixo para cima”, uma “figura humilde que protege os infelizes e que se encontrando sempre num estado angustioso de inferioridade só consegue se colocar em segurança por meios absolutamente inesperados”, que excitam a hilaridade do público. Dotado de um substrato profundamente humano, que se manifesta no “espírito de sacrifício e de perdão”, Mickey refletia a personalidade de Disney, “pessoa excepcionalmente sensível e com um complexo ‘revolucionário’ que encontra sublimação nas passagens angustiosas do sonho e da ‘vigia sonhadora’”. As “situações angustiosas de inferioridade” experimentadas pelo camundongo o irmanam às massas e às elites intelectuais e aristocráticas. As primeiras “sentem o desejo de uma vingança ancestral contra os grandes poderosos”; as segundas respondem a “um ímpeto de masoquismo que por sinal se confunde com a ideia geral de suicídio que tanto interessa e afeta a inteligência que é frequentemente egocentrista”.

Ao promover um debate multidisciplinar, *Clima* nada mais faz do que demonstrar sua abertura em relação a um gênero cinematográfico considerado menor, ao qual confere o estatuto de arte sem adjetivos, não obstante as limitações apontadas e a crítica mordaz a alguns segmentos mais discutíveis.

Referências

- ALMEIDA, A. S. Fantasia. **Clima**, São Paulo, n. 5, out. 1941.
- ALMEIDA SALLES. Nota sobre “Fantasia”. **Clima**, São Paulo, n. 5, out. 1941.
- CARVALHO, Flávio de. Um herói internacional. **Vanitas**, São Paulo, n. 55, jan. 1936.
- COELHO, R. Fantasia e a estética. **Clima**, São Paulo, n. 5, out. 1941.
- LEFÈVRE, A. Branco. A esperança Fantasia. **Clima**, São Paulo, n. 5, out. 1941.
- MACHADO, L. Gomes. Duas afirmações para a salvação de Disney. **Clima**, São Paulo, n. 5, out. 1941.
- MILLIET, S. **Ensaio**. São Paulo: Soc. Imprensa Brasileira – Brusco & Cia., 1938.
- MILLIET, S. A propósito de Fantasia. **Clima**, São Paulo, n. 5, out. 1941.
- PAULO EMÍLIO. Contra Fantasia. **Clima**, São Paulo, n. 5, out. 1941.

**Reflexividade e endereçamento nos documentários
ciberaudiovisuais: uma proposta metodológica de reconstrução
crítica de artefatos de representação política¹**

**Reflexivity and modes of address in cyberaudiovisual
documentaries – a methodological prospect for the reconstruction
of political representation artifacts**

Bráulio de Britto Neves² (Pós-Doc, PUC-Minas)

Resumo:

A proeminência dos eventos de mobilização cívica realizados através de meios de comunicação distribuída convidam ao desenvolvimento de ferramentas de análise ético-comunicativa do uso de artefatos na vida política contemporânea. Com uma base processual-pragmática para as teorias sobre ação e representação políticas, desenvolvemos categorias e operadores analíticos que capazes de elucidar as implicações políticas do documentário cibertextual e de outros arranjos artefatuais relevantes para a democracia

Palavras-chave:

representação política, dispositivo estelar, fenomenologia do cinema, teoria crítica.

Abstract:

The evidence of the civic mobilization events promoted by distributed communication means invites to the development of tools for ethical-communicative analysis. They could illuminate the political bearings of the advent of the cybertextual documentary and other artifactual arrangements to the endeavor of democracy.

Keywords:

political representation, stellar device, cinema phenomenology, critical theory.

Esta proposta metodológica resulta da perplexidade diante da experiência da produção ciberaudiovisual documentária que acompanhou as manifestações de junho de 2013, ecoando o os “documentários multitudinárias” do video-hacktivismo dos anos 2000: eventos de protestos em meio urbano transpostos para a web através da contribuição de exames não previamente organizados de midiativistas. Durante os protestos e, recursivamente, nos vídeos, nos ambientes de apreciação on-

1 Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão 2 do Seminário “Cinema e Ciências Sociais: diálogos e aportes metodológicos”

2 Midiativista, pesquisador de Comunicação, Política e Documentário. Pós-doutorando pela PUC-Minas, grupo “Poéticas Audiovisuais Contemporâneas” desde 2014. Pesquisa financiada pelo PNPd / CAPES.

line e offline, se repete a mesma denúncia: “Não me representa!”. Essa negação antecipada da legitimidade das representações políticas da vontade coletiva se alastrou na profusão de análises e relatos, jornalísticos, documentários e científicos. Infelizmente, a maioria desperdiçou a oportunidade de interpretar os eventos como um ponto de inflexão nas condições de autocompreensão da esfera cívica sobre as representações políticas que ela mesma produz.

Embora a sucessão de atos comunicativos contestatórios, se pretendesse representar a vontade coletiva sempre *contra* outras tentativas de representação ilegítimas ou abusivas, implicitamente alguma outra representação, em um plano meta-discursivo, ganhava positividade. Isso se reproduziu na maneira atabalhoada como rapidamente foram organizadas (e ferozmente contestadas) mostras, exposições e outras práticas de publicação das imagens do protesto. A rede de “counter-representative claims” (“contrapretensões à representação”, cf. SAWARD, 2010) cujo propósito, expresso tanto no conteúdo proposicional quanto nas condições ilocutórias, era a negar da legitimidade de outras pretensões à representação política afirmava outro tipo de legitimidade política. O paradoxo é que as “condições de felicidade” ilocutória dos atos expressivos dirigidos ao público afirmavam o mesmo tipo de laço de confiança que no conteúdo proposicional se buscava denunciar ou se pretendida rejeitar.

Esses laços propostos e/ou pressupostos não eram nem privados ou íntimos e tampouco se arrimavam em modos de endereçamento genuinamente públicos, pois não eram dirigidos a “todos e ninguém em particular”. Outras coletividades e subjetividades emergiam na esfera cívica de topologia distribuída. Cada enunciação conformava um modo de endereçamento quasi-público singular, que arregimentava variações sutis de recursos expressivos e expedientes de enunciação. Para compreendermos o sentido de representação política dos atos audiovisuais é necessário esmiuçá-las para observar quais suas eticidades específicas enquanto pretensões à representação política não-eleitoral.

Desenvolvemos ferramentas de crítica capazes de elucidar a dimensão ético-comunicativa do uso e do desenvolvimento de máquinas retóricas na vida política das sociedades contemporâneas, para a reconstrução de eventos de mobilização cívica realizados através de comunicações eletrônicas distribuídas, imagens-câmara e telemática móvel. Com elas, pretende-se elucidar a discrepância entre a base ontológica das teorias sobre ação e sobre representação política, hoje prevalentes. Há poucos fenômenos discursivos comparáveis ao audiovisual documentário, em

termos da saliência da relevância política da dimensão "técnica" dos meios de produção, circulação e apreciação de representações políticas. Porém, apoiadas em pressupostos da filosofia analítica da linguagem verbal, as abordagens empíricas disponíveis tem falhado em captar as implicações políticas da *agência das coisas*, trazidas pelo uso generalizado de artefatos audiovisuais de comunicação e expressão.

Ao tomar categorias provenientes das teorias sobre o cinema documentário para elucidar as implicações da sua atual concreção ciberaudiovisual para a democracia, esperamos desenvolver conceitos e procedimentos metodológicos empregáveis para a crítica ético-política de outros arranjos artefatuais relevantes à retórica democrática, que vêm emergindo como constituintes dos ambientes de interação da vida política atual. O desafio é produzir ferramentas de reconstrução crítica das práticas não-eleitorais de representação política nas circunstâncias de uma "mudança topológica na esfera pública" em que os mass-media deixaram de ter precedência política sobre as redes distribuídas de comunicação entre pares (GALLOWAY; THACKER, 2011). A mediação desta translação pelo capital semantocorporativo e pelo poder biopolítico arrisca a conduzir o "duplo fluxo" da comunicação política (HABERMAS, 2003) a uma dupla estagnação: de um lado, a conversação política cotidiana é foracluída da institucionalidade; de outro, no sistema institucional, a política é denegada pela endogenia e autoreferência dos procedimentos formais. Consideramos que a democracia, enquanto argumentação, depende de arranjos artefatuais para a consecução prática de seus três princípios igualitários definidores: isegoria, isonomia, isopsefia. O cinema documentário, como artefato retórico de ação e de representação políticas é decisivo para isso, o que torna imperativo dispor de meios de análise audiovisual capazes de elucidar a mediatização da política na contemporaneidade.

Para abordar a representação documentária enquanto representação política, interpretamos a expressão cinematográfica segundo a abordagem fenomenológica do ato expressivo audiovisual desenvolvida por SOBCHACK (1992) e RAMOS (2005). Tratamos os atos comunicativos audiovisuais como ações trivalentes (COOREN, 2008) que atualizam e articulam três posições actanciais: *actor* – actante *diante da objetiva*; *operator* – actante *detrás da ocular*; e *appreciator* – actante *defronte a tela*. A partir daí, é possível observar as correspondências destas com funções dramáticas de SOURIAU (1993). Com isso, como teorias de deliberação e representação política podem também ser cifradas segundo o "dispositivo estelar" de Souriau, tornamos os atos cinematográficos

documentários comensuráveis com os modelos normativos das teorias políticas. A partir daí, através da observação da aquisição de funções dramáticas pelas posições actanciais dos proferimentos ciberaudiovisuais que constituem o *corpus* empírico (da captação à interpretação na conversação política on-line), é possível avaliar a aproximação de proferimentos empíricos aos modelos normativos.

Essa interpretação permite reinterpretar as teorias dos “modos” ou dos “campos éticos” do documentário observando em que cada conjunto ético-estilístico distribuições típicas de funções dramáticas para as três posições actanciais. isto permite perceber o documentário como uma *classe natural* da comunicação audiovisual e não mais como um “jogo de linguagem” ou um aglomeração de “semelhanças familiares” inexplicadas, pois os “modos” ou “campos éticos” traduzem sucessivos estágios de uma teleologia evolutiva (HULSWIT, 2002). A partir daí, pode-se compreender a deriva histórica do documentário como uma “luta por reconhecimento” honnethiana, na qual se pode delinea um percurso de emancipação dos públicos do cinema documentário – apreciadores, atores e produtores.

Como ação trivalente, o ato audiovisual documentário não é possível sem a atualização das três posições actanciais. Mas elas podem se corporificadas em por muitas coisas e pessoas, de muitas maneiras. Nos atos concretos, esses três quasi-sujeitos são atualizados por sujeitos historicamente situados que estão politicamente interessados nos efeitos do ato expressivo ao qual se encontram enlaçados. Por isso, cada posição actancial é dramaticamente funcionalizada, lançando mão dos ardis ético-estilísticos historico-socialmente acessíveis.

A abordagem do ato documentário audiovisual como ação trivalente incorpora a metodologia “dramático-actancial” de SOURIAU (1993) estipula configurações de funções dramáticas para descrever situações dramáticas. O modelo dramaturgico-actancial é usualmente indicado para a reflexão retrospectiva de dramaturgos sobre seu processo de criação, mas não como ferramenta de criação, pois se acredita que resulta em narrativas demasiado esquemáticas. Souriau, porém, insiste que a abordagem é consistente com fenômenos muito além da dramaturgia teatral. Para nossos interesses esta abordagem torna possível observar a aquisição de funções dramáticas pelos actantes da comunicação audiovisual documentária, e também pelos actantes pressupostos nas teorias políticas normativas, narrativas jornalísticas e documentárias, discursos e performances políticas, representações políticas eleitorais ou não, democráticas ou não. Por exemplo, a funcionalização

dramática torna comensuráveis as configurações relacionais entre os actantes das interações audiovisuais empíricas e os dos modelos normativos de representação política e do agir comunicativo. Permite avaliar o grau de aproximação de proferimentos empíricos a padrões normativos de deliberação, accountability, reflexividade, reconhecimento ou ética comunicativa. Torna possível fazer induções das configurações de uma população de proferimentos e realizar procedimentos quali-quantitativos para capazes de identificar configurações típicas e idiossincráticas. Esta abordagem permitiria também detectar normatividades não previstas teoricamente.

As funções dramáticas podem ser descritas como aquelas dimensões pertinentes à representação de uma relação causal entre eventos, para uma mente, necessárias e suficientes para descrever o acontecimento ou processo. Seriam termos mínimos para descrição de uma interação cujo curso é indeterminado por causa de conflitos entre diversos entes. Infelizmente, a interpretação estruturalista do horóscopo dramático por Ubersfeld e Greimas, em três dicotomias do “esquema actancial”, filtrou e descartou a dimensão de agência da perspectivação, que Souriau chama de “estelarização”.

<i>Actante (Ubersfeld, Greimas)</i>	<i>Função dramaturgica (Souriau)</i>	<i>Eixo (Ubersfeld, Greimas)</i>	<i>Neg-actante (Greimas)</i>	<i>“Contrafunção” dramaturgic</i>
Sujeito	☉ Força temática orientada	<i>do desejo</i>	Objeto	☉ Representante do bem cobiçado, do Valor que o orienta
Emissor, Destinador	☽ Árbitro, atribuidor do bem desejado	<i>da transmissão</i>	Receptor, Destinatário	☽ Obtentor virtual do bem, para quem [a força temática orientada] trabalha
Oponente, Opositor	♁ Oponente [Inimigo, antagonista adversário, concorrente, rival]	<i>do poder</i>	Adjutor adjuvante	♁ Auxílio, Duplicação de uma das forças anteriores

Esta dimensão é fulcral para a consistência da morfologia dramática, pois se refere à capacidade documentária da enunciação; ao poder, pretendido pelo ato narrativo, de apresentar um fragmento espaço-temporal como ponto de inflexão decisivo para o destino do universo de discurso daquela comunidade intérprete à qual o ato narrativo é dirigido. As feições concretas da construção do ponto de vista em um argumento narrativo fornecem o corpo dos modos de endereçamento público do ato documentário, emprestando-lhe propriedades ilocutórias específicas, que o pretendem justificar por sua pertinência, relevância, documentariedade, exemplaridade. Nas palavras de Souriau, “por mais diminuto, estreito, ilimitado e fechado em si mesmo que seja o mundo apresentado, sem irrupção do microcosmo cênico pelo universo da obra, não existe teatro.” (SOURIAU, 1993, 21).

Ao restituir a relevância da observação dos procedimentos de *estelarização*, podemos examinar detidamente os processos de construção do ponto de vista nos atos cinematográficos documentários. É a partir das decisões de perspectivação narrativa que se realiza a catacrese da percepção compartilhada, da imersão na experiência vicária de um corpo compartilhado através da percepção, traço distintivo da comunicação cinematográfica (SOBCHACK, 1992). É a partir da estelarização dramática que se instaura, no ato comunicativo, o *telos* pressuposto ao modo de endereçamento público, que revela os traços da sua concepção de universalidade.

Estas observações revelam de que maneira a enunciação documentária pretende atuar como representação política, ou seja, como argumentos no quais para uma politéia se consolidam coletivamente escolhas particulares, visando um horizonte de “boa vida em comum”.

A funcionalização dramática das posições actanciais se transforma, em uma mesma tomada de imagens, entre tomadas alinhavadas pela montagem, na maneira como o proferimento é posto em circulação e na trajetória que ele efetivamente realiza, atravessando espaços de visibilidade pública heterogêneos. Por isso, essa abordagem precisa dispor de meios para identificar essas metamorfoses dramatúrgico-actanciais. Para isso, pode-se usar como gabarito as classes de inferências de Peirce, que mapeiam com minúcia as semioses pertinentes a cada enunciação documentária.

Referências

COOREN, François, Between semiotics and pragmatics: Opening language. *Studies to textual agency. Journal of Pragmatics* 40 (2008) 1–16

GALLOWAY, Alexander R; THACKER, Eugene. **The Exploit: A Theory of Networks**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

HABERMAS, Jürgen. **Direito e Democracia: entre facticidade e validade**, volume II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HULSWIT, Menno. **From Cause to Causation**. Dordrecht, Boston, Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002.

RAMOS, F P (2005) “A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa”. In: __ (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema** volume II. São Paulo: SENAC, 2005. p. 159-228

SAWARD, Michael. **The Representative Claim**. Oxford (EUA): Oxford University Press, 2010.

SOBCHACK, Vivian C. **The Address of the Eye**: a phenomenology of film experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.

SOURIAU, Etienne. **As duzentas mil situações dramáticas**. São Paulo: Ática, 1993.

UM OLHAR *QUEER* SOBRE OS FILMES DE HORROR DE DAVID CRONENBERG¹

A QUEER LOOK ABOUT DAVID CRONENBERG'S HORROR MOVIES

Carla Conceição da Silva Paiva² (Doutora em Multimeios – UNEB)

Resumo:

O objetivo principal dessa comunicação é verificar como as identidades de gênero e orientação sexual são representadas em três filmes do diretor David Cronenberg – *Crimes of the future* (1970); *Rabid* (1977) e *The brood* (1979) – a partir da teoria *queer*, notadamente, ancoradas nos conceitos de heteronormatividade e performatividade.

Palavras-chave:

Filmes de horror; *queer*; heteronormatividade; performatividade.

Abstract:

The main purpose of this communication is to see how gender identities and sexual orientation are represented in three films of the director David Cronenberg - *Crimes of the Future* (1970); *Rabid* (1977) and *The brood* (1979) - from the perspective of queer theory, anchored by the concepts of heteronormativity and performativity.

Keywords:

Horror films; *queer*; heteronormativity; performativity.

O diretor canadense David Cronenberg produz filmes que, de forma singular, debatem novas configurações de corpos. Para a maioria dos pesquisadores, ele se coloca na vanguarda das teorizações sobre o homem-máquina contemporâneo e, segundo Lillian Bento (2015, p. 2), "(...) Cronenberg leva ao extremo a ideia de Marshall McLuhan a respeito dos "meios de comunicação como extensão do homem" e apresenta uma trama que envolve sexo, violência, horror e pornografia. De uma maneira ou de outra, as discussões sobre sua obra parecem girar em torno do viés da deformidade corporal e/ou da desordem mental dos homens e das mulheres que protagonizam suas histórias, enfatizando leituras sobre forças físicas, emocionais e culturais que são expulsas de um corpo cada vez mais organizado, disciplinado e adaptado às suas funções sociais.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Gêneros Cinematográficos: história, teoria e análise de Filmes.

² Doutora em Multimeios pela UNICAMP e Professora Assistente na UNEB, pesquisa as questões sobre gênero e sexualidade nas narrativas audiovisuais.

Para Teresa de Lauretis (1994, p. 237), tanto o gênero quanto a sexualidade se apresentam como fruto de tecnologias sociais e/ou aparatos biomédicos e, para expor a produção da “tecnologia de gênero”, sugere o gênero como uma representação; uma construção realizada em diversos espaços, inclusive no cinema, de forma ininterrupta. Nosso interesse é a sua compreensão sobre dois conceitos que parecem latentes no cinema de horror de Cronenberg: *space-off* ou os “pontos cegos” existentes na representação cinematográfica – “o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível” - e a ideia de ciborgue, defendida por Donna Haraway (2000), como um organismo cibernético híbrido, ligado tanto a realidade social quanto a ficção, não somente um híbrido homem-máquina, como masculino e feminino, uma vez que apareceria como uma fabulação que mostra a emanção do poder do corpo, descentralizado de uma raça, um gênero e/ou uma classe social, a encarnação de um futuro aberto às ambigüidades e às diferenças.

Essa perspectiva do híbrido entre o feminino e o masculino parece ser a tônica de *Crimes of the Future* (1970), que trata de um tempo futuro indefinido em que todas as mulheres morreram vítimas de uma doença provocada pelo uso contínuo de cosméticos. O filme é marcado pela presença do médico Adrian Tripod (Ronald Mlodzik), que narra os acontecimentos e descreve os demais personagens, todos homens. Ele está preocupado com o avanço da doença que passou a atingir também os corpos masculinos. Buscando outros centros de pesquisa médicas, Dr Tripod conhece um grupo que solicita sua colaboração em um plano perturbador de manutenção da espécie humana. A proposta é utilizar crianças do sexo feminino que ainda não usaram os cosméticos e, por consequência, poderiam engravidar.

Para além desse desejo aparente de luta pela preservação da humanidade, em cenas de violência e, para além do medo da interferência da indústria da beleza sobre os corpos, Cronenberg chama atenção para a presença de corpos masculinos, com traços e subjetividades do campo do feminino, exercitando a possibilidade de uma hibridez. Paulatinamente, uma outra perspectiva sobre o universo masculino e sua necessidade de dominação do corpo feminino, através da ciência, é delineada por personagens homens que aparecem com as unhas pintadas por esmalte, usam meia calça e lingerie femininas como se pretendessem experimentar fazer parte do universo cunhado como feminino, assim como aqueles que repetem passos de *ballet* ou usam luvas que retransmitem a sensibilidade do toque feminino para interagir com elementos que remetem a suposta subjetividade

feminina ou algo que sobrou dela no planeta. A ambigüidade dessas imagens produz uma atmosfera dialética em que o corpo feminino ausente na trama, não visível no quadro, está mais presente que o discurso masculino que narra os fatos.

Outra característica são os longos silêncios presentes nas cenas em que os homens interagem. Cronenberg assinala uma tendência muito utilizada pelo cinema de vanguarda feminista de negação da linguagem e sua dominação sobre as identidades de gênero. Ele transforma esses momentos em pausas para contemplação sobre a fabulação da força e do poder do corpo masculino, ressaltando, ao contrário, suas fragilidades, como as dificuldades para caminhar e/ou expressar pensamentos e sentimentos. Do corpo dos personagens contaminados, saem secreções e sangue, considerados perigosos, mas, ao mesmo tempo, atraentes e sexualmente prazerosos, como se todos os orifícios representassem a região de um limite entre o permitido e o proibido, revelando os interiores dos sujeitos e violando as leis dos gêneros do horror – onde, normalmente, as “substâncias estranhas” e as vísceras são elementos assustadores, repugnantes – e violando o feminino e o masculino, por apresentar uma nova perspectiva de prazer sexual, para além das relações heteronormativas impostas por nossa sociedade.

A heteronormatividade é um conceito definido pela teoria *queer*, que, segundo Guacira Louro (2015), é um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina, através de sujeitos e suas sexualidades desviantes. Esse termo é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais para se colocar contra a normalização da sociedade e seu alvo mais direto é a oposição a heteronormatividade compulsória, compreendida, por Judith Butler (2015), como a ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo que se impõe a partir de convenções culturais que constituem os sujeitos através da repressão aos “comportamentos diferentes” e concebe, para tanto, diversos mecanismos sociais disciplinadores, consagrando a sequência sexo-gênero-sexualidade.

Assim, o *queer* representa a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora do que conclusiva, como os filmes de horror de Cronenberg. As unhas dos pés pintadas e o uso de batons por alguns personagens masculinos em *Crimes of the future*, por exemplo, marcam essa tendência, mas é em *Rabid* (1977) que o diretor se impõe contra a heteronormatividade compulsória. Ele nos apresenta uma atriz pornô como Rose

(Marilyn Chambers), que, após sofrer um acidente de motocicleta, torna-se cobaia de um experimento na clínica do Dr. Dan Keloid (Howard Rysspan), que desenvolve um novo tecido capaz de se transformar em qualquer órgão do corpo humano. Rose acaba desenvolvendo uma espécie de tentáculo em formato fálico na axila esquerda, de onde passa a se alimentar apenas de sangue, que ela obtém ao perfurar suas vítimas.

Rose é caracterizada por Cronenberg como um ser dotado de uma fome libidinosa e seu novo órgão vampiresco é um híbrido entre o masculino e o feminino por unir uma espécie de pênis e uma vagina em um mesmo lugar. Essa protagonista deve ser lida como um ciborgue, uma invenção *queer*, referência para os corpos que confrontam às regras de gênero e sexualidade e subvertem as normas regulatórias, deslocando distintos significados por caminhos transversos que podem acabar reforçando as mesmas regras e normas que pretendeu negar, fato assinalado pela morte de Rose e a higienização da cidade no final desse filme.

O *queer* está articulada à produção de um grupo de intelectuais que, a partir dos anos 1990, passa a usar esse termo para descrever seu trabalho e sua perspectiva teórica de contestação sobre as construções discursivas das sexualidades. No entanto, para nós, Cronenberg, nos anos 1970, já expõe as fronteiras entre a transgressão e a subversão das relações de gênero e sexualidade, exagerando na irônica presença de Rose na sociedade canadense. Um ser híbrido, que instintivamente causa um mal-estar social, desenvolve práticas que desestabilizam as normas vigentes, expõe a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações entre as pessoas, embaralha os códigos de condutas, perambulando com um corpo aparentemente feminino num território inabitável por mulheres, como a sala de cinema pornô, onde ela é a única figura feminina presente.

Cronenberg dá visibilidade a luta entre “minorias sexuais” e grupos conservadores, reivindica uma pluralidade sexual no interior de inquietações feministas que ainda não davam conta da multiplicidade de identidades de gênero e orientações sexuais. Para Louro (2015), nas narrativas cinematográficas, os sujeitos transgressivos de gênero e sexualidade evidenciam, mais do que os outros personagens, o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades “essenciais, seguras e universais” e sugerem uma ampliação nas possibilidades de ser e viver, para além dos efeitos da heteronormatividade compulsória e suas dicotomias regulatórias.

Esse reconhecimento da impossibilidade dos corpos se conformarem parece ser a tônica presente também em *The brood* (1979), que descreve as ambições desmedidas da ciência, personificada em Dr. Hal Raglan (Oliver Reed), que comanda o Instituto Somafree e desenvolve um método terapêutico peculiar, baseado na metafísica e na parapsicologia. Dr. Hal tratar os sérios distúrbios psíquicos de seus pacientes, estimulando o sentimento de raiva e humilhando-os, até que essas mazelas sejam materializados em forma de feridas na pele e outras manifestações corpóreas, como feridas, nódulos, cistos, tumores etc., revelando o poder e o domínio da mente sobre o corpo e fazendo com que esses conflitos mentais se manifestem fisicamente.

Nesse universo clínico, destaca-se a paciente Nola Carveth (Samantha Eggar), uma mulher que tenta superar o profundo ódio que nutre por seus pais e por seu marido. Nola se envolve completamente no perigoso método catártico inventado por Dr. Hal, mesmo contra a vontade de seus familiares, e passa a extravasar toda sua fúria e seus fantasmas interiores a partir da somatização psicofísica de uma ninhada de crianças monstros, que nascem de um útero externo ao abdômen de Nora. Essas criaturas se vestem como sua filha de apenas cinco anos e protagonizam cenas de violência e horror durante todo o filme, matando as pessoas que Nola passa a odiar.

Nola é apresentada como uma espécie de mulher-monstro, que acentua a necessidade de Cronenberg explorar esses territórios ainda sombrios nos quais se configuram as subjetividades contemporâneas, onde se tecem novas conexões que desestabilizam padrões vinculados à identidade, à sexualidade e à qualquer tipo de moralidade e, sob o olhar *queer*, demarca a impossibilidade de formas rígidas de materialidade dos corpos que passam a ser exibidos também como construções artificiais que substituem ou amplificam as funções orgânicas, como a reprodução humana. O corpo de Nola também é um híbrido que serve de ironia para uma experiência de fronteiras entre o horror e o científico, através da construção e desconstrução de imagens que problematizam os status homem/mulher e que fundamente uma nova maneira de olhar sobre o gênero e a sexualidade e suas ações performativas.

Butler (2015) toma emprestado da lingüística o conceito de performatividade para afirmar que as normas regulatórias do sexo têm poder continuado e repetido de produzir aquilo que nomeiam e, sendo assim, elas repetem e reiteram constantemente as normas dos gêneros na ótica heterossexual. A performatividade, por conseguinte, contesta a própria noção de sujeito, partindo do princípio de que as identidades de sexo e gênero são efeitos e não causas dos discursos que ocultam

a sua atividade e os mecanismos culturais de sua unidade fabricada, uma prática reiterativa pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. Ainda que as normas reiterem sempre a heterossexualidade compulsória, de forma paradoxal, também dão espaço para a produção dos corpos que não se ajustam a ela, os chamados sujeitos “abjetos”, que parece ser o caso de Nola, em *The Brood*, mas também de Rose, em *Rabid*.

À guisa de uma conclusão sobre o cinema de horror de Cronenberg, nossa análise desses três filmes sinalizam a presença de elementos típicos desse gênero cinematográfico, como o medo da transformação dos corpos a partir de alguma doença ou por ação da tecnologia ou da ciência, contudo indicam também a fragilidade do ser humano e do corpo biológico para definições de gênero e sexualidade apoiadas na relação entre cultura e natureza, que assinalam inquietações frente a dualidade improvável entre cérebro e corpo, homem/mulher; masculino/feminino; heterossexual/homossexual. Nos filmes de Cronenberg há, portanto, uma reação delineada aos discursos e mecanismos biopolíticos de controle social, impostos aos corpos, uma postura que assinala uma aproximação de sua narrativa cinematográfica com os estudos *queer*.

Referências:

BENTO, Lillian. *VIDEODROME: o vídeo como novo órgão do corpo humano*. Disponível em: [http://www.geminis.ufscar.br/download/jornada_internacional_geminis:_entretenimento_transm%C3%ADdia_\(jig_2014\)/narrativa_audiovisual/Videodrome%20o%20v%C3%ADdeo%20como%20novo%20%C3%B3rg%C3%A3o%20do%20corpo%20humano.pdf](http://www.geminis.ufscar.br/download/jornada_internacional_geminis:_entretenimento_transm%C3%ADdia_(jig_2014)/narrativa_audiovisual/Videodrome%20o%20v%C3%ADdeo%20como%20novo%20%C3%B3rg%C3%A3o%20do%20corpo%20humano.pdf). Acesso em 20 de jul de 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século. In: SILVA, Tomas Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

Estética televisiva: aprofundamentos teóricos pelo viés da metatevê¹

Television Aesthetics: Meta TV theoretical bias in depth

Carla Simone Doyle Torres² (Doutoranda – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Resumo:

O estudo da metatelevisão pode colaborar para aprofundar a teorização estética da TV. Assim, os programas *Cena Aberta* (2003), *Profissão Repórter* (desde 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (2009) são observados segundo as categorias dos modos de expressão dos processos reflexivos *Métiers* e técnicas, Atualidades e bastidores, Passado e Promoção de Programas e canais (SPIES, 2004). As análises encaminham um olhar sobre a estetização que pode decorrer desses processos.

Palavras-chave:

Televisão brasileira, Metatevê, Reflexividade, Estética.

Abstract:

The metatv study can contribute to deepen the television aesthetic theory discussion. Therefore, *Cena Aberta* (2003), *Profissão Repórter* (since 2006) and *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (2009) TV shows were observed through the expression mode categories of *Métiers* reflective processes and techniques, such as News and backstage; Past and Channel and TV Shows promotion (SPIES, 2004). The analysis guides us to look at the aestheticization which may result from these processes.

Keywords:

Brazilian television, Meta television, Reflexivity, Aesthetics.

Introdução

Desde o final dos anos 1970, o Brasil passou a ter um novo impulso em termos de produção televisiva. A herança de Glauber Rocha em *Abertura* – programa veiculado pela *TV Tupi* entre 1979 e 1980 – inspiraria novos estilos e diferentes promessas (JOST, 2007) feitas pelos programas. O contexto era de abertura política, de maior liberdade para a ênfase à instância produtiva – incluídas as figuras das pessoas e das emissoras – assim como à mídia televisiva como um todo, seus códigos e estilos.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: TELEVISÃO: FORMAS AUDIOVISUAIS DE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO

² Jornalista e mestre em Comunicação Midiática pela UFSM. Doutoranda bolsista Capes (PDSE nº: 99999.004599/2014-04) em Comunicação e Informação pela UFRGS.

A então nova tônica possível aos programas brasileiros foi contemporânea de transições importantes no campo midiático pelo mundo. Na Europa, os conceitos de Paleo e de Neotelevisão eram expostos por Umberto Eco (1984) e por Francesco Casetti e Roger Odin (1990); nos Estados Unidos, John Caldwell (1995) teorizou sobre a Televisualidade; no Brasil, Márcio Serelle (2009) conceituou a metatelevê; e, na França, Virginie Spies (2004) trabalhou sobre o conceito e as categorias da reflexividade televisiva. De modo geral, os autores descrevem uma mudança no modo de produção dos programas, que desde meados das décadas de 1960 – mas principalmente 1970 – passaram a expor mais elementos antes restritos aos bastidores, assim como a problematizar a própria instância produtiva, o meio e as técnicas de que dispunham para a criação audiovisual.

Entre a metalinguagem e a reflexividade: hierarquizações

Sobre metalinguagem, temos que “a faculdade de falar determinada língua implica a faculdade de falar acerca dessa língua” (JAKOBSON, 1995, p. 67). Por analogia, pode-se dizer que, quanto mais se fez TV, se aprendeu a lidar com suas peculiaridades técnicas, mais se desenvolveu igualmente a capacidade de se falar dela.

No entanto, essa capacidade de a televisão falar de si própria é apenas uma entrada para o processo da reflexividade, se concebermos a reflexividade como o fato de o meio voltar-se a e sobre si mesmo num movimento ativo, de autoproblematização. Tomada pelo viés reflexivo, a metatelevê abre-se em categorias gerais de abordagem detectadas por Virginie Spies (2004) a partir do contexto francês, analisado entre os anos 1960 e 1990. Esses ângulos ou terrenos da reflexividade ficaram demarcados como *Métiers* e técnicas, Atualidades e bastidores, Passado, e Promoção de programas e canais.

A palavra francesa *métier* está relacionada a ofício, trabalho, à sobrevivência a partir de uma determinada atividade profissional. As técnicas são ferramentas, modos de realização de um *métier*. O movimento reflexivo aqui pode implicar desde uma idealização desses fatores, acompanhada de um tom professoral/ didático em sua disposição, até uma tônica de desmistificação / aproximação das práticas profissionais do mundo cotidiano.

Em relação às atualidades e bastidores, temos que à medida que as produções de caráter metarreflexivo foram se desenvolvendo ao longo das décadas, além de aludirem às atualidades

noticiosas, passaram a fazer alusão a outros programas e temáticas circulantes no meio televisivo em escala mundial, nacional ou na própria emissora.

Em relação aos bastidores, ideia fundamentalmente ligada ao momento e à esfera do definitivamente fora de campo (AUMONT, 1993), considera-se um problema por definição. Se for recuperada aqui a concepção de Oliver Fahle (2009) sobre imagem (o que está no quadro) e visível (tudo o que é existente em termos visuais e que pode vir a fazer parte do quadro), é possível incluir os bastidores nesse universo da imagem audiovisual.

Sobre o passado, por razões referentes ao próprio histórico da mídia televisiva, esta categoria não teria condições de ser explorada com tanta ênfase ou com tanta efetividade antes das últimas décadas. Tal distanciamento em relação aos primórdios da mídia foi necessário para que se pudesse justamente considerar tais menções como referências. A categoria da promoção de programas, em geral observa-se alusão mais pronunciada do próprio programa em cada caso. Em relação à promoção dos canais, temos que os próprios programas são comumente usados para isto. Neste estudo, o programa que mais aproxima-se de um braço direto da emissora em seus esforços de autopromoção é *Profissão Repórter*.

Um olhar sobre a reflexividade em programas brasileiros

Para a observação dessas características, constituem o corpus de análise programas brasileiros da década de 2000: *Cena Aberta* (Rede Globo, 2003), *Profissão Repórter* (Rede Globo, desde 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV Futura, 2009):

Cena Aberta

Cena Aberta é uma minissérie brasileira de entretenimento, produzida pela *Casa de Cinema de Porto Alegre*, com direção de Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé, exibida semanalmente entre os meses de novembro e dezembro de 2003. Dos quatro episódios, três são adaptações dos textos *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector (1977); *Negro Bonifácio*, de Simões Lopes Neto (1912); *As três palavras divinas* Leon Tolstoi e um baseado em *Ópera de Sabão*, de Marcos Rey (1980).

Há muitas cenas que incluem em campo o que em geral faz parte dos bastidores (SPIES, 2004), a exemplo dos ensaios dos atores. Além disso, é como se, em muitos momentos, a apresentadora – Regina Casé – estivesse disponibilizando aos telespectadores um manual sobre

como fazer uma produção audiovisual, detalhando aspectos técnicos. Nessa ambiência, cada episódio é apresentado de fato como uma moldura em torno do que trata.

A explicação ou tradução de termos técnicos e jargões profissionais também é frequente. A idealização, o tom professoral e a autoridade estabelecida por jargões e recursos técnicos utilizados sem necessariamente serem explicados em *Profissão Repórter* dão lugar a um didatismo, em que cada procedimento é mais detalhado de um modo que possibilita mais proximidade com o público. Verdadeiras traduções são feitas até por meio de recursos como texto escrito na tela, que acompanha as explicações de apresentadores, a exemplo do que acontece no episódio *Negro Bonifácio*, de *Cena Aberta* (Figura 1):

Figura 1: *Cena Aberta*: Traduções de expressões languageiras no episódio de *Negro Bonifácio*



Fonte: Print screen da autora

Profissão Repórter

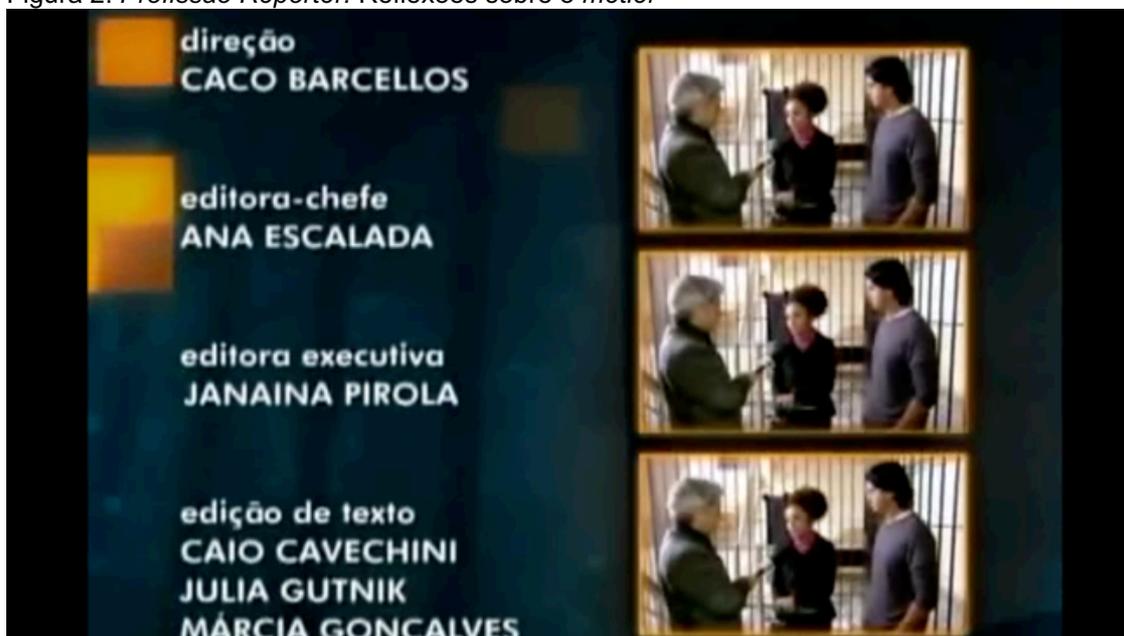
Profissão Repórter começou em 2006, com a proposta de ser laboratório para formação de telejornalistas. Tornou-se fixo na grade da programação da *Rede Globo de Televisão* em 2008. Na equipe liderada por Caco Barcellos, os profissionais têm a missão de mostrar “diferentes ângulos da

mesma notícia”³. A veiculação é nas terças-feiras, à noite, com reprise aos sábados e domingos pelo canal fechado *Globo News*.

O slogan “Os bastidores da notícia, os desafios da reportagem, agora, no *Profissão Repórter* [...]” dá início a todas as edições da Produção. No entanto, aqui os chamados bastidores ganham uma dimensão diferente em relação a *Cena Aberta*, em que há sempre uma sub-produção ficcional em andamento. Em *Profissão Repórter*, os “bastidores da notícia” não podem ser excluídos do que se conceba como produto final em termos de informações que contribuem para o que se entende como reportagem jornalística.

Outro traço reflexivo bem representativo de *Profissão Repórter* é o do *métier*. Expressões como “*nossa equipe leva um susto*”, “*desafio da(o) repórter*” ou “*o que consegui [...] o que não consegui*” fazem parte das conversas avaliativas entre Caco Barcelos e a equipe, em reunião após as gravações junto às fontes. O encerramento dos programas é um momento rico para observar o modo como é feita a reflexão acerca do processo produtivo, algo que reforça a referência ao *métier* e às técnicas. Um exemplo claro disso é o encerramento do programa sobre a rotina penitenciária, veiculado em 14 junho de 2011 (figura 2):

Figura 2: *Profissão Repórter*: Reflexões sobre o *métier*



Fonte: *Print screen* da autora

³ Descrição da missão do programa feita pela própria equipe em uma das redes sociais de que participa. Fonte: www.twitter.com/profereporter. Acesso em 03.ago.2012.

Aqui, a repórter passa a ser entrevistada. A equipe faz análises sobre o trabalho de campo e do que o programa quis mostrar. Entre as produções deste estudo, *Profissão Repórter* concentra os principais exemplos de ênfase ao *métier*. Neste caso, a idealização do ofício da reportagem é alimentada pela ênfase a uma linha didática de abordagem, em que o *métier* jornalístico é professorado.

No Estranho Planeta dos Sores Audiovisuais (NEPSA)

No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais é uma série de 16 episódios criada por Cao Hamburger, dirigida e roteirizada por Paulinho Caruso e Teo Poppovic, e veiculada pela TV Futura em 2009. O Programa é criado em um contexto de alto desenvolvimento dos diversos meios que utilizam a linguagem audiovisual e propõe uma associação e um cruzamento entre suas características e um resgate histórico.

O uso de imagens de arquivo ao longo de toda a série é intenso (Figura 3); e as temáticas dessas imagens abrem espaço para outra característica: a discussão sobre as experimentações e clichês, como as características do gênero telejornalístico, frequentemente parodiado e misturado à ficção, como na figura 4, a seguir:

Figura 3: *NEPSA*: Imagem de arquivo/ Programa 3: *Realidade*



Fonte: *Print screen* da autora

Figura 4: NEPSA: Telejornal – a vida imita a arte / Programa 4: Ficção



Fonte: *Print screen* da autora

E mesmo com o uso de material de arquivo e menção a tantas plataformas de todos os tempos, o conteúdo da produção guarda certa atemporalidade, o que se confirma pelo sucesso que a permite ter episódios eventualmente reprisados até este momento. Essa condição parece dever-se, em grande parte às temáticas de cada emissão, tais como o próprio uso de imagens e sons de arquivo, as fronteiras nem sempre claras entre o que possa ser considerado realidade ou ficção, a experimentalidade através dos tempos, a interatividade em vários níveis e também uma questão que permeia outros programas, mas que nele ganha uma importância maior: a intermedialidade. Esta característica favorece, inclusive, a abertura a uma discussão estética bem mais ampla.

Considerações finais

Pensar a si mesmo como processo pode ser tão difícil quanto indesejável. Daí a dificuldade de os programas ultrapassarem a fronteira da autorreferência em direção a um movimento reflexivo de fato. Isso porque, como destacou Anne Cauquelin (2005, p. 76-77), “é um julgamento dito *reflexivo*, não determinado (causado) por seu objeto, mas ao contrário, que o estabelece como obra”. Esse tempo, essa capacidade de contemplação não é privilégio de todos e, muito menos, de qualquer

produção que ambicione a se tornar obra. Por que não tentar, por exemplo, dar outro nome para a já antiga concepção de “bastidores”?

Se considerarmos “bastidores” a exposição dos momentos de ajustes de equipamentos, de impasses éticos e pragmáticos, de decisões editoriais rápidas, dos redirecionamentos a partir de ações e reações dos entrevistados ou de acontecimentos que fujam ao controle de todos; se “bastidores” incluem tempo de espera para o desenvolvimento dos próximos passos de uma cobertura; a procura, a negociação e a perda de fontes – algumas vezes literalmente, no caso da paciente à espera de um órgão, que não resistiu e morreu antes de dizer qualquer palavra em frente à câmera – então “bastidores” são o todo do que vemos e ouvimos em *Profissão Repórter*. Tudo isso entra na relação de causa e consequência no fio narrativo de cada edição do Programa. Então, se esses trechos todos são mostrados, poderiam ganhar outra definição.

Ainda, em face das novas configurações e possibilidades que a produção audiovisual oferece neste início de século XXI, o pensamento crítico e profundo em torno das heranças históricas, das limitações e competências técnicas e do domínio (empolamento ou desmistificação) dos *métiers* é o que parece preparar para o desenvolvimento de uma concepção própria de linguagem para o que se possa compreender como televisão.

Bibliografia

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

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

CALDWELL, John. **Television: Style, Crisis and authority in American television**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

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

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. Tevê: a transparência perdida. In: **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.

JOST, François. **Introduction à l'analyse de la télévision**. Paris : Ellipses, 2007.

SERELLE, Márcio. METATEVÊ: a mediação como realidade apreensível. In: **MATRIZES**. São Paulo: ECA/USP. Vol. 2, nº 2, (1º semestre de 2009).

SPIES, Virginie. **La télévision au miroir**: théorie, histoire et analyse des émissions réflexives. Paris: L'Harmattan, 2004.

ALARGAMENTOS HISTÓRICOS DO FILME PERUANO KUKULI

(1961)¹

HISTORICAL ENLARGEMENTS OF THE PERUVIAN FILM KUKULI

(1961)

Carlos P. Reyna² (Doutor - UFJF)

RESUMO

A conexão interdisciplinar com a sociologia e a história permitirão a esta proposta tentar alargar algumas compreensões sócio históricas entre os anos 1950-1960 do processo criativo do filme.

Palavras chave:

Cinema Peruano, Docuficção.

ABSTRACT

The interdisciplinary connection with sociology and history allow this proposal trying to extend some socio historical understandings between the years 1950-1960 of the creative process of the film.

Keywords:

Peruvian film, Ethnofiction.

Inspirado no mito andino do Urso Raptor, o filme narra a lenda de uma jovem pastora do altiplano andino chamada Kukuli. Quando ela se dirige às festividades da Virgem do Carmo na cidade de Paucartambo, se encontra com o jovem Alako do qual surge e consumam um amor desenfreado. Após as relações amorosas, juntos continuam em direção da festa. No auge da comemoração religiosa, um Ukuku, personagem simbólico do Urso, coberto com passa-montanhas e pelame a persegue. Alako é morto pelo próprio Ukuku e rapta a Kukuli para as alturas da cidade. O pároco da cidade com uma cruz como pendão e escoltado por números indígenas tenta impedir que o monstro a possua, mas chegam tarde. O misterioso personagem morre justificado pela ação popular.

A produção deste filme começou em finais de 1959 e foi lançado o 27 de julho de 1961, no cine *Le Paris* em Lima. Em 1964 obteve menção honrosa no 12º Festival de Cinema Karlovy Vary de Checoslovaquia. O filme possui algumas particularidades, entre elas é que um filme híbrido, porque

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e Ciências Sociais: diálogos e aportes metodológicos.

² Professor de Cinema do IAD e do PPGCSO da UFJF. Tem experiência na área de Cinema e Ciências Sociais, Antropologia Visual, Filme Etnográfico, Documentário, Antropologia do Cinema e Análise Fílmica.

apresenta e entremeia circularmente em suas imagens a narrativa ficcional (o mito) e o documentário (imagens documentais da festividade da religiosa).

Sabemos que o estilo difere segundo as épocas provocando diferentes representações do mundo. Então, se o estilo tem uma história, é necessário contextualizar o pano de fundo em que o filme foi realizado, pois toda obra artística é o reflexo de seus tempos. O historiador francês Roger Chartier menciona que o cinema é um produto simbólico, portanto uma forma de apropriação do mundo por um grupo social em contradição com outros (1990, p. 26). Essa apropriação torna-se interpretação da realidade social.

De início, é necessário mergulhar no próprio estatuto do filme e sublinhar algumas especificidades:

- a) A voz *over* ao longo do filme vai ilustrando ao espectador, serve seja para narrar a ação dos personagens seja para destacar e explicar aspectos da cultura regional, tipo um guia. A particularidade aqui se dá por ser utilizado um castelhano elegante, ortodoxo e dissonante ao ambiente andino. Sua duração, de exagerada prejudica o ritmo da montagem. O tom solene e a insistência didática nos leva a pensar que estamos frente a o documentário observacional/enunciativo.
- b) Utiliza uma forte e realista mise-en-scène e incorporação de atores não profissionais em narrativas retiradas de seu próprio mundo da vida cotidiana. Isto é, é um filme híbrido, porque apresenta e entremeia circularmente em suas imagens a narrativa ficcional (o mito) e o documentário (imagens documentais da festividade da religiosa). Cabe então uma questão, podemos chama-lo de filme etnográfico?
- c) A música, feita por Guevara Ochoa cuja execução realizada pelas orquestras sinfônicas de Lima (OSN) e a orquestra sinfônica de Pequim só conota e não denota aspectos analíticos da “realidade”. Isto é, serve para ancorar emotiva e culturalmente a significação do relato.

Visto isso, tentemos mergulhar nos anos 20, 30 e 40 em Cuzco. A cidade se adere ao movimento indigenista promovido por José Sabogal e José Carlos Mariátegui. Cuzco foi um lugar de eclosão de imagens pictóricas, fotográficas e posteriormente cinematográficas. São representantes dessa emergência imagética os fotógrafos Martín Chambi e Juan Manuel Figueroa Aznar, entre outros. Cada um a sua maneira representava o indígena. Martín Chambi, ele mesmo indígena, tentava registrar, segundo a antropóloga Débora Poole, “o que ele mesmo via como indígena histórico e

autêntico em um acelerado processo de desaparecimento” (1997, p. 235). Aparentando-se mais com o arqueológico e antropológico. Mais do que propor um projeto político claro, os indigenistas buscaram legitimar a imagem do índio como principal e verdadeiro e autêntico elemento nacional. O indigenismo nascido em 1920 foi, fundamentalmente, um estado de ânimo, uma vontade (mais discursiva que prática) de valorização e defesa da população indígena (URIARTE, 1998).

Figuroa Aznar rechaçava esse realismo e enfatizava o inventivo e a figuração visual do indígena. Encenava e teatralizava o índio dentro de um contexto romântico de paisagens e céus azuis³. Para além dessas diferenças de classe que separavam a estes dois magníficos fotógrafos, cabe a Figuroa Aznar, adotar o ponto de vista das elites cusquenhas. Este neoindianismo tentará, sob as virtudes do indígena, “redimi-lo” da opressão e a pobreza (DE LA CADENA, 2000).

O lugar ocupado pelos neoindianistas cusquenos mantinha-se vivo por conta de práticas populistas como o Inti Raymi, festividades cívico-religiosas tradicionais, que alimentavam um espaço público efervescente por um calendário de expressões performáticas, em contraste com o impacto inicial do espetáculo cinematográfico reservado às elites (PROTZEL, 2009). Esse é o pano de fundo na que a população indígena e mestiça fica imune ao mimetismo cinematográfico e permite que a estética indigenista continue vigente. Em 1955, um grupo de notáveis herdeiros de Martín Chambi e Figuroa Aznar, cria o Cine Club Cuzco (CCC)⁴. Entre eles Manuel y Víctor Chambi (ambos, filhos de Martín Chambi). É Víctor quem representa o personagem de Alaku no filme; Luis Figuroa Yábar (filho de Juan Manuel Figuroa Aznar). É o pai de Judith Figuroa quem representa a personagem de Kukuli no filme; Eulogio Nishiyama, César Villanueva e o antropólogo Efraim Morote Best. Herdeiros de uma cultura artística e visual inspiraram-se nas correntes ideológicas, identitárias e estéticas que se desenvolveram em Cuzco entre 1920 e 1950: indigenismo, neo-indianismo e neoindigenismo.

O CCC é uma singular e impaciente instituição cujos propósitos são: realização imediata de filmes; difundir a cultura cinematográfica e; trazer uma nova percepção de utilizar e entender o cinema. Nesse intuito, além de excluir todo aspecto comercial do filme, procuraram registrar a realidade do ponto de vista etnográfico e sociológico. São produções curtas e médias de ficção e documentários onde o referente indígena está presente. Seu espectador inicial era local. No entanto, o vínculo entre intelectuais, que promoviam a cultura local, e os cultores da imagem, permitia, que a

³ Foi ele quem por primeira vez, colocou o índio dentro de um estúdio fotográfico.

⁴ Foi Georges Sadoul quem cunhou a denominação de “Cine Inca” às produções cinematográficas da “Escola de Cuzco”.

boêmia cusquenha reunida em torno de CCC tivesse uma clara consciência da necessidade de criar um cinema regional ou nacional. Diferente do centralismo limenho que não privava esforços para difundir um cinema estrangeiro para o público popular. Assim, Cuzco esteve à vanguarda “fílmica” com respeito à capital, mais ainda nos anos 50’ que não foi fizeram filmes em Lima (BEDOYA, p. 1995).

Então, como definir o filme *Kukuli* em relação com esse movimento político-cultural que desenvolveu propostas identitárias regionais e nacionais em torno do conceito de “autenticidade” e a imagem de uma “raça indígena autêntica”, quais os origens desses realizadores? Segundo Federico de Cárdenas, “a Escola de Cuzco pode ser considerada como uma manifestação tardia do indigenismo peruano, pela reivindicação do quíchua e por debruçar-se na tradição cultural e folclórica andina” (HERRERA, 1980, p. 327). Tamayo Herrera por sua vez sublinha que “talvez a manifestação mais célebre da arte peruana tenha se originado, em Cuzco e no terreno da cinematografia” (1980, p. 326). No caso de *Kukuli*, o historiador o qualifica neoindigenista por duas razões: “os cineastas cuzquenhos encontraram na vida e na cultura indígena sua principal fonte de inspiração” e, “a língua quíchua é o instrumento linguístico que utilizaram na busca de uma autêntica vida camponesa” (p. 327).

Já o historiador Jorge Valdez Morgan propõe que:

“o filme pode situar-se dentro do grupo indigenista cultural, como expressão tardia do mesmo, mas fundadora ao tentar conceber uma escola cinematográfica regional cuzquenha que atende aos conceitos básicos do nacionalismo e do indigenismo literário” (2005, p. 131).

Sobre o indigenismo tardio ou neoindigenismo, segundo período do movimento indigenista, nos diz Tamayo Herrera começaria a partir de 1942 e se definiria como “uma corrente de pensamento antropológico-folclórico, orientado dentro das Ciências Sociais, porém fortemente ancorada nas tradições de mentalidade regional” (1980, p. 296). Essa afirmação é justificada pela presença do professor antropólogo e arqueólogo John H. Rowe, quando em 1942 é convidado a dar aulas na Universidad Nacional de San Antonio Abad de Cuzco e funda a disciplina de Arqueologia e se introduzem os estudos antropológicos em Cuzco. Após o primeiro ano de funcionamento, esta mesma universidade inaugura o ensino do Folclore como ciência social e área especializada (DE LA CADENA, 2000). Em 1945, graduam-se os primeiros antropólogos formados para pesquisar a realidade andina.

Na década dos 50', um grupo científico de pesquisa denominado "Tradición", também desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento do neindigenismo. Influenciado fortemente pela antropologia e a etnologia, teve entre seus fundadores o folclorista e antropólogo Efraín Morote Best, pesquisador dos mitos no mundo andino e autor do preâmbulo de *Kukuli*. Segundo o historiador Tamayo Herrera (1980), no período de 1950-58, acontece a divisão dentre os herdeiros do indigenismo: de um lado, universitários e acadêmicos, produziam pesquisas descritivas do tipo etnográfico, que estudavam a vida comunitária camponesa até o mínimo detalhe, sem motivações ou práticas transformadoras. De outro lado, os marxistas locais preocupados pelo problema de posse e propriedade da terra e a transformação da estrutura agrária.

Assim, retornando a *kukuli*, os realizadores se relacionam com o primeiro grupo, pois colocam em cena aspectos folclóricos, antropológicos e etnológicos da cultura indígena andina. Mistura um mito bucólico andino com a representação documental da festa de Nossa Senhora do Carmo. Delimitado assim, toda referencia à política e lutas camponesas, sem os as quais não se explica a história cultural de Cuzco contemporâneo nem dos Andes peruanos em seu conjunto. O desejo dos realizadores era criar um filme andino e para isso escolheram colocar em cena elementos próprios da região: a lenda andina, o urso raptor do antropólogo Morote Best (1988), o simbolismo andino (os apus, os sonhos, a água, etc.), a língua quíchua e a música regional. O próprio Luis Figueroa o confirma em uma entrevista realizada em 1991: "Tínhamos o desejo fundamental de fazer cinema e escolhemos esse tema para recuperar a mitologia andina, o conto quíchua – de origem europeia, assimilado e transformado nos Andes." (CARBONE, 1993, p. 122).

Qual é a estética dessa realidade? Pode se chamar filme etnográfico? Falávamos inicialmente que *Kukuli* é um filme híbrido ou docuficção. Luis Figueroa afirma isso quando diz na entrevista a Giancarlo Carbone "que o objetivo era fazer o filme nos lugares de origem, permitir a participação da comunidade, dos camponeses e colocar atores que não interrompessem ou quebrassem esse comportamento espontâneo e natural" (1993, p. 122). O intuito era dar realismo e "autenticidade" à representação feita no filme. Nesse sentido quando François Niney explica que "o maior objetivo da maioria de filmes de ficção que contenham estilos documentários é tentar aumentar seu poder de realismo e efeito de veracidade ao espectador" (2000, p. 305). Nessa situação, o filme pode ser vinculado ao conceito do filme etnográfico, pois sua capacidade artística além de estar aliada aos recursos fílmicos escolhidos para construir e reconstruir certa autenticidade cultural tem a

preocupação de revelar uma sociedade supostamente “primitiva”. Isto é, mostrar a sociedade andina através de sua vida física, sua cultura material e sua experiência social: seu hábitat, seu trabalho, seu artesanato, suas festividades e seus rituais. A dimensão de documentário etnográfico em *Kukuli* se afirma por pelos dados antropológicos que proporciona a narração e pelas cenas onde mostram situações reais de vida dos camponeses da Fazenda de Mollamorca e a comunidade de Paucartambo. Situações reais tais como: a pachamama(mãe terra), rituais de fertilidade do gado e a processão de Nossa Senhora do Carmo.

Bibliografia

BEDOYA, R. **100 años de cine en el Perú**: Una historia crítica. Lima, Perú: Universidad de Lima, FDE, 1995.

CARBONE, G. **El cine en el Perú, 1950-1972**: testimonios. Lima: Universidad de Lima, 1993.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações, RJ:Bertrand Brasil, 1990.

DE LA CADENA, M. **Indigenous Mestizos**: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991. Durham, N.C.: Duke University Press, 2000.

MOROTE BEST, E. **Aldeas sumergidas**: cultura popular y sociedad en los Andes. Cusco, Perú: CERA "Bartolomé de las casas", 1988.

NINEY, F. **L'épreuve du réel à l'écran** : essai sur le principe de réalité documentaire. Bruxelles: De Boeck, 2000.

POOLE, D. Vision, **Race and Modernity**. A Visual Economy of the Andean Image World. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

PROTZEL, J. **Imaginários sociais e imaginários cinematográficos**. Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009.

TAMAYO, J. H. **Historia del indigenismo cuzqueño**: siglos XVI-XX. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1980.

URIARTE, U. M. Hispanismo e indigenismo: o dualismo cultural no pensamento social peruano (1900-1930). Uma revisão necessária. **Revista de Antropologia**, 41(1), 151-175, São Paulo, 1998.

VALDEZ MORGAN, Jorge Luis (2005). “La sociedad filmada. Apuntes sobre la historia del Perú a partir de tres películas”. En *Histórica Pontificia Universidad Católica del Perú*, 29(2), 107-152, Lima, 2005.

Filme:

“Kukuli”, Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, Kero Film, 1961. 61’

Fargo e as estratégias de expansão narrativa¹

Fargo and the narrative expansion strategies

Christian Hugo Pelegrini² (Doutor – UFJF)

Resumo:

O trabalho consiste em uma explanação acerca das escolhas criativas utilizadas na "adaptação" do filme *Fargo*, dos irmãos Coen, em uma série com dez capítulos de uma hora. Nossa abordagem compara o filme e a série e elenca os aspectos que foram alterados, considerando a natureza formal do texto posterior (a série) e também os elementos do filme que foram mantidos na série, justificando sua homonímia e a promessa de uma experiência próxima a do filme.

Palavras-chave:

Fargo, adaptação, intermedialidade, ficção seriada

Abstract:

This work is an explanation about the creative choices made in the "adaptation" of *Fargo*, the movie from Coen brothers, in a ten chapter serial. Our approach compares the movie and the serial and casts the aspects that were changed, considering the formal nature of the late text (the serial) e also the movie elements that were maintained, justifying its homonyms and the promise of an experience close to the movie.

Keywords:

Fargo, adaptation, intermediality, serial fiction

Este texto versa sobre algumas observações feitas acerca da série *Fargo*, produzida pela FXProductions e pelos estúdios MGM e exibida no canal FX em 2014. Trata-se de uma expansão do universo narrativo do filme *Fargo*, realizado pelos irmãos Coen em 1996. Nosso enfoque privilegia alguns aspectos do processo de criação da série, considerando a natureza do diálogo que esta estabelece com o filme ou, em outras palavras, tentamos explicitar algumas escolhas criativas feitas pelo produtor/roteirista Noah Hawley para oferecer ao espectador da série uma "experiência" de *Fargo*, mas também um texto audiovisual com dez capítulos de uma hora de duração.

Fargo, o filme e Fargo, a série

O filme original, *Fargo*, tem o revelador subtítulo *a homespun murder story*, algo como "uma história de assassinato rústica", antecipando que se trata de uma história muito crua, sem

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: TELEVISÃO: formas audiovisuais de ficção e de documentário..

² Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, Professor Adjunto do curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Design da UFJF, Chefe do Departamento de Artes e Design.

sofisticações e burilamentos da ficção. Os irmãos Coen realizaram o filme imediatamente após o fracasso de público e crítica de *The Hudsucker Proxy*³. Assim, seu objetivo era dar uma guinada e afastar-se da opulência visual e da fantasia que caracterizavam o seu maior fracasso até então; fizeram um retorno às suas raízes no *neo-noir*, como no filme que os tornara conhecidos, *Blood Simple*⁴. *Fargo* faz um retrato da ganância, corrupção de valores, crueldade e violência de modo muito cru, sem qualquer glamorização.

Na abertura do filme, uma cartela afirma tratar-se de uma história real. Isso foi sistematicamente reiterado pelos Coen nas primeiras entrevistas de divulgação do filme. Aos poucos, no entanto, os realizadores confessaram que a história era inventada, vagamente baseada em alguns fatos noticiados nas colunas policiais dos jornais (ROBSON, 2003, p.163). Apesar disso, o filme foi planejado com uma estética realista (em sua narrativa e em seu estilo) que reforçava a intenção dos Coen de fazer com que os espectadores se aproximassem de *Fargo* de modo diferente do que fariam de outro *thriller*.

Do ponto de vista narrativo, *Fargo* é povoado com personagens bastante simplórios, não tendo nada que os torne cativantes ou dignos de admiração. A profundidade psicológica é inexistente em todos os personagens. A heroína é medíocre e sem graça; os vilões são destituídos de charme e muito incompetentes. Além dos personagens, a narrativa de *Fargo* não segue a economia usual do cinema, sendo incrustado de trechos não essenciais ao desenvolvimento do enredo, favorecendo a sensação de mostrar eventos "não manipulados" por uma narração. Não há conflitos diretos entre polícia e bandidos e mesmo a captura dos bandidos é feita sem méritos por parte da protagonista (ou por policiais anônimos, como no caso de Jerry Lundegaard). A intenção de tais escolhas "era desdramatizar as coisas ao invés de dramatizá-las" (JOEL COEN *apud* ROBSON, 2003, p. 170).

A série *Fargo* surge da iniciativa da MGM de aproveitar seu catálogo de filmes na adaptação de séries. Em negociações com o canal FX, que então se esforçava para produzir conteúdo original de qualidade como estratégia de *branding* (seguindo os passos da AMC), decidiram produzir uma série baseada no filme. Embora já tivesse havido um piloto de uma série *Fargo*, os executivos da MGM não gostaram dos resultados de uma série de meio infinito com a protagonista do filme, Marge Gunderson.

³ Lançado no Brasil como "Na Roda da Fortuna".

⁴ Lançado no Brasil como "Gosto de Sangue".

Solicitaram o desenvolvimento da série ao roteirista Noah Hawley, mas "sem a Marge" (VANDERWERFF, 2014). Este a desenvolveu como uma narrativa capitular (ao invés de uma série de meio infinito), nos mesmos moldes de muitos programas originais desenvolvidos por canais de cabo - e mesmo pelo FX (LOTZ, 2014, 30%) Optou, ainda, por encerrar a história no final da temporada, seguindo a lógica das antologias de temporada (onde cada temporada conta uma história inteira, autônoma, que não repete personagens ou premissa dramática da temporada anterior). Tal modelo estava em alta no canal FX por seu recente sucesso *American Horror Story*.

O que se alterou na série

A escolha de Hawley, uma narrativa capitular com dez horas de duração, o colocou frente a certas dificuldades na reconstituição da experiência de *Fargo*. Personagens pouco - ou nada - cativantes funcionaram em um texto com 95 minutos de duração. Para as longas dez horas de duração, muitas vezes assistida de forma fragmentada, o modelo dramático se mostrava essencial. Assim, ao compararmos os dois textos - o filme e a série - a primeira diferença, fruto de uma escolha criativa com o intuito de melhor adaptar-se ao formato, é que na série há um retorno a uma estrutura dramática canônica.

Tal estrutura fica evidente quando comparamos os personagens. A primeira e mais óbvia comparação é entre Marge Gunderson (do filme) e Molly Solverson (da série). Marge é uma personagem simplória e anódina. Investiga um assassinato de modo impessoal e burocrático. Sua investigação é tão superficial quanto ela, seguindo pistas que a conduzem de um ponto a outro, linearmente. Não é mesmo capaz de atualizar o *noir* onde o detetive "entra na cabeça" no criminoso para saber como ele pensa e pegá-lo. Marge entra no filme, vindo de sua vidinha doméstica comum e retorna a ela sem que sua busca a transforme. Marge não cresce, não se modifica.

Molly, por sua vez, tem traços de uma heroína: é perseverante, comprometida, inteligente. Sua motivação é pessoal, revelando não somente sua vida interior, mas conectando-a a sua busca de modo mais intenso. Molly vai além de coletar indícios, recriando com sua capacidade de investigação uma rede de eventos bastante complexa. E Molly muda: no primeiro capítulo é uma personagem inexperiente, quase vulnerável. Ao final da série, sua busca a transformou em uma policial madura - a ponto de assumir a chefia de polícia de sua cidade.

O antagonismo a Molly vem na figura de Lorne Malvo. Na série, o vilão é mais que um homem mal, mas um gênio do crime. Frio e irrefreável, capaz de articular e executar planos mirabolantes, Malvo influencia as pessoas ao seu redor para que elas próprias deixem aflorar seus sentimentos mais vis. Neste sentido, Malvo perde em realismo, mas ganha como um elemento dramático que gera conflito com os personagens.

No filme, os criminosos, Grinsrud e Showalter são o oposto de Malvo. Tão rasos psicologicamente quanto Marge, são ainda extremamente incompetentes como criminosos, não conseguindo realizar corretamente nenhum plano que façam. Tudo o que fazem dá errado e é resolvido com doses gigantescas de violência e crueldade. Embora apareçam desde a primeira cena, nunca entram em conflito direto com a policial que os persegue.

Talvez a comparação mais interessante seja entre Jerry Lundegaard e Lester Nygaard. Jerry (do filme) é um personagem que de certa forma serve de catalisador às ações dos demais personagens e ao desenvolvimento do enredo. Jerry é um pequeno golpista, mas o faz na sua atuação profissional. Encomenda crimes, mas tenta cancelá-los. Comete traições, mas mostra certo arrependimento. Há em Jerry ambivalência e mediocridade, mesmo em seus defeitos.

Na série, Lester tem uma função parecida (catalisar as ações e desenvolver o enredo), mas sua construção foge da mediocridade. O Lester do primeiro capítulo é um perdedor, mal sucedido, obliterado pelo sucesso do irmão e pelo desprezo da esposa. Com o passar dos capítulos, a influência de Malvo faz Lester se tornar um criminoso ardiloso e dissimulado. Também o torna um sujeito muito bem sucedido nos negócios e na vida pessoal. Em qualquer momento, Lester é extremo nas suas características enquanto Jerry fica no meio termo.

Em suma, os personagens da série são "pintados com tintas fortes" para marcar suas funções dramáticas e permitir investimentos emocionais dos espectadores. Ao contrário do filme, onde os personagens são bastante ordinários, na série os personagens principais são aptos a grandes feitos.

A atualização do drama na série também se evidencia pelas questões estruturais. No filme, uma personagem como Marge é introduzida apenas aos trinta minutos de filme, sem a característica apresentação da personagem executada normalmente no primeiro ato da narrativa. De imediato já a vemos investigando os assassinatos sem que tenhamos nos envolvido previamente com ela. De igual maneira, o final do filme recusa os cânones quando Marge prende Grinsrud, uma vez que não há

qualquer mérito em sua descoberta do criminoso. Marge passa de carro por uma estrada, voltando a sua cidade, quando avista o carro investigado parado em uma casa de beira de estrada. Marge o descobre "sem querer", quase em um *deus ex machina*.

Na série, o primeiro capítulo introduz Molly aos poucos ao espectador, apresentando suas qualidades e traços mais simpáticos. É essa apresentação nos permite entender sua busca árdua pelos capítulos restantes. Ao final da temporada, a captura de Lester e mesmo a morte de Malvo são consequências diretas de sua perseverança. Os criminosos são vencidos pelos esforços de Molly.

Uma experiência equivalente ao filme

Mas se Hawley optou por mudar características importantes do filme, como garantiu alguma "experiência" de *Fargo*, o filme, na série?

Mesmo tendo desenvolvido a série com evidentes diferenças em relação ao filme, Hawley optou pela manutenção de alguns elementos que constituem a identidade de *Fargo*, o filme. A primeira característica e a mais óbvia é compartilharem um mesmo mundo ficcional. *Fargo*, o filme e *Fargo*, a série, se passam em um mesmo espaço diegético, embora sejam separados temporalmente. Talvez a cena mais emblemática seja a que explica a origem da fortuna do empresário Stavros. Ele encontrou, na série, o dinheiro que Showalter enterrou na neve no final do filme. Também estão lá o Touro Azul e a estátua do lenhador. Estão o sotaque exagerado e os sobrenomes escandinavos e germânicos. Compartilhar o espaço também significa encontrar em *Fargo*, a série, as vastas planícies nevadas, que camuflam o limite entre o céu e a terra no horizonte e criam a sensação de uma prisão sem muros ou grades, fazendo uma brancura tão opressora e dramática quanto as sombras de um filme *noir*.

A série também reitera a temática típica do *noir*. Olha com pessimismo a existência do Mal, bem à nossa volta, manifestado na corrupção, ganância e crueldade. O modo como a série atualiza a temática vai além dos personagens principais e se manifesta em relatos e narrativas "em abismo", como na história de Linda e o hóspede que defecou na cama do hotel, Malvo e a história da zoofilia ou na parábola sobre o milionário que tenta resolver os problemas do mundo.

Também vem do filme um retrato pouco generoso feito dos habitantes desta região dos EUA. No filme, a construção de tais personagens como caipiras pouco perspicazes rendeu muitas críticas aos Coen. Os habitantes da região parecem fadados a uma vida ordinária, insignificante,

despreparados para qualquer coisa diferente do cotidiano. Suas ações se limitam ao imediato e ao próximo, sem pensamentos elaborados. Isso fica evidente nos personagens principais, mas aparece também nas curtas falas dos personagens secundários e coadjuvantes. Na série, os personagens principais parecem imunes a tal mediocridade, mas ela acontece com plena força nos muitos personagens secundários. O chefe de polícia Bill Oswald, o pequeno golpista Don Chump e tantos outros são típicos representantes desse retrato desabonador que os Coen fazem dos habitantes da região.

Sua condição ordinária acaba por fazer com que os personagens pareçam alienados de muito do que acontece no enredo do filme. Isso introduz, no enredo, ações desimportantes para o desenvolvimento da narrativa. É o caso de Jerry Lundegaard e os criminosos Grinsrud e Showalter que, na iminência de um sequestro, preferem discutir sobre um atraso no encontro marcado; ou mesmo Grinsrud que, no meio do sequestro, deixa a vítima de lado para procurar uma pomada para sua mão mordida. Na série, as desimportâncias acentuam uma dimensão cômica em boa parte dos personagens secundários. Mesmo os personagens principais começam a série como parte deste contingente, mas ao percorrerem parte de seu arco dramático, elevam-se e entram em sintonia com os fatos importantes do enredo.

Tais aspectos dão à série parte da experiência que os espectador tem do filme, mesmo alterando sua estrutura e retornando a um drama um tanto canônico e conservador.

Conclusão

O trabalho apresentado se voltou para as escolhas criativas feitas na expansão do filme para a série de TV. Tal tendência tem se mostrado muito frequente em anos recentes (com títulos ainda sendo prometidos na mídia especializada). Diante disso, explicar acerca das escolhas de Hawley no processo de construção de *Fargo*, a série, pode elucidar alguns mecanismos das variadas formas de expansão, nomeadas genericamente de "adaptações". Também ajuda a elucidar aspectos da natureza intermediária de tais adaptações e de como alguns aspectos da narrativa são independentes da mídia, ao passo que outros são diretamente afetados por ela.

Bibliografia

HARVEY, C. B. "A taxonomy of transmedia" in RYAN, M. & THON, J. N. **Storyworlds across media** (Kindle Edition). Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.

LOTZ, A. D. **The Television Will Be Revolutionized** (Kindle Edition). Second Edition. New York: New York University Press, 2014.

ROBSON, E. **The Coen Brothers** (Kindle Edition). London: RandonHouse, 2003.

THOMPSON, K. **Storytelling in Film and Television**. Cambridge: MIT Press, 2003.

VANDERVERFF, T. "Fargo showrunner Noah Hawley takes us through the show's first season :On structure and preconceptions " in **The AV CLUB: TV club - the walkthrough**. 18/06/2014. Disponível em <http://www.avclub.com/article/fargo-showrunner-noah-hawley-takes-us-through-show-205847>, Acesso em 12/07/2015.

Do arquivo à(s) história(s):

*Pirinop, meu primeiro contato e Trilogia das Terras Altas*¹

Archival to the story(s):

Pirinop, my first contact and Highlands Trilogy

Clarisse Maria Castro de Alvarenga² (Doutora – UFMG)

Resumo:

Neste artigo chamo atenção para a restituição das imagens de arquivo aos sujeitos filmados como deflagradora do processo de realização dos filmes *Pirinop, meu primeiro contato* (Mari Corrêa e Karané Ikpeng) e *Trilogia das Terras Altas* (Bob Connolly e Robin Anderson). Por meio dos testemunhos (reencenações e depoimentos) que os sujeitos concedem aos filmes após as projeções coletivas, surgem contranarrações (SHOHAT e STAM, 2006) que ainda estão para serem contadas.

Palavras-chave:

Cinema documentário, primeiro contato, arquivos, reencenação, depoimentos.

Abstract:

In this article I point to the restitution of archival footage filmed as the subject to the realization of films process *Pirinop, my first contact* (Mari Corrêa and Karané Ikpeng) and *Highland Trilogy* (Bob Connolly and Robin Anderson). In both, through the testimonies (reenactments and interviews) that subjects give to the movies after the collective projections, arise contranarrações (SHOHAT and STAM, 2006), that shows other stories yet to be told.

Keywords:

Documentary cinema; first contact; archival; reenactment; testimony.

A circunstância concernente ao primeiro contato entre colonizadores e povos originários se atualiza sistematicamente. Desde a atuação das frentes de expansão colonial até as políticas governamentais dos estados nacionais em curso nos dias de hoje, o que está em jogo nesse controvertido encontro é uma intensa produção de significados tanto para os colonizadores, para as sociedades nacionais e para as populações originárias que sobreviveram ao contato.

Há duas regiões no mundo que ainda hoje concentram grupos de povos isolados. A primeira é a Floresta Amazônica brasileira, onde existem registros oficiais de 107 povos vivendo em

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação.

² Clarisse Alvarenga é doutora em Comunicação Social pela UFMG, onde integra o corpo editorial da Revista Devires e o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência.

isolamento. O segundo é a ilha de Nova Guiné onde existem 44 registros. O filme *Pirinop – meu primeiro contato* (2007) e a chamada Trilogia das Terras Altas, constituída pelos filmes *First Contact* (1983), *Joe Leahy's Neighbors* (1988) e *Black harvest* (1992), são exemplos de filmes feitos nessas duas regiões, respectivamente.

Em ambos os casos, o ponto de partida são as imagens de arquivo do contato, que são então restituídas aos sujeitos filmados, deflagrando o processo de realização dos filmes. Após visualizarem as imagens do contato, cada um desses dois grupos manifestam o desejo de reencená-lo bem como de conceder testemunhos sobre os acontecimentos vividos no passado. As reencenações e os depoimentos são captados durante a fase das filmagens e postos em relação com as imagens de arquivo na montagem de forma a alterar o sentido original das imagens tomadas no passado. O que se busca é incluir o ponto de vista dos sujeitos filmados, algo que os arquivos do contato omitem.

Em *Pirinop: meu primeiro contato*, os diretores Mari Corrêa e Karané Ikpeng projetam na aldeia imagens filmadas por Jesco Von Putkammer, Yves Billon, Patrick Menget e Jean-François Schiano e Adrian Cowell. A projeção permite aos Ikpeng rememorar a situação do primeiro contato, ocorrida em 1964, e, em seguida, por meio da reencenação “mostrar o que os brancos não viram”, nas palavras deles próprios.

A partir da reencenação, surgem inúmeros contrapontos com as imagens projetadas. A vista aérea, movimento de câmera que identifica a iminência do primeiro contato, é substituída por uma tomada de perto que acompanha os sujeitos filmados na aldeia. Os Ikpeng explicitam os equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) que a chegada do homem branco suscitou, entre esses equívocos, por exemplo, a não-identificação por parte deles da rapadura que foi lançada do avião como presente. Na época, eles acreditaram se tratar de excreções emitidas pelo pássaro gigante. No presente das filmagens, os Ikpeng além de reencenar o contato se questionam criticamente: “como não reconhecemos a rapadura? Estava na cara”. Um outro Ikpeng conta que ao ver o sertanista Orlando Villas Bôas pensou se tratar de um tamanduá. Esses e outros equívocos do contato são identificados pelos Ikpeng dentro da própria reencenação. Posteriormente, ao visualizar as imagens filmadas, assumem uma segunda camada de posicionamento crítico, desta vez sobre as imagens da reencenação: “temos que refazer essa cena”, “Não pode rir, tem que demonstrar mais medo”, “esse cinto e essas havaianas não podem aparecer”, ponderam.

Ao longo desse processo de visualização e reencenação, emerge no grupo uma nova orientação em relação ao seu futuro: eles pretendem retomar as terras onde viviam quando foram contatados e das quais estiveram afastados desde a transferência para o Parque Nacional do Xingu, ocorrida após o primeiro contato. Ou seja, além da elaboração do passado, surge ainda a possibilidade de intervenção sobre o presente e o apontamento de perspectivas futuras, como observou Lorena França (2011). De acordo com sua pesquisa, a experiência de realização do filme se inseriu no meio das relações sociais do grupo e acabou por provocar a emergência de novas reflexões ainda não elaboradas sobre sua trajetória coletiva. A rememoração é definida, pela autora, justamente como retorno ao passado com vistas à transformação do presente (FRANÇA, 2011, p. 91).

A primeira reencenação apresentada no filme é uma reelaboração das relações dos Ikpeng com os homens brancos a partir do contato. Entretanto, um segundo aspecto que considero igualmente importante é que além de ressignificar o material de arquivo e o seu passado, alterando sua perspectiva em relação ao futuro, os Ikpeng se dedicam ainda a uma segunda tarefa: desta vez o que está em cena é um evento importante em sua história e sobre o qual não há arquivo, não há imagem. Trata-se do sequestro de duas meninas Waurá, ocorrido em 1956, algo que deflagrou uma guerra de oito anos entre os dois grupos vizinhos.

As duas reencenações são distintas. A reencenação do primeiro contato é motivada pela possibilidade de mostrar aquilo que as imagens de arquivo não mostram e todos os comentários que são feitos posteriormente quando da projeção dessas imagens incidem sobre a relação que os Ikpeng mantém com os homens brancos desde então. Diferentemente da encenação do primeiro contato que acontece na aldeia, a reencenação do rapto das meninas Waurá acontece no meio da floresta, não é encenada por aqueles que viveram os acontecimentos, sendo acompanhada por trilha sonora e por uma câmera subjetiva que dramatiza a situação do sequestro, não colocando em questão exatamente a relação dos Ikpeng com o homem branco mas as suas relações com os Waurá.

Nesse sentido, fica evidente que além da história que os arquivos permitem recontar de outro ponto de vista há uma outra história que interessa aos Ikpeng e que não faz parte diretamente da história do relacionamento deles com os brancos. Em *Pirinop*, essa outra história está por detrás do primeiro contato. Afinal foi pela natureza da guerra travada com os Waurá que a expedição decidiu

intervir. Ou seja, a história dos Ikpeng começa antes da chegada do homem branco e envolve outros aspectos para além desse relacionamento, algo que a segunda encenação permite perceber.

Na *Trilogia das Terras Altas*, pela amplitude no tempo e pela extensa duração das filmagens que envolvem a série, percebemos que a história dos Ganiga também é atravessada pelo contato com o homem branco, mas não se restringe a ele. A importância desse arquivo, em especial, está no fato do processo de colonização ter ocorrido ali tardiamente, tendo o próprio colonizador realizado suas imagens sobre o processo do contato. Diferentemente dos demais filmes de contato, nos quais são cineastas que filmam a aproximação e o contato, nesse caso é o próprio colonizador que filma. Michel Leahy fazia questão de levar a câmera em suas expedições. Seu objetivo era de se fazer notar, propagandear seus feitos através das imagens que registrava.

A série se inicia com um depoimento de um personagem que se lembra exatamente do dia, da hora, do que faziam e de onde estavam quando os brancos chegaram pela primeira vez em suas terras. Como em outras narrativas do contato, quando a equipe de Michel Leahy, interessada na prospecção de pedras preciosas, aproximou-se, os povos originários acreditaram que não se tratava de homens, mas de espíritos. A experiência é narrada no filme primeiramente por um nativo, para quem a chegada do branco causou tão forte impacto que não teve coragem sequer de olhar para os estrangeiros. A experiência de tomar os brancos como espíritos é narrada no filme primeiramente pelos nativos e, em seguida, pelos invasores. São usadas imagens da época do contato ao lado de imagens realizadas por Connolly no presente das filmagens. A alternância de pontos de vista (ponto de vista nativo e ponto de vista colonial) sobre o mesmo material – o arquivo – é trabalhada na montagem de forma sistemática, a partir daí.

Sobre as imagens de arquivo, os cineastas alternam a exposição de falas do colonizador explicando a cena (algo que eles obtêm a partir de relatos colhidos com os irmãos de Michel Leahy, James e Daniel), e outras dos próprios nativos, expondo seu ponto de vista. Com isso, Connolly e Anderson conseguem intervir sobre a assimetria entre colonizadores e nativos (que nesse caso coincide com a relação entre quem filma e quem é filmado), constituinte dos registros de Leahy em torno de seus feitos como explorador. A partir de depoimentos gravados *a posteriori*, tanto com o representante das expedições quanto com os nativos, refaz-se a cena do contato em outros termos. É como se, por via da retomada das imagens, fosse possível deslocar, não sem apagar o conflito, os sujeitos daquelas posições com as quais foram identificados quando foram colonizados e filmados

por Leahy.

No segundo filme da trilogia, *Joe Leahy Neighbors*, é apresentada uma série de conflitos decorrentes do contato. No início do filme, a história do contato é recontada a partir das imagens de arquivo, indicando-se o seguinte desdobramento: a partir do envolvimento de Leahy com uma nativa Ganiga, nasce Joe Leahy, um mestiço que consegue transitar entre os dois mundos, o dos nativos e o dos brancos, contudo de maneira ambígua, visando afinal se beneficiar financeiramente. O desentendimento entre Joe e seus vizinhos se dá em função da divisão das partes num arrendamento de terras nativas para plantio de café. No início, a parceria acena para a perspectiva de enriquecimento dos nativos, mas, ao final, eles se percebem em desvantagem no negócio. Joe obtinha lucros inevitavelmente maiores, sob a justificativa de que assumia um risco maior junto aos bancos.

No terceiro filme, *Black Harvest* (1992), surge um novo aspecto que é registrado de perto pelos cineastas, ao retornarem a campo 5 anos depois do segundo filme. Os Ganiga que, como se sabe são um povo guerreiro assim como os Ikpeng, estão em guerra com grupos vizinhos, reafirmando uma antiga rivalidade. Para além das questões com os colonizadores, há também uma outra história que envolve seus inimigos. Connolly e Anderson mostram a disputa de dentro do campo de batalha: os ferimentos, os ataques e as dúvidas que surgem internamente em relação à manutenção da guerra. Ao longo do filme, há uma enorme número de mortos e o grupo é reduzido sensivelmente.

Se no primeiro filme da trilogia, a disputa se dá entre colonizador e colonizado, no segundo o que acontece é que o desentendimento está polarizado entre Joe, o mestiço, e os nativos. No terceiro, por sua vez, a disputa se dá internamente entre dois grupos diferentes. Devido a esse trabalho que se realiza ao longo dos tempos, filmando sempre de dentro, os cineastas conseguem mostrar os vários níveis de disputa, matizando a importância e a complexidade do contato de diferentes formas.

Conclusão

No momento em que os *grands récits* ocidentais encontram-se desgastados porque contados e recontados à exaustão, em que o pós-modernismo preconiza o fim das metanarrativas (LYOTARD, 1989), e ainda quando Francis Fukuyama (1989; 1992) proclama o “fim da história”, Ella Shohat e

Robert Stam elaboram uma pergunta fundamental: “precisamente a narrativa de quem e a história de quem estão sendo declaradas findas?” (2006, p. 355). Para além da “imagem eurocêntrica” que os autores identificam com as narrativas historicistas, contadas pelos impérios europeus até a Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de criticá-la, estaria em jogo, num movimento reverso, uma “contranarração”. Esta outra forma de narrar não seria “uma grande narrativa-mestra anticolonial”, mas composta por interpretações que não expressam mais uma verdade única, estando relacionadas com “formas políticas e estéticas de construção do coletivo” (2006, p. 405).

Acredito que os filmes em questão poderiam ser considerados um tipo específico de contranarração que se distingue da narratividade ocidental, com sua linearidade, homogeneidade e acabamento. Mais que isso, há uma indicação de que onde os brancos em geral enxergam uma história (a sua história) há na realidade várias histórias entrelaçadas, o que a abordagem dos arquivos em ambos os filmes explicita.

Referências

FRANÇA, Lorena. **Rememoração e encenação dos Ikpeng em Pirinop Meu primeiro contato**. Trabalho de conclusão de curso de graduação. Departamento de Sociologia e Antropologia da Fafich/UFMG, 2011.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*. In: **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**. v. 2, Issue 1. EUA: Berkeley Electronic Press, 2004.

A imagem que pensa: Experiências com o filme-ensaio no

Grupo Kino-Olho¹

Thinking images: Experiences with the film-essay within

Kino-Olho Group

Cláudia Seneme do Canto (Mestranda – Unesp)²

Resumo:

O seguinte texto aborda o processo de construção do filme-ensaio “Intensidade” realizado pelo Grupo de Pesquisa e Prática Cinematográfica Kino-Olho, de Rio Claro, interior de São Paulo que tem como objetivo ensinar cinema a jovens e adultos criando um espaço de aprendizado diferenciado capaz de trazer novas formas de pensar a educação e a educação e o cinema.

Palavras-chave:

Filme-ensaio, Experiência, Educação, Pensamento.

Abstract:

The following research approaches the film-essay “Intensity” construction process within the Kino-Olho Research Group from Rio Claro, the interior of São Paulo state. This group aims teaching youngsters and adults how to make movies through the creation of a educative environment that allows one to experiment new thoughts on education and on education and cinema.

Keywords:

Film-essay, Experience, Education, Thought.

A história do Kino-Olho começou antes da realização de *filmes-ensaio*, em encontros semanais que aconteciam como atividade de um Cineclube que mantinha suas reuniões no Centro Cultural Roberto Palmari. Nestes encontros, os presentes assistiam a filmes de vanguarda e discutiam diferentes estéticas cinematográficas, com a evolução deste processo de pensamento e estudo sobre cinema, começaram a produzir filmes e concomitantemente a ministrar oficinas de cinema em bairros e escolas de Rio Claro. Em 2009, uma destas produções foi premiada internacionalmente (“The Screening Room” – The Mobile Phone Movie Competition, promovido pela CNN) e, em 2010, conveniado à prefeitura municipal, o grupo iniciou ativamente o projeto “Difusão Cinematográfica”, em Rio Claro.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema como Arte, e Vice-Versa.

² Formada em Jornalismo pela Unimep (2008), pós-graduação (lato-sensu) em Roteiro em Áudio e Audiovisual pela PUC-SP. Cursa Mestrado no Departamento de Educação Unesp Rio Claro.

De início, a prática de *filmes-ensaio* acontecia no Kino-Olho como forma de testar possibilidades estéticas e desenvolver um modo de produção coletiva, uma vez que fazia parte da pesquisa de mestrado do coordenador do Grupo Kino-Olho estudar o Grupo Dziga Vertov, fundado pelo cineasta Jean Luc Godard. Godard realizava “filmes-roteiros” para apresentar uma ideia do que seria o seu próximo filme.

Aos poucos, os filmes que brotavam do improviso foram ganhando uma estética própria, apelidada pelos próprios integrantes do Kino-Olho de “Cinema Caipira”. Como os ensaios fílmicos não possuíam um orçamento e ao mesmo tempo não visavam uma perfeição estética ou uma obra acabada, a própria falta de recursos era um aspecto positivo para a criatividade no grupo.

O filme-ensaio com o Kino-Olho possui algumas aproximações e distanciamentos com o que se classifica como um filme-ensaio dentro da história do cinema. Apesar de, segundo Weinrichter (2015), o seu conceito ainda ser considerado “fugidio”, procuro enfatizar neste texto algumas das características da prática do Kino-Olho que vão de encontro com a classificação sobre o filme-ensaio, são elas: a experiência do pensamento que se dá no ato da filmagem e a experimentação de materiais para produção de novos sentidos.

Esta experimentação de materiais, se dá ao longo do processo, o filme é o próprio processo subjetivo do realizador construindo cada enquadramento. Ao invés de canetas para escrever o rascunho de um roteiro, os envolvidos no filme-ensaio utilizam câmeras.

O Filme-Ensaio

Segundo Weinrichter (2007), começou-se a pensar o filme-ensaio de forma pertinente a partir dos anos 80. No entanto, na abordagem de Arlindo Machado, alguns sinais deste ensaístico no cinema remontam os anos 20, na Rússia Soviética, quando alguns cineasta envolvidos com a construção do socialismo viam no cinema mudo uma possibilidade de explorar uma nova modalidade discursiva que não devesse ter na palavra seu principal fio condutor, mas sim, como explica Machado (2003), “numa sintaxe de imagens, nesse processo de associações mentais que recebe, nos meios audiovisuais, o nome de montagem ou edição” (p. 69).

Segundo Machado (2003), o cineasta Serguei Eisenstein, foi o primeiro a formular uma teoria sobre o cinema ensaio, a qual ele nomeou de “cinema conceitual” e que possui seus princípios pautados na construção do alfabeto chinês.

Segundo o cineasta, os chineses construíram uma escritura “de imagens”, utilizando o mesmo processo empregado por todos os povos antigos para elaborar seu pensamento, ou seja, através do uso de metáforas (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das metonímias (transferência de sentido entre imagens). (MACHADO, 2003, p. 69)

Assim como na escrita kanji oriental o conceito de “dor” é obtido a partir da associação metafórica dos ideogramas de “faca” e “coração”, o autor (MACHADO, 2003) explica que no cinema de Eisenstein, a montagem conceitual: é uma forma de enunciado audiovisual que, partindo do “primitivo” pensamento por imagens, consegue articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias (MACHADO, 2003, p. 70).

Desta forma, segundo o mesmo autor, nota-se que a partir da associação entre duas imagens, obtêm-se uma nova relação que não estaria presente nos elementos isolados. Por fim, “chega-se ao conceito abstrato e “invisível”, sem perder, todavia, o caráter sensível dos seus elementos constitutivos” (MACHADO, 2003, p.70).

Quem de fato realizou a base deste cinema conceitual ou ensaístico na Rússia foi Dziga Vertov. Com os conceitos de cine-olho (kino-Glaz) e cinema-verdade (kino-pravda), o cineasta se propunha a explorar o olhar da câmera como se este fosse o da imagem concreta da realidade. Durante a produção de um filme, o diretor tinha pouca ou nenhuma interferência sob o processo de captação das imagens, porém, uma densa participação na etapa da montagem. Muitas cenas ficaram marcadas na história do cinema de associações intelectuais, como:

A sequência da mulher que vai fazer compras na cooperativa. Nela, Vertov utiliza o movimento retroativo da câmera e a montagem invertida para alterar o processo de produção econômica (a carne, que estava exposta no mercado, volta novamente ao matadouro e depois para o corpo do boi abatido, fazendo-o “ressuscitar”), repetindo, dessa forma, o método de inversão analítica do processo real, utilizado por Karl Marx em O Capital. (MACHADO, 2003, p. 71)

Este estilo de filme que tanto Dziga Vertov realizava em 1923 quanto Jean Luc Godard passou a produzir foram chamados de ensaios, pois, não visavam uma perfeição em seu resultado final, mas sim o processo de produção; como se estes fossem rascunhos de uma obra, visando o pensamento e a construção por trás do filme. Assim, como explica Arlindo Machado, em um filme-ensaio:

A única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento. (MACHADO, 2003, p.72)

No Grupo Kino-Olho esta teoria se expressa, primeiramente, com a abolição do roteiro; as histórias nascem do inesperado, o cenário minimalista e improvisado geralmente é um palco de teatro, os elementos de cena se restringem em, no máximo, três atores, um objeto e o jogo entre luz e sombra. No entanto, a partir da composição destes elementos é possível chegar a um conceito abstrato, a exemplo do filme-ensaio “Intensidade”³, o qual foi produzido pelo Kino-Olho, da seguinte forma: os participantes se reuniram no teatro do centro cultural e uma pessoa escolheu aleatoriamente uma frase do livro do cineasta Robert Bresson (2005) que trata do ponto de vista do diretor sobre o cinema. A frase escolhida foi “desmontar e remontar até a intensidade” (BRESSION, 2005, p. 47). Assim, a partir da ideia de Bresson, sem roteiro prévio nenhum, tendo como elementos de cena apenas um bloco de concreto e um personagem, os participantes ficaram livres para criar cada um o seu próprio filme.

Como resultado, um dos filmes tem como plano de abertura um personagem manuseando um bloco de concreto, três vezes seguida, em um mesmo enquadramento; no plano seguinte, aparecem as mãos do personagem apertando o concreto com os dedos e logo no último plano, em um “close” do rosto do personagem de perfil, têm-se o personagem declarando a frase de Bresson: “desmontar e remontar até a intensidade”.

Neste filme pode-se perceber como o cineasta se apropriou da frase de Robert Bresson para criação de um novo significado, pois a afirmação de Bresson se referia a uma reflexão sobre a montagem cinematográfica, porém, incorporada nas palavras do ator do filme-ensaio, a mesma frase expressa o modo de produção de trabalho.

No filme de outro realizador, o bloco de concreto não é utilizado e apenas o ator, o palco e as cadeiras do teatro entram no plano, a frase “desmontar e remontar até a intensidade” aparece em outro contexto, em letreiro e muitas vezes recortada, como “re-mon-inten”. O ator aparece em espaços diferentes, alternadamente, ora como espectador nas cadeiras e ora como ator no palco do teatro.

Nota-se em cada versão fílmica do argumento de Bresson, uma abordagem distinta tanto da *misèn-scène* quanto da montagem, mas ambas trazendo um conceito abstrato relacionado a uma reflexão sobre o fazer cinematográfico.

³ Segue o link do filme-ensaio “Intensidade” <https://vimeo.com/61885367>

A intensão de realizar filmes-ensaios no grupo é unicamente de experimentar o pensar por imagens, mas notamos com isso, como é possível através da criação de climas e sensações próprias do dispositivo cinematográfico, trazer novos sentidos a objetos do cotidiano. Godard foi pioneiro em a partir da montagem cinematográfica encontrar novas formas de “ligar as imagens”, tendo a consciência da montagem em cada uma das etapas de produção, o cineasta conseguia desconstruir uma imagem. Um exemplo disso está no filme *Old Place* em que Godard mostra uma imagem de um desenho da época dos homens das cavernas e logo depois faz uma fusão para um desenho de Paul Klee que possui bastante semelhança. “Isto acaba nos levando à reflexão de que mesmo com toda a história da evolução humana, foram preservados traços comuns, que conectam as várias civilizações” (MIRANDA, 2010, p. 80).

Cinema e Educação

Segundo Machado (2003, apud ADORNO, 1984), existe desde Platão uma dicotomia nas esferas do saber separando a poesia e a filosofia, a arte e a ciência, “em uma dualidade entre as experiências sensível e cognitiva” (p.65). No entanto, o ensaio, tido inicialmente como atributo da linguagem escrita, é a negação desta dicotomia, pois ele invoca as emoções e o pensamento.

“O ensaio é a forma por excelência do pensamento no que este tem de indeterminado, de processo em marcha em direção a um objetivo” (Machado, 2003 apud Mattoni, 2011, p.65). Assim, trazendo o ensaio para o cinema com o Grupo Kino-Olho, vemos que ele nos permite criar mundos, recriar e experimentar com cores de sons e imagens de palavras: é o pensamento encontrando sua forma em imagem e ele não tem apenas uma, mas infinitas.

Arlindo Machado afirma que “no futuro, quando as câmeras substituïrem as canetas, quando os computadores editarem filmes em vez de textos”, o filme-ensaio, “será provavelmente a maneira como ‘escreveremos’ e daremos forma ao nosso pensamento” (MACHADO, 2003, p. 75). O que vemos no entanto, mesmo com a posse dos aparelhos celulares com câmeras por grande parcela da população, são as ferramentas do audiovisual sendo empregadas para outros fins. Nas escolas o audiovisual tem se inserido como forma de ilustração ou exemplificação de conteúdos didáticos para facilitar o entendimento do aluno. Porém, raramente ele é explorado como experiência artística subjetiva ou para criar um contato com o sensível e apreender o conhecimento do mundo.

Jacques Rancière (2002) em seu livro “O Mestre Ignorante”, defende em linhas gerais o que ele chama de igualdade das inteligências. Para o autor, as escolas e a sociedade pedagogizada partem da desigualdade das inteligências para educar o aluno, estabelecendo uma distância entre o professor e o aluno, como se o primeiro fosse o símbolo do ‘saber’ e o segundo daquele que não sabe, haja vista o significado da palavra a-luno, sem-luz. No entanto, “quem estabelece a igualdade como objetivo a ser atingido, a partir da situação de desigualdade”, a exemplo entre professor e aluno, “de fato a posterga até o infinito” (2002, p.10). Pois, segundo Rancière (2002), “não há ignorante que não saiba uma infinidade de coisas, e é sobre este saber, sobre esta capacidade em ato que todo ensino deve se fundar” (2002, p.11).

Com o filme-ensaio, uma simples reflexão artística pode ser um estímulo ao pensamento e consequentemente a novas formas de se pensar a educação do olhar. Como explica Jan Masschelein (2008) em seu artigo “E-ducando o Olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre” que muito se aproxima da ideia de educação implícita nas atividades do Kino-Olho: a educação pode ser vista não como visto na sociedade pedagogizada a que Rancière se refere, mas no sentido de conduzir-se para fora, “em um estado da mente que se abre para o mundo de forma que se possa se apresentar a mim (para que eu possa chegar a ver) e para que eu possa ser transformado” (2008, p.36). Este seria o real “princípio de subjetividade”. Ou, ainda, “princípio de reflexividade”. Ou, também, “princípio de transformação” (LARROSA, 2011. p.6). Aspectos de onde se pode partir para pensar em novos desdobramentos para a educação e para a educação e o cinema.

Referências

BRESSON, R. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LARROSA, J. “Experiência e Alteridade em Educação”. **Revista Reflexão e Ação**., Santa Cruz do Sul, vol. 19, n.12, jul.-dez. 2011.

MACHADO, A. “O filme-ensaio”. **Concinnitas**., Rio de Janeiro: UERJ, ano 4, nº 5, 2003.

MASSCHELEIN, J. “E-ducando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre”. ER Educação e Realidade, 2008.

MARIA, J. P. M. **A Influência do Grupo Dziga Vertov no Cinema de Jean-Luc Godard.**
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

RANCIÈRE, J. **O Mestre Ignorante.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

WEINRICHTER, A. **La forma que piensa.** Tentativas en torno al cine-ensayo. Navarra/Espanha:
Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

À escuta do documentário brasileiro: os achados de uma pesquisa¹

Listening to Brazilian documentary: results of a research

Cristiane Lima² (Doutora – UFMG)

Resumo:

Propomos uma síntese da pesquisa "Música em cena – à escuta do documentário brasileiro", que investigou de que maneiras os documentários brasileiros inscrevem a música em sua escritura, de modo a engajar a escuta do espectador. Abordamos os critérios para a composição de nosso corpus (organizado ao modo de uma constelação) e os resultados alcançados (relacionados às diferentes afinidades entre os filmes e o fenômeno musical).

Palavras-chave:

Cinema documentário brasileiro; Música; Som; Escuta.

Abstract:

We propose a synthesis of the research "Music in scene – listening to Brazilian documentary", which investigated how Brazilian documentaries inscribes the music in their scripture, in order to engage the spectator's listening. We present the criteria for the composition of our corpus (organized as constellation) and the achieved results (related to the different affinities – plastic, procedural or formal – between the film and the phenomenon of music).

Keywords:

Brazilian documentary cinema; Music; Sound; Listening.

A tese "Música em cena: à escuta do documentário brasileiro"³ foi desenvolvida em um contexto em que a música surge como objeto de interesse renovado, tanto do documentário brasileiro, quanto das pesquisas em Cinema e em Comunicação. É notável como, nos últimos anos, foram realizados dezenas de documentários brasileiros sobre diferentes aspectos do fenômeno musical: a vida e o trabalho dos músicos (cantores, instrumentistas, compositores ou regentes), as performances ao vivo em palcos e salas de concertos, os bastidores, as turnês, os ensaios. Além disso, diversos festivais e salas de cinema do país dedicaram, recentemente, mostras e sessões aos

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: MUSICA E PERFORMANCE NO DOCUMENTÁRIO MUSICAL BRASILEIRO – SEMINÁRIO TEORIA E ESTÉTICA DO SOM NO AUDIOVISUAL.

² Doutora em Comunicação Social (PPGCOM-UFMG) e integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência. Bacharel em Radialismo pela UFMG, com formação complementar em Música pela Fundação de Educação Artística (FEA).

³ Financiada com recursos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Contou com a interlocução com pesquisadores do laboratório de pesquisa e criação La Création Sonore, coordenado pelo Prof. Serge Cardinal, do Département de l'histoire de l'art et des études cinématographiques, da Université de Montréal (Canadá), por meio do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE-Capes).

documentários musicais. Surgem aqui e acolá diversas publicações dedicadas ao estudo da relação entre música e documentário (especificamente) ou mesmo sobre o som, a música e a escuta, nas suas relações com o cinema e com a comunicação, de forma mais ampla. Nesse cenário promissor e de renovado interesse, buscamos investigar de que maneiras os documentários brasileiros inscrevem a música (articulada aos outros sons e também às imagens) em sua escritura, de modo a engajar a escuta do espectador. Há, portanto, um duplo objetivo: primeiramente, compreender como a música se articula às imagens e aos outros componentes sonoros de que o filme é feito (as vozes, os ruídos, os silêncios); segundo, investigar como tais articulações solicitam o trabalho da escuta espectral. Embora a música seja um tema recorrente nos filmes brasileiros contemporâneos, pouco se escreveu sobre o seu papel na escritura do documentário.

Após uma prospecção inicial acerca dos chamados documentários musicais atuais, optamos por compor um corpus relativamente amplo e heterogêneo, com filmes que se mostravam dissonantes no conjunto. Grosso modo, o que se percebia nos documentários musicais recentes é que a música, muitas vezes, é um componente secundário de sua escritura: são filmes baseados na entrevista como forma privilegiada para a aproximação dos sujeitos (tomada de forma mais convencional) e manejando imagens de arquivo como evidência dos fatos e como mera ilustração daquilo que é relatado por meio do discurso verbal. Filmes que parecem frequentemente mais interessados em tecer comentários elogiosos aos artistas (assumindo um tom de homenagem), relegando a experiência musical a um segundo plano. Após um mapeamento dessa filmografia centrada nos músicos, optamos por uma readequação do corpus, elegendo filmes que não apenas têm a música como um tema privilegiado de sua abordagem, mas que inventam algo com a música ou a partir dela. Privilegiamos escrituras que têm a música em cena – e não apenas manejada como recurso de montagem (a chamada de música de cena ou de fosso, ou simplesmente trilha musical extradiegética) – e que, ao serem confrontados com a materialidade sensível do fenômeno musical que reverbera nos corpos e situações filmadas, fazem da música um efetivo componente de sua escritura, permitindo-a soar de forma pronunciada aos ouvidos do espectador.

O corpus inclui aproximadamente 10 filmes, entre curtas, médias e longa-metragens, organizados em cinco subconjuntos, que apresentam questões específicas surgidas do contato com as obras. No primeiro, analisamos três documentários que se constituem como retratos em diálogo (MESQUITA, 2010) com aqueles que fazem da música o seu ofício: *Bethânia bem de perto* – a

propósito de um show (Eduardo Escorel e Júlio Bressane, 1966, 34min) e *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969, 14min), além do longa-metragem *Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música* (João Moreira Salles, 2002, 102min).

O segundo conjunto de filmes enfrenta o desafio de filmar o improviso: *A cantoria* (Geraldo Sarno, 1970, 15min), *Partido alto* (Leon Hirszman, 1982, 22min) e *Hermeto, campeão* (Thomaz Farkas, 1981, 44min). Diante daquilo que se improvisa perante a câmera (e que é governado por algum grau de indeterminação), observou-se os filmes possuem graus diferenciados de liberdade e autonomia para conduzirem sua própria performance.

O terceiro conjunto é dedicado ao canto amador (GORBMAN, 2012), isto é, à música interpretada por aqueles que não têm formação musical, pessoas comuns, ouvintes de músicas feitas por outras pessoas, mas que por força da situação da filmagem se põem a cantar. O filme central desse conjunto é *As canções* (Eduardo Coutinho, 2011, 92min), mas evocamos também passagens de documentários anteriores do mesmo diretor.

No quarto conjunto abordamos cantos no trabalho (e não como trabalho), em meio a práticas culturais em vias de desaparecer. Analisamos o longa-metragem *Aboio* (Marília Rocha, 2005, 73min), em perspectiva com os curtas-metragens *Cantos de trabalho – Mutirão, Cacau e Cana-de-açúcar* (Leon Hirszman, 1975-1976, 12min, 11min e 10min).

O último conjunto é dedicado à análise de um único filme, bastante singular no contexto mais recente: *Matéria de composição* (Pedro Aspahan, 2013, 82min), que acompanha o trabalho de três compositores, convidados pelo cineasta a criarem uma peça especialmente para um curta-metragem.

Adotamos um método exploratório de trabalho: ir aos filmes guiados unicamente pelo postulado – em aberto – de que neles algo destoa da forma como a música se inscreve em grande parte dos filmes mais recentes. Buscamos discutir como filmar a música é um campo problemático de reflexão, bem como a escuta, processo que vai muito além da simples absorção de um evento sonoro por meio da audição. Como se sabe, a escuta é um conceito chave para a reflexão acerca dos fenômenos sonoros (e entre eles, os musicais), mas é também uma faceta importante do trabalho do espectador, embora esse aspecto nem sempre seja explicitado pelos pesquisadores do cinema em geral.

As análises demonstraram que os filmes apresentam diferentes formas de inscrever o fenômeno musical. Falar em música significa falar em vários aspectos e estes nem sempre são

comparáveis. Há filmes que se interessam pela materialidade da música – seu corpo sonoro –, outros se interessam mais pelos processos que permitem a ela ganhar forma. Há músicas que nascem a partir de estímulos da natureza, outras são inspiradas em imagens organizadas previamente pelo próprio cinema. Certas músicas são abertas ao improviso, outras são reguladas por procedimentos e ferramentas próprias à música erudita. Há os filmes que registram manifestações musicais cotidianas, inseridas em práticas culturais específicas; outros se valem da música como um dispositivo para alcançar algo que a ultrapassa (como lembranças e histórias de vida, por exemplo). Existe, ainda, o interesse em observar como os corpos agem e reagem à presença da música: seja durante a execução musical, seja no momento da apreciação. Os documentários brasileiros conjugam, assim, interesses variados por aspectos igualmente variados acerca do fenômeno musical.

Ao serem confrontados com a materialidade sensível da música (isto é, seu corpo sonoro), percebemos que os filmes estabelecem graus variados de afinidade com o fenômeno musical e ela pode ser de ordem plástica, formal ou mesmo processual. Quando os filmes buscam inscrever em sua escritura a materialidade da música, sua riqueza de timbres, texturas, ritmos, intensidades, apostando na potência do cinema para registrar a plasticidade dos sons e permitir ao espectador escutá-la com atenção, saboreá-la, existe aí uma afinidade que é de ordem *plástica*. É o que ocorre em várias sequências de *Nelson Freire*, quando o filme exhibe a execução musical propriamente dita (como no fragmento "Uma conversa entre o piano, a flauta e clarinete" ou "Uma conversa entre o violoncelo e o piano"), conservando a duração dos planos e certa integridade da cena. Em outros momentos, no entanto, a atenção à plasticidade da música está subordinada ao conteúdo semântico das letras das canções, excelente recurso para a construção narrativa e para o direcionamento do olhar.

Ao analisarmos o segundo conjunto, vimos que, diante daquilo que se improvisa perante a câmera, os filmes possuem graus diferenciados de autonomia para empreenderem sua própria performance. Em *Partido alto*, o filme pode improvisar com liberdade, graças às condições em que a cena se dá e à desenvoltura de seus protagonistas na condução de sua auto-mise en scène. Já em *A cantoria* nem os músicos nem os realizadores dispõem das mesmas condições. Ao contrário, neste último, os sujeitos são constrangidos por condições bastante objetivas (musicais, espaciais e sociais) que limitam os parâmetros dentro dos quais a improvisação se dá. *Partido alto* estabelece uma forte afinidade de processo com a música que ele inscreve em sua escritura: a música é improvisada,

elementos novos e imprevistos surgem em cena, obrigando a câmera e o microfone a também improvisarem. À medida que o tempo passa, a música vai ganhando uma dimensão coletiva e de festa, cuja dinâmica contamina também o filme. Já *Hermeto, campeão*, possui uma afinidade que é menos de processo e mais de forma com a música que ele abriga: como Hermeto improvisa a partir de elementos variados, conjugando aspectos dos diferentes sistemas musicais (modal, tonal e atonal), o filme também conjuga procedimentos e materiais heterogêneos, contudo, sem improvisar.

Ao analisarmos o canto amador nos filmes de Eduardo Coutinho, notamos que o canto amador, tornado dispositivo da *mise-en-scène* documentária, assume várias funções: ele é um elemento organizador da cena e da abordagem do filme, sintetiza histórias de vida, catalisa e potencializa performances de si e, graças a seu poder evocativo, contribui para estabelecer um forte vínculo emocional com o espectador.

Aboio e Cantos de trabalho são os filmes que mais estabelecem, no interior de um mesmo conjunto, uma relação de contraste. Diante dos cantos em desaparecimento, Hirszman aposta na capacidade do cinema de registrar e garantir-lhes uma "sobrevida". Já *Aboio* dialoga mais de perto com questões da linguagem cinematográfica que se colocam na contemporaneidade. A música é, no mundo diegético, um elemento que atravessa formas de vida e possibilita uma relação cósmica entre homens, animais e paisagem (e que evoca tempos remotos, uma relação "primitiva" entre todos os seres). Dos filmes que compõem o corpus, *Aboio* é aquele que maneja um material sonoro mais heterogêneo e que alcança um tratamento mais diferenciado, graças à trilha sonora original de O Grivo e o desenho de som de Bruno do Cavaco. Nele, a afinidade plástica com a música é desdobrada e complexificada na articulação com os outros componentes sonoros e os visuais.

Em *Matéria de composição*, a afinidade entre música e cinema é inegável e se dá nos três níveis: plástico, processual e formal. Há uma atenção muito particular ao timbre, às texturas, às intensidades. A música é matéria sonora com a qual os músicos (e também o filme) compõem. Mas Aspahan apreende também o processo que dá origem à música: seja na sua relação com a imagem (ponto de partida para a criação dos compositores), seja na relação entre os músicos entre si, ou entre eles e os materiais que eles elaboram expressivamente. Para isso, o próprio filme se coloca como elemento do processo de criação musical, ao oferecer o curta-metragem que serve de base para a composição das peças. Por fim, nota-se que o filme assume uma forma que se inspira na composição musical erudita, valendo-se da estruturação em partes definidas (sendo a segunda

metade do filme uma espécie de retrogradação da primeira metade). A nosso ver, o pensamento que estrutura o filme se aproxima de uma reflexão sobre as formas musicais (como a sonata, por exemplo).

As análises empreendidas não esgotam tudo o que os filmes apresentam. As questões suscitadas pela pesquisa permitiriam novos reagrupamentos e novos desdobramentos. Cada uma das análises poderia prosseguir ainda mais, à luz do que os filmes evidenciaram. Seria preciso apenas sugerir novos pontos de contato ou de distanciamento entre eles.

Referências

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: *ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CAMPAN, V. **L'écoute filmique**: *écho du son en image*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

CHION, M. **A audiovisualização**: *som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

DESHAYS, D. **Pour une écriture du son**. Paris: Klincksieck, 2006.

GORBMAN, C. **Unheard melodies**. London: Indiana University Press, 1987.

LIMA, C. S. **Música em cena**: *à escuta do documentário brasileiro*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2015.

NANCY, J-L. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte, Edições Chão da Feira, 2014.

OTTE, G. e VOLPE, M. L. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**, nº 18, Florianópolis, jan.-jun. 2000, pp. 35-47.

SCHAEFFER, P. **Traité des objets musicaux**: *essai interdisciplines*. Paris: Ed du Seuil, 1966.

SZENDY, P. **Écoute**: *une histoire de nos oreilles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

A exposição no cinema de ficção científica¹

Exposition in Science Fiction films

Cristiano Figueira Canguçu² (Mestre – UESB)

Resumo:

Em teoria literária, “exposição” é o processo pelo qual narrativas ficcionais apresentam suas premissas e regras de verossimilhança ao seu leitor. Comparam-se, neste *paper*, algumas das principais técnicas de exposição em filmes de ficção científica.

Palavras-chave:

Teoria da Narrativa, Exposição, Mídia Audiovisual, Ficção Científica, Mundos Possíveis.

Abstract:

In literary theory, "Exposition" is the process by which narrative fiction presents its story premises and rules of verisimilitude to the reader. In this paper, some of the key expository techniques in science fiction films are compared.

Keywords:

Narrative Theory, Exposition, Audiovisual Media, Science Fiction, Possible Worlds.

Desde a década de 1970, a filosofia da literatura tem definido como ficcionais aquelas narrativas que estabelecem um universo de referência próprio, um mundo hipotético no qual se passariam os acontecimentos descritos no texto narrativo (RYAN, 2012). Sendo assim, a afirmação “Sherlock Holmes é um detetive que reside em Baker Street, Londres”, embora falsa em nosso próprio mundo, seria verdadeira no *mundo possível* em que se passam as histórias deste personagem. Tais narrativas não precisam criar, a partir do nada, todas as informações, regras, entes e acontecimentos desses mundos, visto que elas operam por adição e por contraste ao nosso conhecimento de nosso próprio mundo, i.e., à nossa enciclopédia (ECO, 1983): entendemos as histórias escritas por Conan Doyle porque já sabemos o que é um detetive, que Londres é uma grande cidade na Inglaterra e que esse país, que na Era Vitoriana as pessoas andavam de carruagens, etc.

Como subgêneros ficcionais, as histórias de fantasia e de ficção científica funcionam sob o

¹ Trabalho apresentado no XIX 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 Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professor assistente na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), nas áreas de teorias do cinema, linguagem do audiovisual e análise fílmica. E-mail: cristiano.figueira@gmail.com

mesmo princípio, embora noutra grau: no que se chama de “mundos estruturalmente possíveis” (ECO, 1989), não são adicionados apenas os personagens e acontecimentos fictícios, mas são estabelecidas diferenças de regras em relação ao nosso mundo (TODOROV, 2003): a magia existe e é visível e poderosa, embora seus praticantes o façam em segredo (Harry Potter); ou a viagem no tempo é possível e praticada, o que cria consequências variadas (Doctor Who); ou a engenharia genética dos cidadãos torna-se uma realidade corriqueira, o que transforma a sociedade (Gattaca); ou a população humana entra em contato com uma inteligência alienígena maior que a nossa própria, e portanto incompreensível (2001, uma odisseia no espaço).

Como toda narrativa ficcional, as histórias de ficção científica precisam apresentar ao seu destinatário são seus entes e acontecimentos prévios, bem como (em seu caso específico) suas regras próprias e distinções em relação à enciclopédia do destinatário: a esta função ou tipo textual (AUMÜLLER, 2014) se dá o nome de “exposição”. Neste *paper*, examinamos algumas das principais técnicas empregadas para tal fim por narrativas audiovisuais desse gênero, comparando diferentes maneiras de expor mundos estruturalmente possíveis ao espectador.

Exposição: forma e estilo

Para compreender a exposição como função narrativa, cabe revisar alguns parâmetros de teoria narrativa sistematizados pelos formalistas russos. Começamos pela afirmação, aparentemente óbvia, de que “toda história tem início, meio e fim”. Este aparente truísmo diz respeito, contudo, a dois aspectos de toda narrativa: a Fábula, ou a cronologia mentalmente reconstruída da história que foi contada, que passa de uma situação inicial a um conjunto de peripécias e um desfecho; e a Trama, ou o arranjo concreto dos eventos narrativos tais como foram reordenados no meio de expressão pelo qual a história foi transmitida. Embora teóricos como Gustav Freytag não tenham distinguido tais parâmetros, dramaturgos e escritores sabem, pelo menos desde Sófocles, que o início e o fim do *relato* não se confundem com o início e o fim dos *acontecimentos* e que o rearranjo dos segundos pelo primeiro podem transformar radicalmente as impressões que o público tem a respeito daquilo que é relatado.

Assim, a exposição pode ser arranjada em diferentes momentos da história, pressupondo reações diferenciadas do destinatário, afetando as hipóteses do público sobre a história (STERNBERG, 1978). A exposição é classificada sob dois atributos: a ordem – inicial *versus*

postergada – e a concentração – concentrada *versus* distribuída, sendo que toda exposição distribuída é, em parte, postergada. Assim sendo, muitas vezes ela se concentra nos momentos iniciais das narrativas, explicando com clareza o contexto inicial daquele mundo possível (ex: Metropolis, Guerra nas Estrelas) e ajudando o espectador a formular apostas sobre as suas consequências (suspense); outras narrativas postergam a exposição para o meio ou o fim (Matrix; Cidade das Sombras), induzindo a produção de hipóteses sobre as próprias premissas da história (curiosidade); e há ainda a possibilidade de distribuir a exposição em vários momentos narrativos (Alphaville, O homem duplo), de modo ao espectador precisar continuamente revisar as suas intuições sobre causas e consequências.

Os parâmetros acima discutidos dizem respeito à forma (Bordwell, 1985), mas pouco se examinou o estilo cinematográfico: recursos plásticos/audiovisuais para a apresentação da estória (BORDWELL, 1985). No caso das narrativas audiovisuais, tal função tem sido tradicionalmente cumprida por um conjunto diversificado de técnicas: letreiro, narração em voz over, diálogos, a mise-en-scène (cenografia, figurino), flashback, música ou mídias do universo ficcional (telejornais, anúncios publicitários, livros de história, hologramas, etc.) (MOURA, 2011). Tal diversidade de técnicas, muitas das quais desenvolvidas como respostas à acusação de “teatro filmado” frequente nos primeiros anos do cinema, resultam numa considerável variedade plástica na ficção científica audiovisual.

Técnicas expositivas verbais e não-verbais

Embora o cinema e as séries televisivas sejam tratados como “meios visuais”, alguns dos seus recursos expositivos mais importantes são verbais, herdados da literatura, do teatro e da narração oral. Na era muda do cinema, letreiros e intertítulos eram as principais técnicas empregadas para estabelecer exposições preliminares e concentradas, estabelecendo as premissas ficcionais rapidamente, como em *Aelita, a rainha de Marte* (Yakov Protazanov, 1924) e *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). Embora menos importante no cinema sonoro, tal recurso foi resgatado em *Star Wars* (George Lucas, 1977) e na versão do diretor de *Blade Runner: o caçador de andróides* (1992), em ambos os casos com o fim de resumir a situação inicial da história.

A centralidade dos letreiros foi substituída na era sonora pela narração em voz *over*, ilustrada por imagens (não raro redundantes) daquilo que está sendo dito. Tal narração é, em geral, atribuída

ao relato ou pensamento de um personagem da narrativa, o que a torna mais subjetiva que a narração por letreiros, caracterizando assim o personagem-narrador e ressaltando o seu ponto de vista a respeito dos acontecimentos relatados. Assim como na exposição por escrito, a narração *over* é também costumeiramente empregada na exposição preliminar e concentrada, como em *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1971), *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) e na primeira versão de *Blade Runner* (1982).

Por se considerar tais técnicas como relativamente artificiais, muitos cineastas preferem contar com os diálogos entre personagens para cumprir a função de expor as premissas da história e do mundo ficcional na qual ela se passa. Alguns diálogos se mostram carregados de exposição, normalmente em momentos-chave de revelação, demonstrando disparidade de conhecimento entre os personagens, de modo que um deles assume tom professoral: cumprem tal papel o Dr. Rotwang, em *Metropolis*; Obi-Wan Kenobi, em *Guerra nas estrelas*; o Dr. Emmett Brown, na trilogia *De volta para o futuro* (Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990), Mofeu e o Oráculo, na trilogia *Matrix* (1999, 2003). Tais diálogos, são, muitas vezes complementados por recursos visuais, como será visto mais adiante.

Outra forma de exposição via diálogos se dá quando tal função é gradualmente distribuída, *em passant*, nas falas de diversos personagens, costurando com conversas a respeito de outros assuntos. A possibilidade gradual de exposição dialógica é frequentemente complementar aos momentos de exposição concentrada, mas em algumas obras audiovisuais ela é a única ou principal fonte (verbal) de premissas narrativas: são assim *Akira* (Stanley Kubrick, 1968), *THX 1138* (George Lucas, 1971), *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988) e *Mad Max: estrada da fúria* (George Miller, 2015).

Além das técnicas orais e escritas, o audiovisual costumeiramente utiliza recursos não-verbais para explicar ou caracterizar o mundo estruturalmente possível da ficção científica. O emprego da *mise-en-scène* (cenografia, figurinos), bem como o uso de filtros, ou de colorização digital, para tais fins é tão presente nas obras desse gênero que seria difícil identificar exceções. As diferenças nos trajes entre o “mundo real” e o “mundo simulado” em *Matrix*, os restos de civilizações decadentes ou destruídas em *Mad Max: estrada da fúria* e em *Blade Runner*, o vestuário e arquitetura impecavelmente limpos em *Gattaca*, a disparidade entre a cidade favelizada e a estação espacial idílica em *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013) e mesmo a *mise-en-scène* “retrô” de *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965) ajudam a qualificar o mundo possível e, muitas vezes, distribuir a exposição sem que

seja preciso *dizer* tudo. Alguns recursos cênicos, porém, podem ser empregados para exposições mais concentradas, como o quadro-branco em *De volta para o futuro 2* (Robert Zemeckis, 1989), as estátuas e templos usadas em metáforas visuais em *Metropolis*, e telas de computador como a de *Alien*, o oitavo passageiro (Ridley Scott, 1979).

Outra possibilidade, recorrentemente explorada no cinema e nas séries de ficção científica para construir momentos concentrados de exposição, são as reencenações de acontecimentos passados ou presentes, seja por meio de *flashbacks*, como em *Akira* e em “1984” (Michael Radford, 1984), ou – o que é bastante típico deste gênero – através de meios diegéticos endereçados a um “público” amplo, como os telejornais de *Robocop*, o policial do futuro (Paul Verhoeven, 1987), as propagandas em *Minority Report*, a nova lei (Steven Spielberg, 2002), o informativo do “Paraíso do Prazer de Biff Tannen” em *De volta para o futuro 2* e vídeos educativos³ como o do parque dos dinossauros em *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993). Uma alternativa é o uso de meios diegéticos endereçadas a um personagem específico, como os hologramas de *Guerra nas Estrelas*, as videochamadas de 2001, uma odisséia no espaço e as simulações de treinamento em *Matrix*.

Considerações finais

O que se pode aprender com esta variedade de recursos expositivos no cinema de ficção científica? Em uma pesquisa ainda em desenvolvimento, foi possível perceber que a escolha e o emprego de tais técnicas se relacionam com os *modos narrativos* (BORDWELL, 1985) que regem cada filme, isto é, as diferentes normas de construção e de compreensão narrativa que podem estar em vigor. Dois modos sugeridos por Bordwell são particularmente relevantes no *corpus* aqui discutido: aquele por ele denominado “narração cinematográfica clássica”, caracterizada por personagens com objetivos claros e personalidade definida; pela possibilidade inequívoca de reconstruir toda a história que se passou, após o seu término e por uma quantidade maior de redundância (SULEIMAN, 1983); e o modo narrativo intitulado “narração de arte”, ou “narração moderna”, caracterizada pela maior ambiguidade e indeterminação na narrativa e na obra como um todo (ECO, 1968), lacunas e/ou contradições internas, bem como predominância do autoral sobre o verossímil.

Sob este parâmetro, técnicas com exposição mais concentradas (preliminares ou

³ Agradeço a Ricardo Tsutomu Matsuzawa pela sugestão.

postergadas) têm se mostrado mais recorrentes nos filmes com narrações clássicas, os quais dispõem de letreiros, voz *over*, diálogos fortemente expositivos, meios de comunicação diegéticos, flashbacks e/ou reencenações demoradas, como mecanismos para estabelecer claramente para o espectador qual a natureza do mundo ficcional relatado. Assim o são filmes como *Metropolis*, *Guerra nas Estrelas*, *De volta para o futuro* e *Matrix*.

Filmes de ficção científica com narrações mais ambíguas (“modernas”, ou “de arte”), por sua vez, têm se mostrado mais avessos a este tipo de recurso, deixando a maior parte da função expositiva para técnicas que auxiliarem na narração clássica: a *mise-en-scène* e a distribuição gradual da exposição nos vários diálogos da obra. Em filmes como *2001: uma odisseia no espaço*, *Akira* e *Mad Max: Estrada da Fúria*, os cenários, os figurinos e as alusões *en passant* nas falas dos personagens não são técnicas que complementam outros recursos mais expositivos, mas praticamente os substituem – cabendo ao espectador juntar as peças oferecidas e interpretá-las.

Referências

AUMÜLLER, Matthias. Text-Types. In: HÜHN, PETER ET AL (Org.). . **The Living Handbook of Narratology**. Hamburg: Hamburg University, 2014. . Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/text-types>>.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin, 1985.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ECO, Umberto. Os mundos da ficção científica. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MOURA, Gabriel. Exposition. **Elements of Cinema**. Los Angeles: [s.n.], 2011. . Disponível em: <<http://www.elementsofcinema.com/screenwriting/exposition.html>>.

RYAN, Marie-Laure. Possible-Worlds Theory. In: HÜHN, PETER ET AL (Org.). . **The Living Handbook of Narratology**. Hamburg: Hamburg University, 2012. . Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>>.

STERNBERG, Meir. **Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction**. Baltimore: Johns Hopkins University, 1978.

SULEIMAN, Susan Rubin. **Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre**. New York: Columbia University, 1983.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Cinema militante, a experiência do #OcupeEstelita¹

Political cinema, the experience of #OcupeEstelita

Cristina Teixeira Vieira de Melo² (Doutora – PPGCOM/UFPE)

Resumo:

Entre o final de 1960 e início de 1970, o cinema militante viveu tempos de apogeu. Depois sofreu um refluxo, sendo considerado um cinema menor, doutrinário, didático e totalizante. Seu poder de transformação social era questionado e o predomínio do político sob o estético, criticado. Hoje, esse gênero ressurgiu associado à novas lutas políticas. Atenta a este contexto emergente, analiso a produção audiovisual do Movimento Ocupe Estelita (MOE), em Recife. Busco mostrar a filiação dessa produção ao cinema-militante bem como apontar como a função comunicativa (sensibilizar a população, atacar o adversário, mobilizar a militância, etc.) define a maneira como o político e o estético se vinculam em cada peça audiovisual.

Palavras-chave:

Movimento Ocupe Estelita, Cinema militante, política, estética.

Abstract:

Between the late 1960s and early 1970s, the militant cinema peaked. After this period, it suffered a reflux and was considered a minor, doctrinal, didactic and totalitarian cinema. Its power of social transformation was questioned and the dominance of the political over the aesthetic criticized. Today, this genre emerges associated with the new political struggles. Attentive to this emerging context, I analyze the audiovisual production of the Occupy Estelita Movement, in Recife. I seek to show how this production fits into the militant cinema and point to how the communicative functions (raise awareness, attack the opponent, mobilize activism, etc.) defines the way the political and the aesthetic are linked in each audiovisual piece.

Keywords:

Occupy Estelita, militant cinema, politics, aesthetics.

Cronologia dos fatos e genealogia do Movimento Ocupe Estelita

Desde 2012, o Movimento Ocupe Estelita (MOE) vem mobilizando a atenção não apenas da população recifense, mas de pessoas de outros estados brasileiros e até mesmo de estrangeiros. No centro da questão está a luta por uma área de cerca de 10 hectares no Cais José Estelita, região que liga as zonas norte e sul da cidade.

Anteriormente, este terreno pertencia a Rede Ferroviária Federal (RFSF), com a extinção do órgão, em 1999, o local ficou abandonado. Em 2008, o terreno foi arrematado em leilão pelas

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Gêneros Cinematográficos: História, Te Análise de Filmes.

² Doutora em linguística pelo IEL/Unicamp. Professora do Departamento de Comunicação Social e do PPGCOM da UFPE.

construtoras Moura Dubeux, Queiroz Galvão, Ara Empreendimentos e GL Empreendimentos. Esse consórcio vislumbra construir no local um complexo imobiliário de alto padrão nomeado “Novo Recife”.

Quando a iniciativa veio à público, em 2012, a legalidade do leilão, o processo administrativo que levou à aprovação do projeto na Prefeitura do Recife (PCR) e os impactos socioambientais do empreendimento passaram a ser amplamente discutidos pela sociedade civil. O grupo Direitos Urbanos (DU), núcleo de origem do Movimento Ocupe Estelita (MOE), surgiu nesse momento. Desde o seu nascedouro, no intuito de chamar atenção para a sua causa, o MOE organizou vários eventos artísticos e culturais conhecidos como “Ocupe Estelita” nos arredores dos antigos armazéns de açúcar. Várias também foram as audiências públicas envolvendo a disputa pelo Cais. Em fevereiro de 2013, o Ministério Público Federal (MPF) e o Ministério Público de Pernambuco (MPPE) conseguiram liminar suspendendo as obras do Novo Recife. Em março do mesmo ano tal liminar foi suspensa.

Em 21 de maio de 2014, o consórcio iniciou a demolição dos armazéns. Imediatamente um grupo de ativistas ocupou o local. A derrubada dos galpões teve que ser suspensa em função da ocupação. Na manhã de 17 de junho de 2014, dia de jogo do Brasil na Copa 2014, um batalhão da Polícia Militar chegou ao Cais a fim de fazer a reintegração de posse da área, usando balas de borracha, gás lacrimogênio e spray de pimenta. De forma violenta, expulsou os militantes do local. Alguns ocupantes resolveram permanecer abarracados embaixo do viaduto Capitão Temudo, situado próximo do Cais, e só saíram de lá em 10 de julho. Foram, portanto, 51 dias de ocupação.

Em 25 fevereiro de 2015 o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) reconheceu o Pátio Ferroviário José Estelita como patrimônio cultural ferroviário brasileiro. No dia 23 março, a Prefeitura da Cidade do Recife (PCR) aprovou o Plano Diretor para área do Cais José Estelita, incluindo o chamado “redesenho” do Novo Recife (que na realidade pouca alteração fazia no projeto inicial). Em 04 abril a Câmara dos Vereadores de Recife aprovou o Plano Urbanístico para o Cais, também incluindo o Novo Recife. Em reação, de 7 a 9 de maio, os militantes ocuparam a frente do edifício onde mora o prefeito Geraldo Júlio. Até o momento, as obras do Novo Recife não iniciaram, e, em 30 de setembro de 2015, dentro da operação Lance Final, a Polícia Federal começou a investigar a legalidade do leilão.

A produção audiovisual *paripasu* aos acontecimentos

Muitos são os registros audiovisuais sobre o MOE e suas ações. A seguir descrevemos brevemente alguns deles na intenção de mostrar como os acontecimentos políticos envolvendo a luta pelo Cais ia determinando o teor dos vídeos a serem produzidos. Partindo de uma categorização de natureza sócio-comunicativa (sensibilizar à população para a causa defendida pelo MOE, denunciar ações ilegais e/ou violentas dos poderes constituídos, atacar o adversário, manter a militância na rua, etc.), elejo um filme ilustrativo das principais categorias para comentar.

*À margem dos trilhos*³ foi filmado logo no início da ocupação do Cais. Por ser uma área abandonada, quase ninguém circulava pelo antigo terreno da RFSA antes. Com o acampamento, descobriu-se a ocupação da Vila Sul. Daí nasceu a ideia de fazer um filme que, a partir da linha do trem, unisse o Estelita e a Vila Sul. As imagens são captadas a partir de um longo travelling feito da locomotiva do Trem do Forró⁴, que vai revelando o que se vê no entorno: materiais abandonados na linha férrea, prédios ao longe, o acampamento do Estelita, ruas, viadutos, carros. Aos poucos, a câmera mostra uma série de barracos de lona e madeira amontoados uns ao lado dos outros. A situação de vulnerabilidade contrasta com acenos e sorrisos que homens, mulheres e crianças dirigem à câmera. Enquanto essas imagens ocupam a tela, sob o BG de uma trilha instrumental, as vozes em off dos entrevistados se intercalam. Eles falam do problema da falta de habitação popular. O nome de quem dá depoimento só aparece ao final. Essa estratégia corrobora a ideia de horizontalidade do movimento para o qual qualquer um pode falar em nome do grupo. *À Margem dos Trilhos* comporta características do documentário social, mas não há uma preocupação em contextualizar os fatos. Por isso, pode-se afirmar que segue uma linha mais ensaística.

*Braço armado das empreiteiras*⁵ registra o momento da reintegração de posse. As imagens tremidas, fora de enquadramento e o som direto acentuam o efeito de realismo e autenticidade da cena e revelam o engajamento político e emotivo de quem filma. Inclusive, Ernesto Barros, um dos realizadores, foi atingido por quatro tiros durante o confronto. Em um trecho do vídeo, sua voz esbraveja um “Caralho, porra!”. Naquele momento, a violência da reintegração de posse precisava chegar a quem não estava lá. Havia pressa de fazer circular as imagens. Nesse clima de urgência, formou-se uma espécie de comunidade cinematográfica em que uma legião de militantes anônimos

³ 7m:15s. Realização: Marcelo Pedroso e Pedro Severien.

⁴ O Trem do Forro é um evento turístico que acontece na época de São João em Pernambuco percorrendo o trajeto Recife/Caruaru/Recife.

⁵ 3m:51s. Realização: Ernesto de Carvalho, Juliano Dornelles, Marcelo Pedroso, Pedro Severien.

se dividiu para gravar, reunir, montar e difundir os registros audiovisuais. *Braço Armado das empreiteiras* se serve de imagens gravadas por quatro pessoas. Trata-se de um exemplo prototípico do cinema direto militante em que uma câmera-arma, uma tática de guerrilha e um corpo-vida estão a serviço de uma ideologia.

*Ocupar, Resistir, Avançar*⁶ é uma espécie de cobertura da ocupação do prédio da PCR nos dias 30 de junho e 01 de julho de 2014. Mas distanciando-se da atitude comum do jornalismo de buscar uma entrevista exclusiva dos atores sociais envolvidos no acontecimento, o vídeo se limita a registrar a fala pública das pessoas, seja o que elas dizem para outros veículos de comunicação ou para o público presente. Outra diferença é o fato de aquele que fala não ser identificado com uma legenda. Uma terceira distinção é o registro audiovisual da passeata que os manifestantes fizeram em direção ao Cais ao final da ocupação da Prefeitura. Para a mídia de massa, o evento noticioso que pedia cobertura era a ocupação da PCR, com a saída dos manifestantes do local, a notícia é dada por encerrada, com a possível interpretação da derrota dos manifestantes. Ao titular o vídeo como “Ocupar, resistir, avançar” e finalizá-lo com os manifestantes seguindo em passeata e gritando palavras de ordem, os realizadores sugerem uma outra leitura dos fatos - favorável ao movimento. Em entrevista realizada em 16/10/2014, os realizadores Marcelo Pedroso e Pedro Severien confidenciaram que tal vídeo foi produzido com a forte intenção de dar ânimo à militância que, de fato, saiu da Prefeitura muito cabisbaixa. Trata-se, portanto, de um filme documental, mas que para o público interno também tinha objetivos motivacionais.

*Vida Estelita*⁷ é uma espécie de roda de diálogo com sete dos jovens que permaneceram acampados embaixo do viaduto após a reintegração de posse. Esta era uma tarefa necessária e urgente, pois, mediante a desintegração da ocupação aquela comunidade de experiência e afeto estava fadada a não mais existir, conseqüentemente, suas memórias também estavam ameaçadas, passariam para o plano da história. Em *Vida Estelita* a entrevista é o recurso que permite a construção da experiência, da memória e a própria elaboração de si como personagem do registro documental. Trata-se de um registro memorialístico da experiência do acampamento protagonizada pelos ocupantes.

⁶ 6m:31s. Realização: Ernesto de Carvalho, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien.

⁷ 10m:41s. Realização: Ednea Alcântara, Ernesto de Carvalho, Marcelo Pedroso, Pedro Severien.

*Recife, cidade roubada*⁸ adota uma linguagem publicitária para atacar o projeto Novo Recife. A sensação é a de que se está diante de uma peça de propaganda política feita para convencer o eleitor a votar contra o projeto, como se um plesbício estivesse em pauta. A estratégia usada para rebaixar o discurso do consórcio é a ironia. O texto diz: “Nem tudo que é novo é bom, e nem tudo o que é novo, é novo. O projeto novo Recife, nem é novo, nem é bom.”; “O novo do Novo Recife só é novo no nome”. Toda a cadeia argumentativa busca mostrar que o consórcio, em aliança com o poder público, repete uma prática antiga das construtoras e empreiteiras de utilizar uma área nobre da cidade para construção de obras caras, destinadas à elite, muitas vezes provocando com isso a expulsão da população de periferia que sofre com o déficit habitacional e mora em situação de vulnerabilidade. Para passar essa mensagem de forma convincente, o vídeo usa diferentes recursos amplamente empregados pelo marketing político: entrevistas com figuras de autoridade e populares, imagens de arquivo, imagens especialmente produzidas para a peça audiovisual, computação gráfica, cenas ficcionais e um apresentador conhecido do público. Cabe ao artista Jurandir Santos atuar como uma espécie de apresentador, de garoto-propaganda da causa. Do ponto de vista visual, a produção é ousada. Há, inclusive, tomadas aéreas da paisagem urbana da cidade. Ao final, uma série de pessoas aparece repetindo o slogan: “Eu sou contra o projeto Novo Recife, eu sou a favor do projeto Recife”. Fica acentuada a ideia aqui de disputa e de que o vídeo funciona como uma espécie de propaganda política.

Diversidade estética & unidade política

Pela descrição dos vídeos acima, percebe-se que o fluxo dos acontecimentos condiciona a urgência, o formato e a função comunicativa dos vídeos produzidos. Por exemplo, se algo é notícia, um teor jornalístico se impõe. É preciso estar diante dos fatos para registrá-los e fazê-los circular. É o que ocorre com as imagens da reintegração de posse e da ocupação da Prefeitura. No primeiro caso, a intenção maior é denunciar a violência da reintegração; no segundo, o objetivo é revelar a indisposição da PCR em negociar com o Movimento e também manter o engajamento dos militantes. Vale lembrar que se, por um lado, o caráter noticioso aproxima tais vídeos do jornalismo, a forma como essas imagens aparecem nos filmes confere-lhes também um distanciamento da prática

⁸ 13m:38s. Realização: Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien.

jornalística, como evidenciado na recusa de se identificar os sujeitos que falam, no uso comedido da entrevista e na preferência pela câmera em recuo para registrar os fatos. Há também os filmes que se descolam de um acontecimento mais imediato. O tom ensaístico de *À Margem dos Trilhos* visa sensibilizar para o problema da falta de moradia para a população carente. Já *Vida Estelita* é um registro memorialístico da vivência dos jovens durante a Ocupação. *Recife, cidade roubada*, por sua vez, adota uma linguagem marqueteira a fim de persuadir à população a se posicionar contra o projeto Novo Recife.

Em meio a essa diversidade estética, o que garante a unidade de tais filmes é seu caráter político, seu ativismo em prol de uma causa, o que justifica a classificação de tal produção como militante. Bernardet (1991) caracteriza o cinema militante pelo seu compromisso com as lutas sociais, a produção colaborativa e a exibição em circuitos alternativos. Tomando por base esses parâmetros, não resta dúvida que os filmes do MOE se encaixam nessa categoria. É como militantes – e não como cineastas autorais - que os realizadores definem o que e como filmar. Ou seja, muitas vezes, precisam abrir mão do filme que gostariam de fazer em prol do filme que é preciso fazer. A produção colaborativa continua sendo outra marca da produção audiovisual militante, confirmando a sobreterminação do político em relação ao estético. Por fim, no contexto contemporâneo, a internet surge como espaço fundamental de circulação alternativa. Em meio a luta política que assumiram, os realizadores do MOE seguem resistindo e criando. Resistir e criar, criar e resistir são atos indissociáveis nas práticas comunicacionais do grupo.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é o cinema**. 11ªed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Seria o dualismo cidade e campo um gênero cinematográfico?¹

Would it be the dualism city countryside a film genre?

Cyntia Gomes Calhado² (Doutoranda - PUC-SP/FIAM-FAAM)

Resumo:

Propomos que o dualismo cidade e campo possa ser analisado como um gênero cinematográfico, considerando as vertentes teóricas contemporâneas. Pensamos cidade-campo como um transgênero, pois, apesar de apresentar determinada configuração que permite identificá-lo como um gênero autônomo, também contém traços mais gerais que possibilitam sua adaptação a outros gêneros mais estáveis. Para isso, definiremos o gênero e realizaremos uma leitura de filmes brasileiros com estas características.

Palavras-chave:

Gênero cidade e campo, transgênero, hibridismo genérico.

Abstract:

We propose that the dualism city countryside can be analysed as a film genre, considering the contemporary theoretical lines. We think city-countryside as a transformative genre, because it combines those categorical aspects of genre with a more general atmospheric collection of traits that inflects more stable genres. For this purpose, we will define the genre and will conduct an analysis of brazilian films with these characteristics.

Keywords:

City-countryside genre, transformative genres, genre hybridity.

A dicotomia cidade-campo perpassa o cinema brasileiro. Desde seu início, com *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (Júlio Ferrez, 1908), passando por produções da Vera Cruz, como é o caso de *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e no Cinema Novo, a exemplo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Encontra-se também no Cinema Marginal, vide *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), na Retomada, com *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), e na produção contemporânea, com *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Propomos que o dualismo cidade e campo possa ser analisado como um gênero cinematográfico, considerando as vertentes teóricas genéricas contemporâneas. Pensamos cidade-campo como um transgênero de acordo com Leo Braudy (1998, p. 290), já que, apesar de apresentar

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

² Doutoranda e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professora do curso de Rádio e TV no FIAM-FAAM Centro Universitário.

determinada configuração sintática e semântica que permite identificá-lo como um gênero cinematográfico autônomo, também contém traços mais gerais que possibilitam sua adaptação a outros gêneros mais estáveis, como o horror, *western* e a ficção científica, por exemplo. Assim como o melodrama e a sátira, grande parte do poder de penetração e disseminação cultural do gênero cidade-campo encontra-se justamente no fato de ser facilmente permeável a outros gêneros.

Diversos pesquisadores do audiovisual, como Ismail Xavier (2007), Célia Tolentino (2001), Lúcia Nagib (2006) e Ivana Bentes (2007), utilizam a dicotomia cidade-campo como um recorte para analisar o cinema brasileiro. No entanto, eles não afirmam que este dualismo seria um gênero cinematográfico. Tendo em vista a recorrência do tema cidade-campo na produção brasileira e, conseqüentemente, a configuração de certos padrões que nos permitem indicar a presença de um gênero cinematográfico, buscamos defender esta ideia. Acreditamos que a afirmação deste gênero contribua na forma de um novo instrumental para a análise fílmica.

Definição do gênero cidade-campo

De acordo com a abordagem semântico/sintática de Rick Altman (2011), filmes de um mesmo gênero cinematográfico compartilham de elementos comuns (aspectos semânticos) organizados segundo uma estrutura determinada (aspectos sintáticos).

Proponho que as características semânticas do gênero cidade-campo encontram-se na presença, em um mesmo filme, de um dos seguintes duplos espaciais: cidade e campo; sertão e litoral; rural e urbano; favela e território urbanizado. Em decorrência, teremos personagens que reproduzirão este dualismo, como cidadãos e caipiras, sertanejos e caçaras, personagens locais e estrangeiros, favelados e “civilizados”. Já o esquema sintático desse gênero baseia-se em uma dicotomia entre dois tipos de ordem social e cultural: arcaico e moderno, tradicional e estrangeiro, autenticidade e volatilidade, progresso e atraso.

Acreditamos que o gênero cidade-campo tenha afinidades com o que Braudy denomina gênero da natureza. Ele identifica um conjunto de filmes que apresentam a dicotomia natureza-cultura, especialmente na forma de tensões entre civilização (tecnologia, urbanismo) e primitivismo (magia, o contexto de um mundo rural, pastoral ou subdesenvolvido).

Esses filmes da natureza constituem não um gênero claramente delineado com um catálogo de motivos e temas reconhecíveis, mas um metagênero

que busca transcender os limites genéricos para procurar salvação em domínios distantes do racional e ordenado, domínios que têm mais em comum com o papel energético e questionador do primitivo e do inovador na cultura popular. O desejo pela natureza como resposta para uma desordem moral e cultural (...). (1998, p. 304, tradução nossa)³

A dicotomia cidade-campo desenvolve-se no pensamento social brasileiro para posteriormente ser incorporada à literatura e ao cinema. Esta matriz interpretativa tem forte vinculação com os discursos da nação e os projetos modernizadores. Apesar do gênero cidade-campo não se restringir ao cinema brasileiro, este trabalho utilizará como recorte esta cinematografia. Sem a pretensão de sermos extensivos, vejamos alguns títulos que contemplam este gênero.

Cidade-campo no cinema brasileiro: Da Primeira República a Retomada

A produção cinematográfica da Primeira República segue duas vertentes de representação do país: o apelo às raízes históricas e culturais da nação para construir os signos da nacionalidade e o apelo ao moderno, ao urbano, um ideal incipiente, mas que servia como paradigma (GONÇALVES, 2011, p. 73). Como observa-se em *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, *Os Capadócijs da Cidade Nova* (Antonio Leal, 1908), *O Comprador de Ratos* (Antônio Serra, 1908) e *O Cometa* (Francisco Serrador, 1910).

Com a chegada dos filmes europeus e norte-americanos ao mercado exibidor, proliferam no período filmes vinculados à representação da autenticidade brasileira, como *O Curandeiro* (Antônio Campos, 1917). Durante a década de 1920, o interesse sobre o país rústico diminui, dando lugar a representações de uma nação desenvolvida. A relação entre o cinema, os projetos de país e a identidade brasileira se estreita.

A Revolução de 1930 inicia um processo de maior intervenção do Estado em todas as esferas sociais, incluindo a cultura. Se antes a representação identitária da nação já se fazia notar nos filmes, as políticas de Getúlio Vargas articulam-na de forma sistematizada, como observa-se em *Romance Proibido* (Adhemar Gonzaga, 1944), da Cinédia, em que a protagonista vai para o interior ser agente do Estado na educação. No filme, o aparelho estatal e o consumo estão ligados à ideia de modernidade, uma novidade em relação a décadas anteriores.

³ “These films of nature constitute not a clearly delineated genre with a catalogue of recognizable motifs and themes so much as a metagenre that seeks to transcend generic confines in order to seek salvation in realms far away from the rational and orderly, realms that have more in common with the energetic and form-questioning role of both the primitive and the innovative in popular culture itself”.

Nos anos 1950, volta a rondar o cinema a demanda pela criação de um modo de produção industrial. Outra reivindicação era a necessidade de desenvolver uma estética cinematográfica brasileira. Isso se faz notar, por exemplo, em *O Cangaceiro*, da Vera Cruz. Está presente no filme a ideia de que o Nordeste resguardaria elementos originais da nação e que o Sul estaria ligado ao estrangeiro. *Terra é Sempre Terra* (Tom Payne, 1951), *Chamas no Cafezal* (José Carlos Burle, 1952), *A Morte Comanda o Cangaço* (Carlos Coimbra, 1960) e os vários filmes em que Mazzaropi interpreta o personagem Jeca Tatu são outros longas do período que abordam o sertão, sendo este identificado com o atraso, ao mesmo tempo em que é representante máximo da brasilidade.

O cinema dos anos de 1960 volta a procurar as reservas de purismo da nação, agora sob o paradigma teórico do marxismo. Neste contexto, o Nordeste representaria o país pobre, carente de modernização, nossa reserva imaculada frente ao imperialismo. Na transformação do Brasil rural ao urbano, os sertanejos transformaram-se em favelados e suburbanos, “ignorantes e despolitizados”, mas também rebeldes primitivos e revolucionários, capazes de mudanças radicais (BENTES, 2007, p. 242). Está em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a utopia mais famosa do cinema brasileiro: “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”. Nele, o sertão é o mundo e o mar faz parte do imaginário, é visão do futuro que está no horizonte inevitável da revolução (XAVIER, 2007, p. 91).

O cinema feito depois do golpe militar internaliza a condição de subdesenvolvimento por meio da “estética do lixo”. Em *Macunaíma*, adaptação cinematográfica do romance modernista, observa-se a polaridade mato virgem e cidade grande. No filme, a cidade não é nem hostil, nem favorável ao personagem. O antropofagismo surge, nesse sentido, como regra social que aproxima o “‘primitivo’ e o ‘civilizado’, a mata e a cidade, as lutas da natureza e as competições da cultura”, explicação da barbárie do capitalismo em uma nação periférica (XAVIER, 2007, p. 250).

Já na década de 1980, João Batista de Andrade relê o tema da migração nordestina em *O Homem que Virou Suco* (1981). No contexto de redemocratização e intensa urbanização, o cordelista Deraldo resiste à desumanização e ao preconceito contra suas origens na cidade opressora.

Com o arrefecimento dos ideais estéticos de vanguarda e da noção de resistência às convenções cinematográficas internacionais, a produção da Retomada vai transformar as representações de urbano/rural, o que se nota em *Baile Perfumado*, na refilmagem de *O Cangaceiro* (Aníbal Massaini, 1997), em *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1997), *O Sertão das Memórias* (José Araújo, 1996) e *Central do Brasil*.

Baile Perfumado oferece uma abordagem multicultural e *pop* do sertão. No longa, sertão e litoral fazem parte de um mesmo universo de circulação de pessoas e produtos. A presença do arcaico e do moderno é construída na caracterização estilizada do sertão verde, da abundância de água, da trilha sonora do *mangue beat* e da incorporação de Lampião como mito cinematográfico. A novidade é a do registro do sertão apropriado pela cultura *pop* urbana brasileira, tomado previamente como iconografia e imagem (BENTES, 2007, p. 246).

Na atualização de cidade-campo em *Central do Brasil*, os espaços também já sofreram alterações da modernização. No filme, a caracterização da metrópole como o inferno tem embutido diagnóstico a respeito do malogro do projeto modernizador. Antes território esquecido pelo poder, o sertão, nesse filme, já foi alvo de ação do Estado. Em *Central*, as diversas citações ao Cinema Novo, além de itens metalinguísticos variados, como a presença de máquina e filme fotográfico, monóculo, fotografias, pinturas da cultura popular, imagens da iconografia cristã e referência à obra das artes visuais, nos indicam que o filme realiza uma incorporação de cidade-campo como imagem.

A inovação da apropriação da cidade-campo em *Baile Perfumado* e *Central do Brasil* é estética. O sertão é reelaborado no plano da imagem, em seus aspectos estéticos e genéricos. Walter Salles, Lírio Ferreira e Paulo Caldas articulam conscientemente cidade-campo como gênero cinematográfico.

Considerações finais

Partindo da hipótese de que a dicotomia cidade-campo constitui um gênero cinematográfico, propomos que suas características semânticas encontram-se na presença, em um mesmo filme, de um dos seguintes duplos espaciais: cidade e campo; sertão e litoral; rural e urbano; favela e território urbanizado. Como personagens teremos cidadãos e caipiras, sertanejos e caiçaras, nativos e estrangeiros, favelados e “civilizados”. Já seu esquema sintático baseia-se em uma dicotomia entre dois tipos de ordem social e cultural: arcaico e moderno, tradicional e estrangeiro, autenticidade e volatilidade, progresso e atraso.

Considerando as vertentes teóricas genéricas contemporâneas, cidade-campo seria um transgênero, já que, apesar de ser um gênero autônomo, também contém traços mais gerais que possibilitam sua adaptação a outros mais estáveis. Nas análises fílmicas realizadas, pudemos perceber suas hibridizações com o filme de cangaceiro (*A Morte Comanda o Cangaço*), com a

comédia (*Nhô Anastácio Chegou de Viagem*), o melodrama (*Central do Brasil*), o drama (*O Homem que Virou Suco*), entre outros. Apontamos também as afinidades entre os gêneros cidade-campo e o da natureza, já que este último também se estrutura na dicotomia natureza-cultura, especialmente na forma de tensões entre civilização e primitivismo.

Este breve levantamento do gênero cidade-campo no cinema revelou sua forte vinculação com os discursos da nação e os projetos modernizadores. Além de perpassar diversos períodos do cinema brasileiro, desde seu início, em produções da Vera Cruz, do Cinema Novo, Cinema Marginal, da Retomada, verificamos que ele está presente em importantes títulos, como *O Cangaceiro*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Macunaíma*, *Baile Perfumado* e *Central do Brasil*. Ressalta-se também o fato dos filmes *Baile Perfumado* e *Central do Brasil* articularem a dicotomia cidade-campo no plano estético, ou seja, já assumindo-o como gênero cinematográfico.

Referências

ALTMAN, R. **Film/Genre**. London: Palgrave Macmillan, 2011.

BENTES, I. "Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome". **Alceu**: Rio de Janeiro, PUC-RJ v. 8, n. 15, jul.-dez., 2007.

BRAUDY, L. "The genre of nature". In: BROWNE, N. (ed.). **Refiguring american film genres**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.

CALHADO, C. G. **O dualismo cidade e campo em Central do Brasil**: uma análise da reelaboração da identidade nacional à luz das teorias pós-modernas. Dissertação (Mestrado) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo, 2013.

GONÇALVES, M. R. **Cinema e identidade nacional no Brasil - 1898-1969**. São Paulo: LCTE, 2011.

NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: CosacNaify, 2006.

TOLENTINO, C. A. F. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Unesp, 2001.

XAVIER, I. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: CosacNaify, 2007.

As relações entre cinema e teatro de revista: uma análise textual¹

The relations between cinema and “teatro de revista”: a textual analysis

Evandro Gianasi Vasconcellos² (Mestre – UFSCar)

Resumo:

O objetivo desta comunicação é apontar relações entre o teatro de revista e filmes realizados por Luiz de Barros, tomando como objeto de análise alguns textos produzidos para o palco. Através do estudo de algumas comédias cinematográficas dos anos 1930 e 1940, podemos observar como o diretor incorpora diversos elementos característicos do gênero teatral. Esse tipo de estudo busca ampliar a visão sobre esses filmes, considerando o intenso diálogo que eles estabelecem com outras formas de arte.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro, Luiz de Barros, comédias musicais, teatro de revista.

Abstract:

This communication intends to point relations between “teatro de revista” (revue) and films made by Luiz de Barros, taking some stage plays as object of analysis. Through the study of some film comedies of the 1930s and 1940s, we can observe how the director incorporates several characteristic elements of the theatrical genre. This type of study seeks to expand the vision of these films considering the intense dialogue with other artistic forms.

Keywords:

Brazilian cinema, Luiz de Barros, musical comedies, “teatro de revista” (revue).

A proposta deste artigo surgiu do trabalho desenvolvido durante o mestrado, que culminou na dissertação “Entre o palco e a tela: as relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Luiz de Barros”, defendida em agosto desse ano na UFSCar e orientada pela Profa. Dra. Luciana Corrêa de Araújo. No mestrado estudamos a relação entre cinema e teatro de revista, tomando como objeto comédias musicais carnavalescas de Luiz de Barros realizadas na década de 1940. O projeto de pesquisa partiu de uma percepção de que esse tipo de filme traz diversos elementos desse gênero teatral em seu texto, como a abordagem de temas, o tipo de humor e os personagens, entre outros aspectos.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 3 do Seminário Temático “Cinema no Brasil: história e historiografia”.

² Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos, com a dissertação “Entre o palco e a tela: as relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Luiz de Barros”.

Na dissertação trabalhamos, sobretudo, com bibliografias sobre teatro e pesquisas em periódicos, tendo em vista a dificuldade de acesso aos textos das peças teatrais. Entretanto no decorrer da pesquisa foi possível encontrar alguns textos, e o contato com eles é bastante interessante para tentarmos nos aproximar um pouco do que eram as revistas teatrais. Para isso foi de grande importância os acervos da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT) e do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP, que disponibilizaram o acesso a algumas peças.

Como geralmente Luiz de Barros escrevia os roteiros e tinha uma participação importante na realização dos filmes, é interessante atentarmos para alguns textos escritos por ele para o teatro, ou encenados por companhias teatrais dirigidas por ele. Porém Barros trabalhou mais intensamente com o teatro de revista na década de 1920 e início dos anos 1930. Além disso, não encontramos textos de revistas carnavalescas escritas por ele. Com isso torna-se mais interessante analisar algumas revistas carnavalescas contemporâneas aos filmes dos anos 1940 a fim de perceber o diálogo que as comédias cinematográficas estabelecem com elas.

É importante ressaltar que o texto revisteiro era bastante dinâmico e podia ser alterado de um dia para o outro, ou até mesmo no momento do espetáculo, de acordo com o artista e a sua capacidade de improviso. A divisão das revistas em quadros e seu aspecto fragmentado permitiam a inserção de novas cenas, números e atrações, de modo a satisfazer o público. Dessa forma devemos levar em conta que o texto que temos acesso hoje não necessariamente corresponde ao que foi apresentado no palco, mas nos permite ter uma noção de como eram as revistas.

Nos filmes carnavalescos podemos perceber um procedimento semelhante, através da criação de roteiros que permitem a inserção de quadros no decorrer da produção. Sobre o argumento do filme, geralmente uma história aparentemente simples, são inseridos diversos números musicais, esquetes cômicos, entre outros quadros que nem sempre possuem relação com o enredo do filme.

Outro aspecto possibilitado pelo dinamismo do teatro de revista é a abordagem de assuntos cotidianos de forma cômica e a paródia com pessoas e personalidades em voga no momento, realizados de maneira bastante imediata. Esse tipo de assunto também está presente nos filmes, uma vez que são produções geralmente realizadas em pouco tempo, podendo trazer fatos bem recentes.

Em 1926, Luiz de Barros montou sua própria companhia de teatro de revista, a Ra-ta-plan, que evocava na sonoridade do nome a companhia francesa Ba-ta-clan, uma das principais referências para o tipo de espetáculo que pretendia realizar, com ênfase nos bailados e no luxo dos cenários e figurinos. As revistas da Ra-ta-plan apresentavam poucos, mas longos, esquetes. Nesses esquetes era bastante recorrente o tema do adultério, tanto do homem quanto da mulher, abordados de maneira cômica e que resultavam em situações de confusão, mas quase sempre sem nenhuma consequência para quem o cometia. O fato da mulher casada ter um amante era apresentado como uma característica da modernidade. Luiz de Barros trabalha com uma história semelhante no filme *Tereré não resolve* (Luiz de Barros, 1938), em que duas amigas (Maria Amaro e Lygia Sarmiento), duvidando da fidelidade dos maridos (Oscar Soares e Rodolpho Mayer), decidem pregar-lhes uma peça. Para tanto enviam bilhetes anônimos convidando-os para um baile de carnaval. As duas mulheres e a empregada (Ana de Alencar) vão ao baile mascaradas e vestidas com fantasias idênticas. Instaura-se a confusão de troca de casais, que termina com tudo se esclarecendo. A figura do criado e da empregada eram comuns nas cenas de adultério no teatro de revista.

Outro tipo de cenário bastante explorado nas revistas da Ra-ta-plan eram as lojas de comerciantes portugueses, com empregados folgados e mulatas que sempre se aproveitavam do português. As revistas da Ra-ta-plan normalmente não possuíam nenhuma ligação entre os quadros. Muitas cenas eram reaproveitadas em outras revistas, e alguns espetáculos eram compilações de quadros apresentados em revistas anteriores, o que reitera a sua característica de fragmentação.

Entre as revistas da Ra-ta-plan vale destacar *Só...risos*, estreada em 3 de março de 1927 e organizada por Luiz de Barros. Nessa peça era representado o esquete “O antepassado pirata”, baseado na comédia teatral *O tataravô*, de Gilberto de Andrade. Nela um pai de família decide trazer de volta a vida seu tataravô que morreu quando ainda era jovem. Porém, o tataravô é um mulherengo que dá em cima de todas as mulheres da casa e quer se casar com a filha do tataraneto, causando uma grande confusão. A peça já havia sido encenada no ano anterior no Cinema Odeon, com direção do próprio Luiz de Barros e antecedendo a exibição de um filme. Barros ainda adaptaria a história para o cinema em *O jovem tataravô* (1936) e, novamente, em *Um pirata do outro mundo* (1957).

Revistas carnavalescas dos anos 1940

Para estudar a relação entre as comédias musicais dos anos 1940 com o teatro de revista, a análise de peças teatrais contemporâneas aos filmes se revela mais interessante. Principalmente as revistas carnavalescas, um tipo de espetáculo realizado no início do ano, recheado de números musicais que apresentavam sambas e marchas para o carnaval daquele ano, e com temáticas referentes ao período carnavalesco. Nessas revistas vemos a abordagem de assuntos como a Segunda Guerra Mundial, as reformas urbanas no Rio de Janeiro, os problemas de infraestrutura da capital federal, como a falta de água, e o racionamento de diversos itens de consumo, além da caricatura de personalidades da política, principalmente de líderes de outros países.

Com uma leitura atenta de algumas dessas revistas podemos perceber inúmeras relações com filmes de Luiz de Barros realizados nos anos 1940, como: *Samba em Berlim* (1943), *Berlim na batucada* (1944) e *Caídos do céu* (1946).

A revista teatral *Rei Momo na guerra* (1943), escrita por Freire Junior, apresentava um enredo em que um soldado entrincheirado (Catalano) sonha com o Rio de Janeiro em pleno carnaval. No sonho, o soldado, como um bom malandro, vai tentar organizar o carnaval de um rancho carnavalesco, aplicando golpes para conseguir dinheiro. No decorrer da revista ocorrerão diversas confusões, com disfarces e trocas de casais, mas tudo acaba bem no final e quem leva o prejuízo é o português, dono da loja de tecidos.

No elenco apareciam nomes como Dercy Gonçalves, Pedro Dias, Manoel Vieira e Mary Lincoln, representando personagens-tipo bastante comuns no teatro de revista, como o português, o malandro e a mulata.

O enredo do filme funciona como um fio condutor, pelo qual passam diversos números musicais com marchinhas e números de cortina, sem relação com os personagens. A revista apresenta, ainda, uma apoteose final em homenagem à Praça Onze, importante reduto da cultura popular, destruído durante a construção da Avenida Presidente Vargas.

A estrutura apresentada na revista é semelhante a que encontramos nos filmes: um enredo que serve de pretexto para a inclusão de diversas atrações, como os números musicais. Em *Samba em Berlim*, filme lançado no mesmo ano, dois caipiras vão ao Rio de Janeiro à procura de uma artista da qual receberam um retrato autografado, ao descobrirem que ela namora um soldado, decidem se alistar no exército. Desse modo, o filme apresenta a Guerra como elemento patriótico e também de

atualidade, e abre espaço para a inclusão de uma grande quantidade de números musicais e esquetes.

Em janeiro de 1944 estreia no Teatro João Caetano *Momo nas cabeceiras*, de Gastão Barroso. A revista era bastante fragmentada e não apresentava um fio condutor, porém percebe-se, no texto, a existência de cenas feitas, claramente, para combinar com a entrada de um número musical específico apresentando algum sucesso do carnaval de 1944. Um exemplo disso é o quadro “Pode ficar tranquilo”, em que um homem aluga um quarto, mas quando finalmente conseguirá dormir a casa é demolida para a construção de uma avenida, fazendo uma crítica irônica à demolição de diversas propriedades. No quadro seguinte, o mesmo homem está na rua conversando com uma guarda de trânsito quando aparece a “Avenida”, personificada por uma atriz. O quadro termina com um número musical com a música “Bom dia, Avenida” (Herivelto Martins e Grande Otelo), que abordava justamente a criação da Avenida Presidente Vargas. A mesma música é interpretada pelo Trio de Ouro no filme *Berlim na batucada*, do mesmo ano. Essa estratégia para a inserção dos números pode ser vista de forma semelhante em *Berlim na batucada*, onde algumas situações ou falas dos personagens se relacionam diretamente com números musicais apresentados na sequência. Buscava-se, assim, minimizar um pouco a falta de ligação entre as cenas.

O recurso da caricatura viva é utilizado em *Momo nas cabeceiras* para satirizar personalidades políticas como Hitler, assim como em *Berlim na batucada*, onde Ivo de Freitas faz uma caricatura do líder alemão, repetindo seu personagem da Rádio Record e fazendo uma paródia da música “A lavadeira” (Herivelto Martins).

Outro momento interessante de *Momo nas cabeceiras* é a presença de uma escola de samba no palco durante a execução do número “Lá vem a Mangueira” (Wilson Batista, Haroldo Lobo e Jorge de Castro). Em *Berlim na batucada* também há números com escola de samba, porém são cenas filmadas na favela. Enquanto o teatro contava, geralmente, com um visual luxuoso, *Berlim na batucada* apresenta números musicais filmados em locações. Desta forma o filme busca apresentar ao público algo que o teatro não poderia oferecer, estando limitado a recriar no palco o ambiente das escolas de samba. O filme proporcionava um registro “real” da favela, que estava ameaçada de desaparecer.

Em 1946 estreou no Teatro Recreio a revista *Carnaval da vitória* de Luiz Peixoto, Saint-Clair Senna e Walter Pinto, outra peça que trazia em seu repertório diversos números musicais e a

temática do carnaval em quadros praticamente sem nenhuma ligação. Um esquete que chama a atenção é o intitulado “Coitado do Cornélio”, em que um pai aparentemente trabalhador e tradicional se recusa a sair com a família para o baile de carnaval, e diz preferir um ambiente familiar ao som de Chopin. Contudo, no momento em que a família sai de casa ele veste sua fantasia e vai para o carnaval com a empregada. O discurso do pai de família tradicional que comete adultério também aparece em um filme de Luiz de Barros do mesmo ano, *Caídos do céu*. Na comédia carnavalesca um italiano rabugento proíbe a filha de namorar um sambista, faz um discurso em favor da ópera como verdadeira música, mas mantém um caso extraconjugal às escondidas com uma dançarina de teatro de revista.

Considerações finais

Comparando textos de revistas teatrais com as comédias carnavalescas dos anos 1940, percebemos que a relação com o tipo de revista realizado por Luiz de Barros nos anos 1920 não é tão evidente, pois além de se tratar de momentos distintos a proposta da Ra-ta-plan era outra, baseada nas fantasias e no visual.

Já quando colocamos os filmes ao lado das revistas carnavalescas dos anos 1940, contemporâneas a eles, encontramos uma grande semelhança de temas, personagens e estratégias para a inserção de números musicais, cortinas e esquetes. A forma como os filmes procuram apresentar esses momentos de atração tem estreita relação com o formato da revista. Porém é evidente, também, que o teatro de revista é apenas uma das referências para a realização desse tipo de filme, que estabelece relações com outros meios, como o rádio, os shows de cassino e o próprio cinema. Essas relações nos ajudam a compreender as comédias musicais como um tipo de filme que integra um conjunto de produções voltadas para o período carnavalesco e está integrado a um contexto mais amplo de cultura popular.

Referências

- BARROS, Luiz de. **Minhas memórias de cineasta**. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.
_____. (org.). *Só...risos*. Arquivo Miroel Silveira, ECA/USP, 1927.
- BARROS, Luiz; COELHO, Simões. **Maravilhas**. Arquivo Miroel Silveira, ECA/USP, 1927.
- BARROSO, Gastão. **Momo nas cabeceiras**. Arquivo Sociedade Brasileira de Autores, 1944.

FREIRE JUNIOR. **Rei Momo na Guerra**. Arquivo Sociedade Brasileira de Autores, 1943.

GONZAGA, Alice. **50 anos de Cinédia**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

PEIXOTO, Luiz; PINTO, Walter; SENNA, Saint-Clair. **Carnaval da vitória**. Arquivo Sociedade Brasileira de Autores, 1946.

As Funções Narrativas do Som nos Flashbacks Audiovisuais¹

The Narrative Functions of Sound on Audiovisual Flashbacks

Fabrizio Di Sarno² (Mestre - FATEC TATUÍ/CEUNSP)

Resumo:

A quebra de linearidade temporal conhecida como *Flashback* é amplamente utilizada nas obras ficcionais audiovisuais da atualidade. As características audiovisuais estudadas por esta pesquisa se tornaram convenções cuja principal funcionalidade é transmitir rapidamente ao espectador a sensação de visitar um tempo anterior ao presente do contexto narrativo. Este trabalho realiza uma fusão entre tecnologia e narrativa contextualizando as funções do som nos *Flashbacks* presentes no cinema e televisão.

Palavras-chave:

Audiovisual, som, flashback, trilha sonora, áudio.

Abstract:

Flashback, when the temporal linearity is disrupted, is largely explored by audiovisual fictional works nowadays. The main area for concern in this research is the audiovisual aspects that are used to give the audience the feeling of being in a time previous to the one in the narrative context. This paper blends technology and narrative, contextualizing and explaining the purpose of the sounds presented during the Flashback moments within cinema and television.

Keywords:

Audiovisual, sound, flashback, soundtrack, audio.

Flashbacks Audiovisuais

Flashbacks são momentos que quebram a linearidade temporal de uma narrativa, figurando constantemente no cinema e na televisão como recurso útil na medida em que se deseja elucidar eventos passados anteriormente ao momento em que a narrativa se encontra. Em muitos casos os flashbacks mostram acontecimentos passados que constam na memória de algum personagem, recorrendo à uma abordagem intra-diegética de algum evento ocorrido. Destarte, o que está sendo mostrado em cena não é o evento em si, mas a sua recriação pelo pensamento de alguém que o recorda. Em outros casos o evento passado não está sendo recordado pela operação mental de algum personagem, servindo apenas ao expectador para o melhor entendimento do contexto

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro da Socine na sessão: 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, Bradesco, Odebrecht, Governo Federal etc.

presente da narrativa. Neste segundo caso o *flashback* mostra o que realmente ocorreu e não a recriação mental do que se passou.

Apesar de sempre se tratar de um evento diegético, podemos concluir que em algumas oportunidades o Flashback possui funções extra-diegéticas e em outras características audiovisuais intra-diegéticas por se passar no contexto mental de alguém.

Em ambos os casos é preciso elucidar ao espectador que se trata de um evento temporalmente não linear, o que é feito através de certos padrões que, em seu devido tempo, acabam por se tornar clichês. Por se tratar de um evento tão explorado, a miríade de casos é tão imensa que muitos padrões e clichês foram se cristalizando ao longo da história do cinema e da televisão, variando em termos de técnica e de estética. Outro fator que é muito variante é a necessidade no envio de dicas ao espectador, indo desde casos em que não é necessário nenhuma diferença de construção audiovisual até casos com exagerado emprego de clichês audiovisuais.

Para esta pesquisa, inicialmente foram divididas quatro categorias na tentativa de se compreender em quais momentos dos *flashbacks* tais dicas podem aparecer. Dessa forma, as amostras escolhidas foram divididas e analisadas quanto às características audiovisuais nas categorias: Vídeo transição, Vídeo durante, Áudio transição e Áudio durante. Esta pesquisa inicial tem por objetivo analisar em quais momentos dos *flashbacks* tais dicas podem aparecer e de quais formas algumas delas são utilizadas e não oferecer um panorama de todas as cenas que envolvem *flashbacks*, visto que esta seria uma tarefa impossível mesmo se tratando apenas de uma amostra considerável. Foram portanto escolhidas arbitrariamente oitenta cenas contendo *flashbacks* no cinema e na televisão atuais (pós anos 2000) como ponto de partida para este texto.

Categorias de vídeo e áudio

1 - Vídeo transição

Nesta categoria foram encontradas as seguintes características:

Fade para o Branco (fade to White)

A imagem vai se tornando branca gradualmente, normalmente associado ao efeito de bordas brancas no vídeo durante o *flashback*.

Fade para o preto (fade to black)

A imagem vai gradualmente escurecendo até se tornar totalmente escura. Do quadro escuro emergem as imagens do *flashback*.

Flash fotográfico

Pode aparecer acoplado ao som característico de uma antiga máquina fotográfica ou com algum outro som de transição rápida.

Gestos iguais

Normalmente utiliza algum gesto corporal de um personagem como gatilho para acionar o *flashback*.

Aproximação da imagem (Zoom in)

Muito utilizado nas cenas intra-diegéticas. A câmera vai fechando o foco normalmente na testa ou nos olhos do personagem que está recordando.

Desfocando

A imagem vai gradualmente perdendo o foco durante a transição, voltando o foco quando o *flashback* se inicia.

Crossfade

A imagem de antes do *flashback* vai se esvaindo (*zoom out*) enquanto a imagem do *flashback* vai surgindo (*zoom in*).

2 – Vídeo durante

Nesta categoria foram encontradas as seguintes características:

Mudança de horário/local

Esta técnica gera um contraste que fornece dicas de que se trata de uma cena que se passa em outro tempo. Normalmente usa-se o contraste dia/noite ou ambientes internos/externos para evidenciar o *flashback*. Muito associado com a transição de gestos iguais.

Preto e branco

Muito usado pela maneira como naturalmente associamos este tipo de imagem ao passado.

Filtro de cor

Outra técnica que fornece contraste para evidenciar o *flashback*. Pode-se confrontar uma imagem que trabalha com cores mais frias com um *flashback* que utiliza cenas com cores mais quentes. Os filtros com cores exageradas na imagem auxiliam esta técnica.

Bordas brancas

Utilizado por sua associação com fotografias antigas que ganhavam uma coloração branca com o passar do tempo.

3 – Áudio transição

Harpa

Glissandos ascendentes na Harpa são utilizados há tanto tempo com esta finalidade que este tipo de técnica já se configurou como clichê.

Flash fotográfico

Acoplado à técnica homônima de transição de imagem.

Dicas na fala

Introduz o *flashback* através de frases características ditas por algum personagem, como por exemplo: “*eu me lembro como se fosse hoje...*”

Tremolos instrumentais

Utiliza principalmente instrumentos tradicionais de corda como violinos e violas.

Som de vento e sinos

Introduz o mundo onírico através de sons comumente associados ao misticismo. Sinos pequenos e agudos e vento suave.

Sons de impacto

Sons impactantes sintetizados são também utilizados. Podem variar bastante em termos de timbre.

4 – Áudio durante

Sons de vento

Pode ter ou não acompanhamento de outros sons como, por exemplo, sinos e guizos.

Vozes e sons diegéticos com reverberação

Durante o *flashback* os sons podem apresentar reverberação exagerada.

Som sem mudanças em relação à cena anterior

O som sem mudanças pode ser utilizado em casos em que os outros elementos já fornecem dicas suficientes ou quando não se deseja fornecer dicas nenhuma de que se trata de um *flashback*.

Apenas narração

Nesta técnica todos os sons diegéticos são omitidos durante o *flashback*, isolando a voz do narrador em *off*.

Para este trabalho foram escolhidas duas características sonoras para uma abordagem mais aprofundada. Ambas destacam-se como as características mais abundantes nas suas categorias dentre as amostras analisadas.

A Harpa no *Flashback*

Além dos costumeiros *Glissandos* ascendentes a Harpa também pode apresentar dedilhados utilizando a escala de tons inteiros na transição para um *flashback*. Trata-se de uma característica antiga, usada, por exemplo, no *flashback* do filme de 1941 *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles). Seu uso foi se intensificando até se tornar clichê, a ponto de ser satirizado no seriado *A Teoria do Big Bang* (*The Big Bang Theory*, Chuck Lorre/Bill Prady, 2007-), em um episódio em que a namorada do protagonista Sheldon Cooper (Jim Parsons) realiza um *Glissando* ascendente enquanto estudava Harpa ativando automaticamente a memória do namorado.

Evidentemente, sempre que uma característica se torna convencional, muitos profissionais passam a utilizá-la por conveniência apoiando-se no fato de que o seu uso em recorrência já dispara automaticamente a associação que se deseja na mente do espectador. Contudo, podemos perguntar o que motivou as utilizações insipientes desta característica, e de qual forma esta característica sonora pode ser associada ao contexto de um *flashback*.

Trilha Pontuada

Primeiramente, podemos destacar uma técnica conhecida como Trilha Pontuada. Muito utilizada no início do cinema sonoro, trata-se de uma representação musical dos movimentos físicos realizados pelos personagens. No uso da técnica, um *Glissando* ascendente pode significar a

representação musical de algo que sobe, assim como *Glissandos* descendentes podem representar descidas ou quedas. Destarte, o *Glissando* ascendente realizado na transição para o *flashback* representa, metaforicamente, uma subida ao mundo onírico. Vale lembrar que a Harpa é associada aos céus, devido ao uso consagrado de Liras (parentes menores das Harpas) nas figuras que representam os anjos.

Além disso, é comum a associação do *Glissando* ascendente acoplada à uma elevação da imagem que vai gradualmente fechando do rosto até a testa do personagem na transição para o *flashback*.

Ausência de centro tonal

Vimos que a Harpa realiza dois tipos de movimento na transição de som para o *flashback*, quais sejam: *Glissandos* e dedilhados na escala de tons inteiros. *Glissandos* são técnicas de execução musical em que o músico passa por todas as teclas ou cordas disponíveis partindo de um ponto até chegar em outro mais agudo (ascendente) ou mais grave (descendente). Não é possível estabelecer um centro tonal específico quando realizamos um movimento como este. Da mesma forma que é impossível estabelecer um centro tonal em uma execução solo de uma escala de tons inteiros, já que esta divide a oitava em seis partes iguais não tornando possível a identificação de alguma destas seis como a fundamental da escala.

Portanto, ausentando-se de qualquer centro tonal, podemos dizer que estes dois tipos de execução buscam, deliberadamente, provocar a sensação de desorientação no espectador, representando assim o mundo onírico em que o *flashback* acontece.

Timbre exótico

A Harpa é um dos instrumentos mais antigos de que temos notícia, figurando em fábulas épicas, poesias e trabalhos de arte de povos asiáticos desde 2900 A.C. De origem oriental o instrumento chega ao ocidente através das invasões islâmicas do séc. XIII.

Apesar de muito difundida na música orquestral ocidental, o timbre do instrumento sempre manteve o caráter exótico, muitas vezes produzindo efeitos que remetem à um outro local, ou um outro tempo, auxiliando na criação de uma atmosfera estranha àquela da cronologia linear do filme.

O uso de reverberação exagerada nos *flashbacks*

Na categoria som durante, podemos observar uma ampla utilização de efeitos de reverberação exagerada na maioria das cenas dos *flashbacks*. Em alguns casos, quando a cena possui um narrador, podemos observar uma simultaneidade de ambiências sonoras, pois existe um contraste entre a voz mais seca do narrador, já que este está “fora” do *flashback*, e a voz reverberada dos personagens que estão dentro do *flashback*. Desse modo, é possível delimitar um espaço específico para os sons que ocorrem no tempo e espaço do *flashback*, além de, simultaneamente, facilitar ao espectador o reconhecimento dos elementos que não participam deste cenário (normalmente, o narrador). No filme Os Suspeitos (The Usual Suspects, Bryan Singer, 1995), o personagem Hockney, vivido por Kevin Spacey, narra os acontecimentos durante as cenas de *flashback*, casos em que podemos ouvir a sua voz seca simultaneamente com as vozes extremamente reverberadas dos personagens que vivem o drama relatado por ele.

Abordaremos agora quatro características pelas quais a reverberação exagerada pode ser utilizada na construção sonora de um *flashback*:

Definição do espaço onírico

Segundo David Gibson (2005), a reverberação é um dos elementos de mixagem que geram a impressão de profundidade. Quanto mais reverberação um som possui, mais ele irá gerar uma impressão de que está soando “longe” do ouvinte. Em mixagem, este efeito psicoacústico pode ser usado para separar, por exemplo, um coro de uma voz principal, adicionando reverberação ao coro e deixando a voz principal seca para dar a impressão de que o coro está localizado atrás do solista.

Destarte, esse efeito tem a função de provocar a sensação de que determinados sons estão distantes em termos de espaço e tempo.

Limitação da profundidade de campo

Os softwares e hardwares de reverberação trabalham com diferentes parâmetros que auxiliam na criação sonora de um tamanho específico de sala. Muitos apresentam funções como *pré-delay* (primeira reflexão que define o tamanho da sala), *room size* (tamanho da sala), e definições de locais como igrejas, quartos, salas de concerto etc.

Nos *flashbacks* este efeito delimita a profundidade de campo a um tamanho específico definido sonoramente. No caso de uma cena intra-diegética este efeito pode ser usado para criar a impressão de um local limitado espacialmente (a mente do personagem que se lembra).

Representação sonora de espaço vazio

Ainda nos *flashbacks* que trabalham com cenas intra-diegéticas, a reverberação pode auxiliar na construção sonora de um espaço análogo a um “salão vazio”, que seria a mente humana. Os acontecimentos do *flashback* se tornam, nestes casos, criações dentro deste salão, o que justifica as reflexões sonoras que causam dentro dele.

Possibilidade de simultaneidade de dois mundos sonoros

Como dito anteriormente, o tratamento das reflexões sonoras permite a criação de diferentes espacialidades em termos de som, diferenciando as vozes e demais sons que fazem parte do contexto interno do *flashback* dos que não fazem.

Concluindo, tanto dos sons de transição quanto o tratamento dos sons emitidos durante o *flashback* têm como função fornecer dicas importantes aos espectadores levando-os a reconhecer rapidamente as diferenças de tempo e/ou espaço entre o *flashback* e o tempo presente do contexto interno de uma obra audiovisual. Este artigo abordou duas dessas características, sendo necessário a abordagem de muitas outras em uma pesquisa posterior.

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.

GIBSON, David. **The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production**. 2 ed., Artist Pro Publishing: Boston, 2005.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies – narrative film music**. Blommington: Indiana University Press, 1987.

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

SONNENSCHNEIN, David. **Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema**. Los Angeles: Michael Wiese, 2001.

Mulheres em Crise: O casamento e o divórcio na ficção científica dos anos 1950¹

Women in crisis: Marriage and divorce in 1950's scifi

Gabriel Henrique de Paula Carneiro (Mestrando – Unicamp)²

Resumo:

A partir de quatro filmes de ficção científica norte-americanos realizados nos anos 1950 – *Cat-Women of the Moon* (1953), *Rebelião dos Planetas* (1958), *A Mulher de 15 Metros* (1958) e *Casei-me com um Monstro* (1958) -, analisa-se como a questão do casamento e do divórcio era representada, a partir do ponto de vista da mulher. Tais filmes permitem visualizar a condenação da independência da mulher à crise do *american way of life*.

Palavras-chave:

ficção científica, anos 1950, EUA, matrimônio, mulheres

Abstract:

From four American science fiction movies from the 1950's – *Cat-Women of the Moon* (1953), *Queen of Outer Space* (1958), *Attack of the 50 foot woman* (1958) and *I Married a Monster From Outer Space* (1958) -, this article intends to demonstrate how the marriage and the divorce issue were represented, from women's point of view. Such films allow us to visualize the condemning of women's independence to the *American way of life* crisis.

Key words:

science fiction, 1950's, USA, marriage, women

Nos EUA dos anos 1950, com o aumento salarial e a diminuição na jornada de trabalho, bem como com a remuneração das férias, os trabalhadores da classe média e do operariado viram cada vez mais seu campo de consumo aumentar. Para manter a tradição, o governo, a imprensa e a sociedade em geral propagaram o juízo de que havia um jeito ideal de se viver. Os homens deveriam trabalhar para sustentar sua esposa e ao menos um casal de filhos, e residir no subúrbio. Era também a sociedade do consumo, em que a família, isolada em seu mundo perfeito, cada vez mais utilizava o dinheiro excedente para viajar durante as férias e para mobiliar suas casas com eletrodomésticos, como geladeiras e lavadoras de roupa, e com os eletroeletrônicos, caso da televisão, que começou a engatinhar no período do pós-Segunda Guerra Mundial, e em junho de

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão 2, do Seminários Temáticos GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS: 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, entre outros.

1953 já contabilizava 15 milhões de aparelhos nos EUA. Era o *american way of life*, ou seja, a maneira americana de viver.

Nos filmes de ficção científica dos anos 1950, as mulheres eram, em geral, fiéis companheiras ou interesses românticos dos heróis, apresentadas como personagens secundárias à trama, e, ainda que participassem ativamente das ações dos heróis, tornam-se espectadoras enquanto os homens protagonizam a salvação do mundo.

As mulheres precisam dos homens

Filmes como *Cat-Women of the Moon* (1953), de Arthur Hilton, e *Rebelião dos Planetas* (*Queen of Outer Space*, 1958), de Edward Bernds, dão às mulheres a liderança de uma civilização. Ambos os filmes mostram sociedades planetárias feitas exclusivamente por mulheres - no primeiro, lunares; no segundo, venusianas. A trama é similar: astronautas terráqueos são guiados por forças estranhas para um determinado ponto espacial, onde entram em confronto com a civilização local.

As mulheres em tais filmes são extremamente sensuais e erotizadas, em completo controle de seus corpos e mentes. Essas mulheres independentes são agressivas, amargas e falsas. Em *Cat-Women of the Moon*, elas demonstram uma capacidade impressionante de convencimento, influenciando mulheres fracas – é assim que guiaram a astronauta Helen Salinger (Marie Windsor) até o satélite, convertendo-a e dominando-a (exceto quando ela está nos braços de um homem). Em *Rebelião dos Planetas*, em que a caracterização negativa é enfatizada, a rainha Yllana (Laurie Mitchell), acima de tudo, é histérica, paranoica e ditadora. A moral dos filmes é que tais mulheres só encontram salvação no homem. Deixarão de ser amarguradas quando se submeterem aos homens e à ideia do *american way of life*. O matrimônio e o futuro enquanto esposas obedientes é o caminho.

Em *Rebelião dos Planetas*, Talleah (Zsa Zsa Gabor) e um grupo de mulheres não gostam do regime de Yllana. Elas prezam o amor e o carinho de um homem, assim como a manutenção de um sistema patriarcal, calcado no *american way of life*. O diálogo de embate entre essas duas ordens de mulheres evidencia o confronto.

Yllana – Traidores! Sabem o que [esse sequestro] significa?

Talleah – Liberdade para nosso povo.

Cap. Neal Patterson – Essas mulheres não estão sozinhas. Há milhares delas desesperadas pela antiga ordem. E agora terão!

Yllana – E é assim que me agradecem? Eu mantive a paz.

Prof. Konrad – Paz não é o suficiente, elas devem ser felizes.

Talleah – Mulheres não podem ser felizes sem homens.

Cap. Neal Patterson – Você quer ser odiada, Yllana? Não acho que você é uma tirana, acho apenas que você é uma mulher que foi machucada, tão machucada que nunca superou.

A lógica de *Rebelião dos Planetas* é contumaz. Mulheres independentes são mal-amadas e vingativas, porque desprezadas pelos homens, e mulheres sensatas são as que se colocam a serviço deles. A cena mencionada é emblemática. As mulheres comandadas por Talleah entram na sala da rainha com armas na mão, levando os homens como se fossem prisioneiros. Uma vez revelado que eles estão em conluio, os homens tomam a dianteira, pegam as armas das mulheres e assumem a liderança do movimento golpista.

As mulheres se libertam

Se *Cat-Women of the Moon* e *Rebelião dos Planetas* seguem a perspectiva de homens, filmes como *A Mulher de 15 Metros* (*Attack of the 50 foot woman*, 1958), de Nathan Juran (assinando como Nathan Hertz), e *Casei-me com um Monstro* (*I Married a Monster From Outer Space*, 1958), de Gene Fowler Jr., adotam o ponto de vista de suas mulheres protagonistas. Não apenas: são filmes que contestam o papel da mulher enquanto esposa, mãe e dona de casa, dando uma nova perspectiva à função social da mulher e desconstruindo a lógica do *american way of life*.

A Mulher de 15 Metros acompanha os passos de Nancy Fowler (Allison Hayes), uma mulher rica tida como louca pela cidade. Seu marido, Harry (William Hudson), é um interesseiro, que a trai descaradamente. Quando ela espalha pela cidade que viu uma nave espacial e que seu habitante, um gigante de nove metros de altura, tentou roubar seu enorme diamante, Harry vê uma ótima chance de se livrar da esposa, internando-a num hospício, herdar o dinheiro e fugir com sua amante (Yvette Vickers). Após ser presa pelo gigante, Nancy cresce até os 15 metros.

Já *Casei-me com um Monstro* narra a história de Marge (Gloria Talbot), uma jovem prestes a casar com seu namorado amado, Bill (Tom Tryon). Na véspera do matrimônio, Bill é possuído por um alienígena. O filme segue Marge, na busca por tentar entender o que houve.

Tanto *A Mulher de 15 Metros* quanto *Casei-me com um Monstro* traz uma mulher descontente com seu marido. A ficção científica surge para materializar essa metáfora. Em *A Mulher de 15 Metros*, a mulher raivosa se vinga do marido canalha e interesseiro se transformando numa besta sedenta. *Casei-me com um Monstro* trabalha a desilusão do matrimônio, justificando a

diferença na maneira que o marido trata a esposa após o casamento pelo fato de ele ser um alienígena que tomou posse do corpo.

O retrato de *Casei-me com um Monstro* é bastante acurado. Dentro da dialética do *american way of life*, do sonho capitalista, o mundo deveria ser perfeito. O marido seria tudo o que queriam: fiel, amoroso, competente, provedor etc. Como o divórcio era algo quase irreal, por ser mal visto pela sociedade, as mulheres engoliam a decepção e os abusos e continuavam a esboçar sorrisos – mas isso não significava felicidade. No final dos anos 1950, elas começaram a descobrir o lado trágico da união que deveria ser supostamente perfeita. O casamento estava longe de ser o que imaginavam e tanto esperaram. No longa, Marge escreve numa carta à mãe, notando que o sonho era uma ilusão: “Amanhã será o nosso aniversário de um ano de casamento... mas tem sido um ano terrível. Estou assustada e confusa – talvez seja eu, mamãe, mas o Bill não é o homem por quem me apaixonei -, é quase um estranho”. Marge acha que isso é coisa da cabeça dela e amassa a carta, não a enviando.

Isso é extrapolado quando julga o cônjuge um monstro. Diz: “Acabo de ver... Sei que parece loucura, mas acreditem... eu vi um monstro! (...) Era como nós.” Ou seja, o monstro, metaforicamente, não é o ser interplanetário da ficção científica, e sim aquele ser humano que nos é próximo. No caso de Marge e muitas mulheres contemporâneas ao filme, o monstro é seu marido.

A partir de 1957, a jornalista, escritora e ativista feminista Betty Friedan tentando entender os remorsos que sentia em sua vida de esposa e mãe, começa a fazer um levantamento com diversas donas de casa. O resultado foi o livro *Mística Feminina*, publicado em 1963 nos EUA e considerado o ponto de partida da segunda onda feminista. Friedan tenta desvendar a discrepância entre a realidade da vida de mulher que tinham e o que ela chama de “mística feminina”, a imagem com a qual tentavam se amoldar – a do *american way of life*. Escreve ela, sobre o que chama de “o problema sem nome”:

“O problema permaneceu mergulhado, intacto, durante vários anos, na mente da mulher americana. Era uma insatisfação, uma estranha agitação, um anseio de que ela começou a padecer em meados do século XX, nos Estados Unidos. Cada dona de casa lutava sozinha com ele, enquanto arrumava camas, fazia as compras, escolhia tecido para forrar o sofá, comia com os filhos sanduíches de creme de amendoim, levava os garotos para as reuniões de lobinhos e fadinhas e deitava-se ao lado do marido, à noite, temendo fazer a si mesma a silenciosa pergunta: ‘É só isto?’” (FRIEDAN, 1971, p. 17)

Friedan reforça que naqueles últimos quinze anos – ou seja, o período do pós-Segunda Guerra Mundial até o começo dos anos 1960 – havia um papel social pré-determinado à mulher como

o único adequado. “Todos afirmavam que seu papel era procurar realizar-se como esposa e mãe” (FRIEDAN, 1971, p. 17). Por conta disso, a média etária relativa ao casamento baixou para 20 anos no final dos anos 1950, sendo que havia 14 milhões de noivas aos 17 anos, e a proporção de mulheres universitárias havia caído de 47% em 1920 para 35% em 1958, sendo que 60% das mulheres, em meados da década, abandonaram a faculdade para casar.

A não realização por esses parâmetros e o subsequente descontentamento com a instituição do casamento parece ser a principal causa da revolução do divórcio, que ganha forças com outras instâncias derivativas no pensar do papel da mulher na sociedade.

O divórcio propriamente nunca entra em pauta nos longas, mesmo porque isso dificilmente seria um atrativo para os fãs dos filmes de ficção científica, que buscavam outros elementos nas películas para além das burocracias da vida privada. Isso, no entanto, é uma tecnicidade. Filmes como *A Mulher de 15 Metros* e *Casei-me com um Monstro* retratam uma insatisfação com o casamento típicas da virada dos anos 1950 para os 1960 nos EUA.

As estatísticas mostram essa tendência. Se 1946, ano seguinte ao final da Segunda Guerra Mundial, há uma explosão de casamentos e divórcios, caindo aos poucos no restante dos anos 1940, os anos 1950 apontam para a estabilidade, justamente durante a consolidação do *american way of life* - com uma média de 1,5 milhão de casamentos e de 375 mil divórcios por ano, entre 1950 e 1958. A tendência de divórcios, a partir de 1959, é de apenas aumentar: de 368 mil em 1958, para 395 mil em 1959, 414 mil em 1961, 428 mil em 1963, 450 mil em 1964, 479 mil em 1965, 499 mil em 1966 e 523 mil em 1967, com taxas cada vez mais crescentes a partir de 1970.

Considerações finais

É importante pensar que três dos filmes comentados neste artigo são de 1958, sendo que um deles reforça a imagem que a mulher deveria ter na sociedade e os outros dois apresentam um questionamento sobre ela. Parece sintomático, pensando em 1958 como um ano de virada, com o número de divórcios começando a subir e com o crescimento da conscientização do problema feminino de um lado, e a justificativa ainda constante e muito presente sobre o papel da mulher do outro – como podemos notar no livro de Friedan.

Cat-Women of the Moon e *Rebelião do Planeta* enfatizam a imagem que as mulheres devem ter naquela sociedade, reforçando o casamento como solução e o papel da mulher de mãe e esposa.

Se *Cat-Women of the Moon* trabalha num registro mais subtextual, *Rebelião dos Planetas* escancara essa verve, quase como um grito de desespero antevendo o que viria. Talleah, assim como muitas mulheres da época, prefere trocar a carreira pelo lar, como se só assim pudesse ser feliz. E é isso justamente o que ela prega: a felicidade, para mulher, está em casa.

Casei-me com um Monstro, dos quatro filmes, parece ser o mais próximo de um retrato da mulher contemporânea. Ela também busca compreender o problema sem nome de Friedan. Não interessa ao filme reforçar estereótipos e tampouco propor uma ação concreta contra o *status quo*. Marge não se rebela propriamente contra o casamento ou contra seu marido; ela quer apenas entender porque se sente infeliz, percebendo, aos poucos, que o problema não é ela, e sim a noção de casamento que se tinha.

A Mulher de 15 Metros, em contrapartida, aponta para outro caminho, mais condizente com os anos 1960. Nancy não busca entender nada. Para ela, tudo está muito claro. Por isso, ela se rebela contra o casamento, contra o marido e contra a noção do papel da mulher. O filme mostra seu empoderamento: com completo controle sobre sua sexualidade, Nancy marcha contra o domínio opressor e o destrói, mesmo que isso custe sua própria vida. Ela já está na luta.

Bibliografia

CARNEIRO, G. **Quem apertou o botão de pânico?** - Como a ficção científica cinematográfica norte-americana, de 1950 a 1964, abusou da Guerra Fria e de seu contexto para ganhar dinheiro. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2010.
FERRO, M. *Cinema e história*. 2ª ed. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FRIEDAN, B. **Mística feminina**. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes Limitada, 1971.

STEVENSON, B.; WOLFERS, J. **Marriage and divorce: changes and their driving forces**. Cambridge: NBER Working Paper Series, 2007.

U.S. DEPARTMENT OF HEALTH, EDUCATION, AND WELFARE. National Center for Health Statistics. **100 years of marriage and divorce statistics United States, 1867-1967**. Rockville: 1973.
_____. National Center for Health Statistics. **Divorces and divorce rates United States**. Hyattsville: 1978.

WARREN, B. **Keep Watching the skies!** American science fiction movies of the fifties. Jefferson, Carolina do Norte: McFarland & Company, 1997.

A trilha “orquestral” de Abujamra e suas relações com o filme¹

Abujamra’s “orchestral” film music and its connections with movies

Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana² (Doutoranda – Universidade de São Paulo)

Resumo:

O artigo analisa a música com uso de instrumentos reais e virtuais de André Abujamra no cinema brasileiro, contextualizando-a na banda sonora e no conjunto som-imagem dos filmes *O Caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e *Do Começo ao Fim* (Aluizio Abranches, 2009). A partir dos estudos do som no cinema, análise fílmica e audição de álbuns do artista, busca-se verificar as aproximações estético-narrativas entre suas músicas para filmes e discos.

Palavras-chave:

André Abujamra, trilha sonora, música, cinema, cinema brasileiro.

Abstract:

This text analyses Abujamra’s music created from real and virtual instruments to Brazilian cinema, by locating it in the movie soundtrack and in the sound-image relations in the movies *O Caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e *Do Começo ao Fim* (Aluizio Abranches, 2009). Based on movie sound and film music studies, film analysis and by listening the artist’s discography, the article aims to verify the aesthetical and narrative approaches between Abujamra’s pieces for films and album discs.

Keywords:

André Abujamra, movie soundtrack, music, cinema, Brazilian cinema.

Introdução

A fluidez, a imaterialidade e as consequentes flexibilidade e adaptabilidade da música possibilitam a diversidade de significados em suas relações audiovisuais, o que faz dela um valioso recurso expressivo no cinema (CHION, 1993). É preciso, no entanto, se atentar para o fato de que a música composta para cinema não é uma obra de arte independente, mas está submetida a uma série de decisões de ordem estética, narrativa e de produção.

Desde os primórdios da trilha sonora para cinema, predominou a tendência a subordinar a

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

² Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, docente do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás, instrumentista e compositora de música para cinema.

música à imagem, reduzindo o potencial narrativo daquela ao utilizá-la de forma redundante ou ilustrativa (GORBMAN, 1987). Para evitá-lo, consideram-se as possíveis relações entre ela com os demais elementos sonoros e imagéticos, a partir das diferentes concepções estéticas de cada época e lugar ou de cada diretor e as demandas específicas de determinado roteiro.

No Brasil, Abujamra sobressai-se com sua contribuição musical ao cinema brasileiro nos últimos 20 anos, período em que, paralelamente aos mais de 40 longas-metragens para os quais compôs trilha musical original, atuou nas bandas Os Mulheres Negras, Karnak e em carreira solo, além da atuação e de trabalhos para publicidade e televisão.

Este trabalho busca perceber as relações que a música original de Abujamra estabelece nos filmes *O Caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e *Do Começo ao Fim* (Aluizio Abranches, 2009), onde se buscaram evidências dentro dos filmes analisados que dialogassem com a seguinte questão-problema: como a música de Abujamra contribui para o filme e que relação guarda com as músicas de seus discos? Recorremos a formulações teóricas sobre som e música de cinema, em Gorbman (1987), Chion (1993), entre outros, que embasaram a análise dos filmes do *corpus* deste trabalho.

O “ajuste empírico” às características e demandas de cada filme para a realização da análise (AUMONT e MARIE, 2004) torna possível a estratégia de partir da música de Abujamra, articulando-a aos demais elementos sonoros e imagéticos, para que se possa propor uma interpretação que contemple os universos fílmico e extrafílmico de cada obra, buscando aproximações e particularidades. Aqui foram estabelecidos os parâmetros fílmicos, dentre os quais estão a presença de música-tema, elemento de unidade sonora e musical de um filme; integração da trilha musical original com músicas preexistentes e outros elementos sonoros (ruídos, diálogos, efeitos); a música como ambientação/*background* ou como elemento sonoro de transição; a presença musical sob a forma de *leitmotiv*; e as características da textura musical integrada ao som dos filmes.

***Carandiru* (Hector Babenco, 2003)**

Em *Carandiru*, toda a música orquestral (composição de Abujamra e orquestração e regência de Renato Lemos) baseia-se em uma sequência descendente das notas fá-mi-ré. O peso da narrativa ficcional inspirada no relato de Dráuzio Varela sobre o massacre do Carandiru condiz com a música em tom menor, de sons graves e andamento lento, o que confere gravidade e um tom solene ao

conjunto audiovisual. É como se a composição de Abujamra, sincronizada a cenas de extrema violência, funcionasse como “câmera lenta”.

Segundo Abujamra, foi com este filme que ele aprendeu de fato o ofício da composição de música de cinema. Percebe-se, então, uma economia no uso da música original, cujas inserções, para além dos créditos iniciais e finais, restringem-se aos momentos enfáticos de liberdade de fato (personagens contando ao médico Dráuzio Varela como entraram no mundo do crime, em forma de *flashback*), aspiração às liberdades coletiva e individual, conforme o adensamento ou esvaziamento textural (como quando as pipas feitas pelo detento mais idoso sobrevoam o pátio da prisão), e aquisição da liberdade – seja por meio da preservação da vida ou da libertação dos corpos doentes e confinados por meio da morte violenta pela polícia.

A música original, tendo sua primeira parte (cordas e madeiras) como representação sonora da memória (passado) e da busca (futuro) da liberdade contrapõe-se a sua própria segunda parte (guitarras com *slider* e percussão), que constata a inevitabilidade do tempo presente, e ao som direto do filme, cuja ruidagem intensa também evidencia o presente em gritos, no abrir e fechar das celas enferrujadas, nas tosses dos doentes, nos tiros, golpes de cassetete, esfaqueamentos e outras agressões físicas cometidas ou sofridas pelos personagens. Há também sons não sincronizados ou pertencentes (em sua origem) à imagem, que se referem aos pesadelos dos detentos e ao suspense construído na iminência da violência. Instantes de silêncio verbal e musical também são utilizados com o mesmo fim de suspense, em tons mais solenes de inevitabilidade da agressão.

A música diegética revela o contexto sócio-cultural dos personagens, por meio do que costumavam ouvir em suas comunidades e do que ouvem na prisão. *Rap*, *disco*, *black*, bolero, brega, samba e música gospel também compõem a trilha sonora, com destaque para a participação de Rita Cadillac (“*É bom para o moral*”) em show no pátio de Carandiru, com o objetivo de auxiliar Dráuzio Varela a conscientizar os detentos sobre a importância do uso do preservativo na prevenção de doenças sexualmente transmissíveis.

Em geral escura e amarelada, a fotografia de *Carandiru* e seus planos predominantemente fechados ou extremamente abertos demonstram visualmente o confinamento em superlotação e as condições precárias que levam os presos à doença – motivo que leva à chegada de Varela à prisão. O personagem do médico torna o filme possível, não apenas pela adaptação de seu livro (pré/extra-filme), mas na narrativa, à medida que passa a ouvir as histórias dos presos sem julgamento e a

conquistar sua confiança. Aqui, a palavra adquire valor de memória, resgate da condição humana e possibilidade de cura.

O Caminho das Nuvens (Vicente Amorim, 2003)

A música de Abujamra para *O Caminho das Nuvens* se utiliza do sotaque nordestino, substituindo os instrumentos rústicos do sertão por cordas reverberantes combinadas a toques rítmicos eletrônicos. O tom maior, a predominância de frequências agudas e médias em cordas e o andamento moderado acompanham a saga da família de Romão (Wagner Moura), que sai da Paraíba de bicicleta para buscar um futuro melhor no Rio de Janeiro, e conferem preenchimento sonoro aos enquadramentos abertos de composição pouco densa da aridez da estrada, de tons amarelados na fotografia, contrastados com o azul vivo do céu de nuvens.

A formação popular de Abujamra contrapõe-se aos créditos do filme, onde ele aparece em “Música, *orquestração e regência*”. Além de sons digitais, o compositor alega em entrevistas (ABUJAMRA, 2003; 2013) que gravou a trilha musical do filme com quatro cordas porque o filme não tinha orçamento para a contratação de uma orquestra – apesar de as cordas soarem como instrumentos virtuais. No entanto, em outros trechos de entrevista, o compositor diz que gravou “a orquestra” – o que evidencia as lacunas de sua formação quanto à música erudita.

O forró ou baião encontra-se associado à alegria do seguir viagem e a sequências diurnas, enquanto solos reverberados de violino ou silêncios musicais ocorrem em situações de solidão e cansaço. O filme conta ainda com canções e locuções de rádio, televisão, cantorias em procissões religiosas. Os ruídos são predominantemente sincrônicos à imagem, à exceção da pontuação de sensações ou sentimentos, como quando um dos filhos sente medo e culpa ao roubar dinheiro numa igreja deserta.

Cantar canções de Roberto Carlos é um dos modos de a família protagonista, em várias paradas no caminho, arrecadar dinheiro para seguir viagem. A singeleza e imperfeição das performances diegéticas convivem com as gravações originais de Roberto Carlos na extradiegese, relacionadas às memórias musicais compartilhadas por pais e filhos, aos percalços da viagem e à esperança de chegar ao destino e a melhores condições de vida. Em alguns casos, as letras das canções falam pelos personagens, como quando a mãe olha para o pai quando canta “*O seu orgulho*

não vale nada, nada” (Roberto Carlos - *Se você pensa*, álbum *O Inimitável*, 1968). A importância narrativa da obra do cantor no filme é confirmada na dedicatória a ele nos créditos finais.

***Do Começo ao Fim* (Aluizio Abranches, 2009)**

A trilha musical do filme *Do Começo ao Fim* apresenta-se como destoante dos demais filmes aqui tratados em que Abujamra recorre a alguns instrumentos de formação de orquestra (como teclas e cordas), mesmo que em timbres virtuais. Tendo piano e cordas como instrumentos principais, a trilha musical é redundante ao imprimir mais sentimentalismo ao melodrama da relação homossexual entre os irmãos Tomaz (Rafael Cardoso) e Francisco (João Gabriel Vasconcellos), em suas inúmeras ocorrências no filme.

Timbres (piano e cordas) e alturas da música aparecem associadas à interação e amadurecimento dos dois irmãos (dueto entre linhas graves e agudas ao piano), cuja narrativa abrange desde a infância até a vida adulta; enquanto demonstrações de afeto entre eles e seus pais ocorrem em sincronia com a modulação na trilha.

O excesso de inserções musicais, bem como as fragilidades do roteiro e de atuação dos protagonistas, enfraquece a abordagem das questões afetivas, sociais ou quaisquer outras que o filme poderia tratar envolvendo relações não consideradas “tradicionais” em família.

Considerações finais

Abujamra, quando não conta com um orchestrador ao seu lado – como em *O caminho das nuvens* e *Do começo ao fim* –, tende ao pastiche em suas composições para cinema – entendendo pastiche como uma colagem e/ou recombinação de práticas criativas preexistentes, relacionado ainda à substituição da sonoridade orquestral (instrumentos reais gravados por músicos reais em formação de orquestra) – ou outra, com menos elementos – por instrumentos virtuais. Já em *Carandiru*, no qual o compositor declara ter aprendido que o filme é mais importante que sua música, temos as presenças decisivas de Renato Lemos como orchestrador e regente e de Hector Babenco, como diretor e orientador da trilha musical.

Uma vez que o artista compreende que o filme é mais importante e é para este que a música trabalha, ele começa a buscar formas de se tornar “visível” enquanto autor, quando negocia, por exemplo, fazer figuração como ator (Fat Marley em *Durval Discos*, de Anna Muylaert, 2002), ou

sugere inserções das próprias canções de sua discografia nos filmes em que é requisitado como compositor (*Elevador*, do disco *O infinito de pé*, de 2004, presente em *Do começo ao fim*). Tais estratégias tensionam o lugar do compositor musical de cinema, uma vez que colocam em discussão os limites de interferência da música no filme. Nossa compreensão até aqui é a de que a música é audível desde que não desvie o espectador/ouvinte da narrativa fílmica, e o mesmo precisa ser aplicado à figura do compositor.

Samples de cordas, piano e outros timbres sintetizados são recorrentes na discografia do artista. Dos sete discos ouvidos para este trabalho – *Música e Ciência* (Os Mulheres Negras, 1988), *Música serve para isso* (Os Mulheres Negras, 1990), *Karnak* (Karnak, 1995), *Estamos adorando Tóquio* (Karnak, 2000), *O infinito de pé* (2004), *Retransformafrikando* (Abujamra, 2007) e *Mafaro* (Abujamra, 2010) –, cinco deles – todos, a partir de 1995) apresentam sonoridades de cordas e piano que se aproximam de uma espécie de “pastiche de erudição”. Neste cinco discos, 17 faixas apresentam cordas sintetizadas em sua composição. A faixa *O Amor é Difícil* (*Mafaro*, 2010), por exemplo, mistura cordas sintéticas com música andina para chegar ao eletrônico *drum'n'bass*.

A sonoridade de muitos destes instrumentos atesta a artificialidade timbrística em relação aos seus correspondentes reais e seu difundido uso no cinema brasileiro desde o final dos anos de 1990 evidencia, em vários casos, uma gestão inadequada de recursos de produção, de modo a não contemplar satisfatoriamente os processos sonoros de pós-produção. Por outro lado, a síntese eletrônica de sonoridades componentes da orquestra tradicional, misturadas a elementos de outras origens, demonstram as infinitas possibilidades do som digital, reconfigurando não apenas a música em sua qualidade sonora, mas seus processos de produção – não apenas no cinema – e o próprio perfil dos compositores em atividade no século XXI, que promovem a convivência e diálogo entre processos tradicionais e inovadores de criação.

Referências

ABRANCHES, Aluizio: **depoimento** [mar. 2014]. Entrevistadora: Geórgia Cynara. São Paulo: entrevista inédita, 2014.

ABUJAMRA, André. **André Abujamra**: depoimento [maio 2003]. Entrevistadores: D. Sampaio et al. Disponível em: <<http://gafieiras.com.br/entrevistas/andre-abujamra/1>>. Acesso em: 15 abril 2015.

_____. **André Abujamra**: depoimento [mar. 2013]. Entrevistador: Miguel de Almeida. São Paulo: SESC TV, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JkOy9V69aJQ>>. Acesso em: 15 abril 2015.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

CHION, Michel. **La audiovisión** – *Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Fios, tramas e tecido narrativo na costura da intriga em *Breaking Bad*¹

Narrative threads, braids and fabric in *Breaking Bad*

João Eduardo Silva de Araújo² (Doutorando – UFBA)

Resumo:

Este artigo decompõe a estrutura narrativa de longo prazo do seriado televisivo *Breaking Bad*. Para este fim, recorremos aos conceitos de fio, trama e tecido narrativos conforme desenvolvidos por Mark Wolf. Ao longo do trabalho, buscamos demonstrar que estes conceitos – e a análise narrativa por eles impulsionada – permitem uma maior compreensão de elementos tão diversos quanto os gêneros ficcionais que se plasmam no seriado, seu ritmo e os mapas de relações entre os seus personagens.

Palavras-chave:

ficção seriada televisiva, estudos de televisão, *Breaking Bad*.

Abstract:

This paper dissects the long-term narrative structure of the television series *Breaking Bad*. To that end, we rely on the concepts of narrative thread, braid and fabric as developed by Mark Wolf. Along the paper, we aim to show that these concepts – and the narrative analysis that they stimulate – allow for a deeper understanding of elements as diverse as the fictional genres embodied by the series, its narrative rhythm and the map of relations among its characters.

Keywords:

Television series, television studies, *Breaking Bad*.

Introdução

Este artigo examina o modo como o seriado *Breaking Bad* estrutura sua narrativa, dando ênfase às dimensões não-episódicas da intriga da série. Originalmente distribuída pelo canal AMC, *Breaking Bad* se desenrola sobretudo em uma versão ficcional da cidade de Albuquerque, Novo México, e acompanha Walter White, um antigo vencedor do prêmio Nobel de química que, após ter sua pesquisa roubada, acaba por se ver ministrando aulas no segundo grau de uma escola da cidade. No piloto, Walter, que nunca havia fumado, descobre-se com câncer de pulmão e uma curta expectativa de vida.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no seminário temático TELEVISÃO: formas audiovisuais de ficção e de documentário.

² Doutorando do PPGCom da Universidade Federal da Bahia, no qual frequenta o grupo de pesquisa em Análise de Teleficção (a-tevé).

Ele então procura o seu ex-aluno Jesse Pinkman, um traficante de metanfetamina, e resolve usar sua formação para fabricar o produto e comercializar drogas, inicialmente na esperança de não deixar a família desamparada após sua morte. Com o passar dos episódios, contudo, Walter se torna progressivamente mais ambicioso e arrogante, enquanto Jesse vai paulatinamente ganhando carga dramática.

Em nossa análise da tessitura da intriga na série, recorreremos aos conceitos de fio, trama e tecido narrativos conforme desenvolvidos por Mark Wolf (2012, p. 199-201). Para Wolf (2012), um fio narrativo é uma estrutura composta por eventos conectados por vínculos causais que envolvem certo grupo de atores em um dado curso de ação. O autor repara que embora esta estrutura permaneça, diversos narratólogos propuseram modos distintos de pensar estes fios. Um dos esquemas mais populares neste sentido é o modelo atuacional de Greimas (1976, p. 225-250), cuja utilidade no estudo da tevê já foi atestada por Balogh (2000, p. 58-65).

O modelo greimasiano é composto por seis atuantes divididos em três pares: sujeito e objeto, destinador e destinatário e ajudante e oponente. Desta forma, um sujeito busca um objeto incitado pelo destinador, para benefício do destinatário. O sujeito tem ainda na sua busca apoio do ajudante e antagonismo do oponente. É importante notar, ademais, que os actantes do modelo de Greimas são estruturas, e não personagens. Isto não só implica que uma mesma personagem pode ocupar mais de um destes papéis (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 53), como também que estes papéis sequer precisam ser ocupados por indivíduos. Neste esquema, a trajetória do sujeito desde a manipulação pelo destinador até o fim da busca pelo objeto é chamada de programa narrativo, e pode-se dizer que cada fio tem/é um destes programas.

Os fios narrativos

Seguindo o modelo de Greimas, identificamos 13 fios narrativos sustentados a longo prazo em *Breaking Bad* (Tabela 1, Figura 1). Longe de se isolarem, distintas associações entre estes fios constituem uma trama central e quatro secundárias na composição de um tecido narrativo orgânico na série, mas antes de observarmos estas tramas, é preciso que olhemos mais detidamente para os fios em si mesmos.

Tabela 1: fios narrativos de <i>Breaking Bad</i> , na ordem em que se iniciam ³ .	
<i>Ordem de aparição</i>	<i>Situação</i>
Fio 1	Vida de Walter no tráfico.
Fio 2	Vida familiar do protagonista.
Fio 3	As investigações de Hank sobre os crimes de Walter.
Fio 4	Descoberta por Skyler da cleptomania da irmã e sua reação.
Fio 5	Saída de Jesse de casa, caso com Jane e retorno ao lar.
Fio 6	O caso extraconjugal entre Skyler e seu chefe Beneke.
Fio 7	Vingança do cartel contra Hank.
Fio 8	Relacionamento entre Jesse e Andrea
Fio 9	Ciclo autodestrutivo de Jesse após cometer assassinado.
Fio 10	A derrubada do cartel mexicano pelo traficante Fring
Fio 11	Skyler tenta evitar que o ex-amante seja auditado pela receita federal.
Fio 12	Walter lida com as provas e testemunhas deixadas pela morte de Fring.
Fio 13	Ex-sócios de Walter tentam continuar produzindo a droga sem ele.

³ O mapa atuacional com os sujeitos, objetos, destinatários, adjuvantes e oponentes de cada um destes fios pode ser encontrado em nossa dissertação de mestrado (ARAÚJO, 2015), junto a resumos de cada um deles.

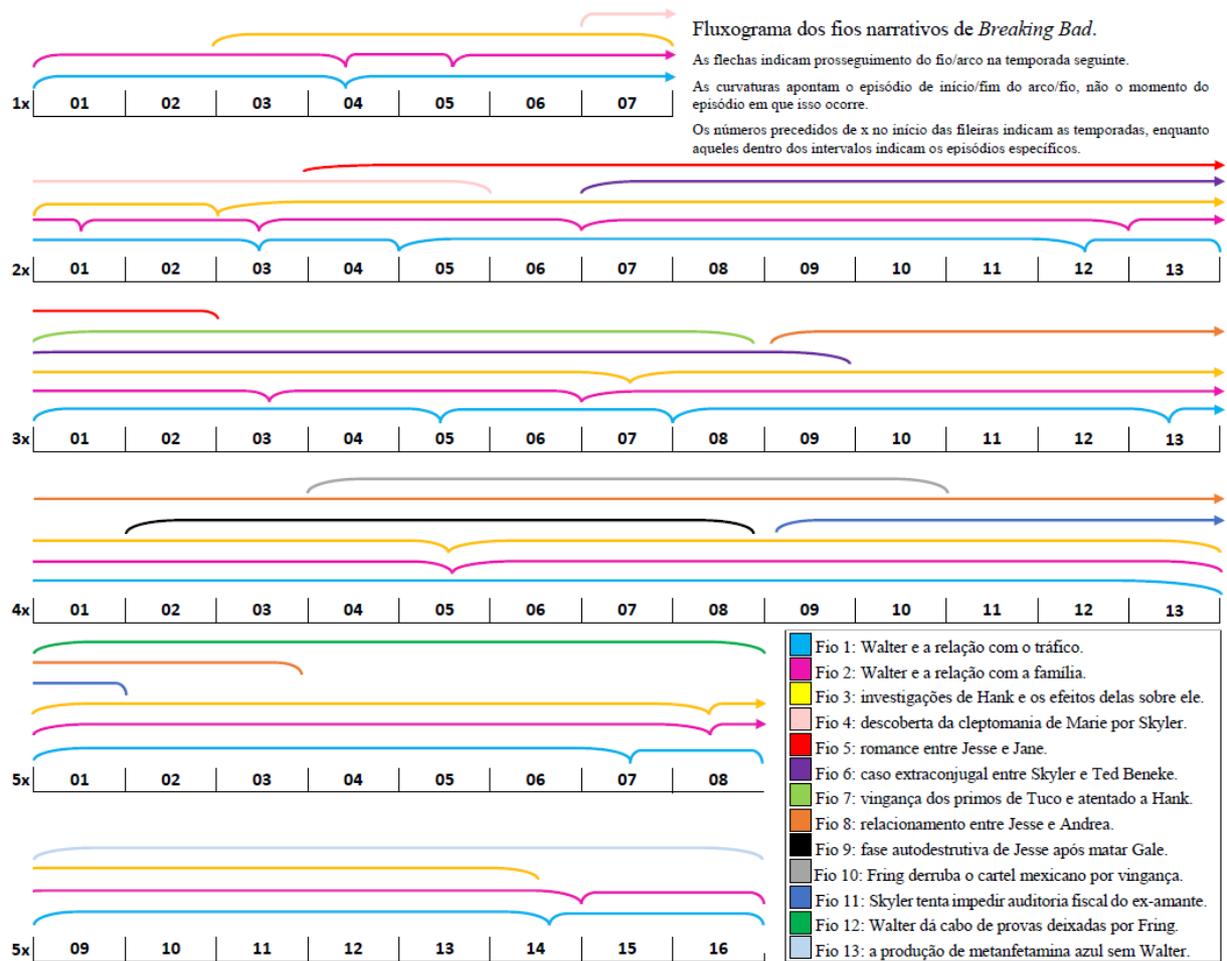


Figura 1: fios narrativos de *Breaking Bad*.

O primeiro fio narrativo apresentado na série (fio 1) acompanha o ingresso do protagonista no tráfico e as desventuras que ocorrem a ele e Jesse enquanto transitam por ali. Este fio narrativo tem Walter (sujeito) e Jesse (adjuvante e por vezes oponente) como suas personagens centrais. Ele é apresentado no início do piloto e se estende até o *series finale*. Os desenvolvimentos deste fio narrativo são muitos, e lidam com os relacionamentos entre Walter e Jesse e vários outros traficantes. Aqui, o programa poético é associado mormente ao *noir*, com seu foco na vida criminal de personagens fora-da-lei.

O segundo fio (fio 2), único outro também iniciado no piloto, aborda outra dimensão da vida de Walter: a das as relações familiares. Aqui, Walter e sua esposa Skyler dividem o papel de actantes centrais, e é justo afirmar que a partir de pontos de vista distintos qualquer dos dois pode ser colocado na posição de sujeito. Neste fio narrativo, o melodrama e o drama burguês parecem constituir o programa poético mais saliente, com sua ênfase na vida familiar e doméstica.

Apesar do critério de numeração dos fios entre 1 e 13 não ser hierárquico, e sim relativo à ordem em que se iniciam na série, é notável que estes dois primeiros fios são os mais expressivos e de maior importância para o tecido narrativo da obra – afinal, eles não só são os únicos que se estendem do primeiro ao último episódio, mas também balizam a ambivalência do protagonista a partir do engajamento de Walter neles. Ademais, a partir da interação entre estes fios, a obra ganha um programa poético forte de drama criminal, como o que marca séries como *The Sopranos*: há um foco ao mesmo tempo na vida familiar e na vida criminosa de um protagonista fora-da-lei.

Por seu turno, o fio 3 segue as investigações de Hank, agente departamento de combate ao narcotráfico (DEA) e cunhado de Walter, sobre os crimes do protagonista. Menos importante que os anteriores, nota-se que este fio narrativo é uma derivação do primeiro que ecoa no segundo, com as investigações de Hank comentando os crimes de Walter (fio 1) e o trabalho como agente do DEA impactando a vida familiar dele e a dos White (fio 2).

Este fio narrativo traz Hank, e não Walter, como principal actante. Mesmo assim, o protagonista ainda é central aqui, sendo não só o objeto (a maior meta de Hank é descobrir quem está por trás do pseudônimo Heisenberg, usado por Walter), mas o oponente. Em termos de programa poético, este fio traz ainda uma dimensão investigativa para a série, reforçando a influência

do *noir* sobre ela, posto que acompanhamos tanto a investigação quanto os crimes, e que o investigador não está seguro, elementos fundamentais no gênero (TODOROV, 2003). Mesmo sendo menos importante que os anteriores, este não deixa de ser o terceiro principal programa narrativo da série, se juntando aos fios 1 e 2 no conjunto daqueles que se estendem da primeira à última temporada. Se pensamos a interação entre os fios 1 e 3 e na ambientação específica de *Breaking Bad*, o *western* também aparece como um programa poético central, com sua ênfase no binômio lei/fora-da-lei, disputas de fronteira (do tráfico) e ambientação próxima ao deserto em uma contraparte do sudoeste americano.

Os outros fios narrativos têm importância variável, e menor que estes três. Seus programas poéticos em geral apresentam variações dos previamente mencionados, e por ora não merecem descrição exaustiva. Aqui, cabe dizer que além de ser entendidos como programas greimasianos, cada um destes fios pode ser também abordado como um arco de história. Isso porque em ficções seriadas, a estrutura (exposição – desenvolvimentos – clímax – desenlace) que compõe tais arcos não apenas se repete em cada episódio, mas também se verifica em cada uma das narrativas de longa duração. Se falamos em camadas ou níveis e pensamos a dimensão episódica como um primeiro nível, muitos destes fios podem ser encarados como arcos de segundo nível, por congregarem, em uma dimensão continuada, ações de distintos arcos episódicos. No entanto, estes três primeiros fios podem até mesmo ser considerados arcos de terceiro nível, pois são constituídos a partir da junção de vários arcos continuados menores (Figura 1).

Por exemplo: um arco continuado que tem início no piloto começa com a decisão de Walter de entrar para o tráfico e o estabelecimento da sua parceria com Jesse (exposição). Um conjunto de eventos (desenvolvimentos) relacionados à tentativa de distribuir a droga levam Walter a cometer o seu primeiro assassinato e resolver deixar o tráfico no terceiro episódio (desenlace). Todavia, Walter logo volta a procurar Jesse, e os dois decidem prosseguir fabricando a droga (1x04-1x05, exposição). Após novos desenvolvimentos, a morte de mais um distribuidor e o retorno do protagonista ao seio familiar (2x03) marcam o desenlace.

Os dois arcos descritos acima se conectam entre si, e então a um terceiro e assim por diante, compondo o fio 1, que acompanha a vida de Walter no tráfico por toda a série. Algo semelhante se

passa com os fios 2 e 3, que ao congregar vários arcos continuados menores constituem em si mesmos arcos de maior longevidade. Aqui, é possível verificar mais uma vez a centralidade dos fios 1 a 3: eles não só são os únicos que duram do piloto ao *series finale*, mas também são compostos cada um por vários arcos não-episódicos menores, enquanto os fios 4 a 13 são compostos cada qual por somente um arco continuado.

As tramas

Mesmo que possam ter vários níveis de estruturação, é preciso deixar claro ainda que os fios narrativos não são as unidades composicionais máximas do enredo. Conforme Wolf (2012), dado que em certas narrativas fios diversos se desenvolvem concomitantemente e partilham os mesmos materiais diegéticos, tais fios podem se entrelaçar uns com os outros, compondo uma ou mais tramas que se organizam em torno de um mesmo lugar, personagem ou tema. Estas tramas podem ter ainda importância hierárquica variável para o tecido narrativo, e com frequência uma delas se apresenta como principal e as outras como secundárias. Ademais, um mesmo fio pode servir à sustentação de várias tramas, a partir de distintas relações que venha a estabelecer com outros fios.

Dada a ênfase de *Breaking Bad* nas personagens, na decomposição do enredo da série optamos por estabelecê-las como centro organizador das tramas. Assim, a partir das personagens que aparecem em papéis actanciais importantes para vários fios, chegamos a um total de quatro tramas (Tabela 2), a mais marcante das quais se configura em torno de Walter White. É fácil estabelecer a centralidade desta trama: ela é a única que conjuga os três fios narrativos mais importantes, posto que Walter é um actante crucial em cada um deles. Além dos três fios principais, a esta trama se amarram também os fios 11 e 12, ambos ramificações do fio 1, sua vida no tráfico.

Tabela 2: tramas de <i>Breaking Bad</i> .	
Personagem seguida	Fios narrativos da <i>Tabela 1</i> entretecidos em cada trama
Walter (trama central)	Todos os principais fios narrativos (1, 2 e 3), além dos fios 12 e 13.
Jesse	Fios 1, 5, 8, 9 e 13.

Skyler	Fios 2, 4, 6 e 11.
Hank	Fios 3 e 4.
Fring	Alguns arcos do fio 1, além dos fios 7 e 10.

Disputam o papel de trama secundária mais importante as que acompanham Jesse e Skyler, cada uma iniciada a partir de um dos dois principais fios da série, mas robustecida por um conjunto grande de outros programas narrativos que envolvem estes dois personagens em papéis centrais. A próxima mais importante trama secundária segue Hank, tecendo apenas uma situação acessória junto ao fio 3. Já a menos importante dentre as tramas secundárias acompanha Fring, inicialmente enquanto associado de Walter no universo do tráfico (alguns arcos do fio 1), mas depois como protagonista das suas próprias desavenças com um cartel mexicano (fios 7 e 10).

Considerações finais

Se a observação dos fios em si mesmos nos permite identificar exatamente a que programas narrativos estão vinculadas as matrizes de gênero trazidas à série, uma atenção às tramas nos permite hierarquizar os personagens em termos de protagonismo de acordo com sua importância para o tecido narrativo, o que por si só já representam importantes ganhos em termos de resultados. Porém, é possível perceber que o método que começa a se delinear quando associamos o modelo actancial de Greimas às considerações de Wolf tem ainda outras potencialidades, como a de trazer à superfície as mudanças de ritmo ao longo da série, balizada pela variação na duração dos arcos (se consomem mais ou menos episódios com o passar do tempo). Tudo isso nos faz considerar que esta é uma metodologia frutífera de trabalho, que merece maiores investigações e testes, mas sem dúvidas pode se revelar bastante proveitosa para lidar com ficções de longa serialidade.

Referências

ARAÚJO, J. E. S. **Crystal Blue Persuasion**: a construção do universo ficcional no seriado televisivo *Breaking Bad*, 2015. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: EdUSP, 2000.

GREIMAS, A. J. **Semântica Estrutural**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

HERMAN, L.; VERVAECK, B. **Handbook of narrative analysis**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.

TODOROV. **Poética da Prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 63-77.

WOLF, M. **Building imaginary worlds**: the theory and history of subcreation. New York: Routledge, 2012.

Travestir os gêneros. No inquietante domínio de François Ozon¹

Gender disturbances. François Ozon's vibrant world

Junia Barreto² (Profa. Adjunta – Universidade de Brasília)

Resumo:

Em *Une Nouvelle amie* François Ozon recria uma estória de travestismo, recusando qualquer tomada de partido entre comédia e drama, homem e mulher, inocência e perversidade e outros binarismos. Inclassificável, o filme recorre a uma dinâmica múltipla, da performance cênica a uma rede de substratos intertextuais. Pretende-se mostrar que, entre as hibridações operadas, o filme entoou um belo réquiem aos gêneros, fazendo uma leitura perturbadora das questões de identidade e propondo uma via outra.

Palavras-chave:

Gênero, Identidade, Travestismo, Ozon, *Une nouvelle amie*.

Abstract:

With *The New Girlfriend*, François Ozon creates an intrigue dealing with travesty, undermining conflict between comedy & drama, man & woman, innocence & perversion, and other binarisms. This outstanding movie relies on a multifaceted dynamics, scenic performance and an intertextual network of references. Through its hybrid design, the movie embodies a beautiful requiem to the genders, leading to a disturbing perspective upon any identity scheme, finally proposing another way to deal with them.

Keywords:

Gender, Identity, Travesty, Ozon, *The new girlfriend*.

Empreenderemos aqui uma exposição em torno da problemática de gênero e sexualidade delineada no último filme do cineasta francês François Ozon, *Une nouvelle amie*, que incursionou nas telas do hexágono a partir de novembro de 2014 e foi exibido no Brasil em julho de 2015. Produzindo a impressão de familiaridade e, ao mesmo tempo, a surpresa no espectador, sensação por vezes inquietante [FREUD, 2010, p.332,3], o universo de Ozon é marcado por enclausuramentos, relações tumultuadas, neuroses familiares e desejos desviantes. O filme joga com os gêneros cinematográficos, afim de ultrapassar o preconceito ligado aos gêneros identitários. A ambiguidade

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 1: Gêneros Cinematográficos: História, Teoria e Análise de Filmes.

² Dpto. Teoria Literária e Literaturas; Pós-Graduação Literatura (Cinema e Literatura).

Dra. Lit. Comparada, UFMG; *Littérature Civilisation Françaises, Paris III*; Pos-Doc Laboratoire LIRE, Lyon 2/CNRS.

de gênero pode aí se caracterizar como objeto de desejo e fascinação, assim como pode inquietar e causar repulsa.

A pós-modernidade vem desconstruindo a ancoragem das categorias identitárias nos pares dicotômicos como feminino-masculino, natureza-cultura, problematizando as fronteiras e reconhecendo a existência de uma não zona, ou zona intermediária, um entre-lugar-espaco entre os gêneros hegemônicos. Aí se instala o protagonista de Ozon, em meio a essa zona livre de expressão do desejo e em consonância com o debate da atualidade.

A voraz cinefilia de Ozon

Desde seu primeiro longa, em 1997, *Regarde la mer*, François Ozon não deixou de surpreender público e crítica, imprimindo sua marca caracterizada pelo pendor e talento para tratar das desordens/tumultos do processo identitário e suas 'mestiçagens'.

Não apenas diretor, mas também roteirista de muitos dos seus filmes, como *Swimming pool* (2003), *5X2* (2004), *Le temps qui reste* (2005), *Le refuge* (2009), *Jeune et Jolie* (2013), Ozon também se inspirou no campo da literatura em seus diferentes gêneros, indo da matéria romanesca ao teatro; de textos e autores de densidade literária a textos da literatura comercial. Inspirando-se de uma peça de Fassbinder, por exemplo, *Tröpfen auf Heisse Steine*, em francês *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, para compor o filme homônimo, de 2000. Ou *8 Femmes*, de 2002, adaptado do teatro de Robert Thomas, de 1961, no qual ele associa, desde a abertura, 8 mulheres a 8 flores, 8 criaturas, revelando sua inspiração em *The women*, filme de George Cukor, de 1939. Inspirou-se ainda na peça *Un Incompris* (1943), de Henri de Montherland para realizar *Le lever de rideau* (2006) e, a partir da novela *Angel* (1953), de Elisabeth Taylor, fez o filme homônimo, em 2007. Sem esquecer as adaptações livres da matéria literária que originaram os roteiros de *Ricky* (2008), adaptação livre da novela *Moth* (2006), da romancista inglesa Rose Tremain; o filme *Potiche*, de 2010, a partir de uma peça de Barillet & Grédy ou ainda *Dans la Maison* (2012), baseado na peça *El chico de la ultima fila* (2006), do espanhol Juan Mayorga. Ozon leitor, Ozon cinéfilo, Ozon cineasta de inúmeras referências, diálogos e intertextualidades em sua escrita fílmica.

Da novela ao filme

Une nouvelle amie nasce de uma breve novela da britânica Ruth Rendell, especialista em *thrillers* e histórias psicológicas e de assassinatos. *The New girlfriend* é o carro-chefe da antologia publicada em 1985, intitulada *The New Girlfriend and other stories*. Texto sem grande importância ou interesse aparente, não produz, em suas 10 páginas, nenhum arrebatamento maior por suas características literárias, nem tampouco imprime inovação ou tratamento original dos temas evocados.

Um assassinato, entre muitos, desta vez com um frio final da relação de dois casais de amigos, Christine e Graham, David e Angie. De um pretense envolvimento entre partes contrárias, entre Christine e David, um fato estranho se interpõe: David sente prazer em se travestir e se exibir em mulher. Decepcionada, Christine (que só teve na vida o marido Graham como par afetivo) vira confidente desses travestismos e se deixa seduzir por David-travestido, que é mais *belo/ou bela* do que ela e Angie, mais elegante do que ambas, percebido/a como *o/a* mais sedutor/ra pelo grupo masculino. Admirada e enciumada, Christine se surpreende ao descobrir que, mesmo desejoso e investido do feminino, David não se interessa de fato pelos homens que o cortejam e com quem ele joga o jogo, mas dele escapa. David provoca um *tête-à-tête* com Christine, que ele leva a um hotel antigo transformado em romântico hotel de charme. As duas ‘figuras de mulher’ empreendem, então, um idílio sensual. Após David retornar do banheiro despido, de batom e maquiagem, exibindo a barba por fazer e protegendo o corpo por um *peignoir* masculino, o pânico se instala. Decepção, medo e angústia de Christine que, diante da declaração de David – *I’m not really like a woman, Chris. I just play at that sometimes for fun* [RENDELL, 1985, p. 20], sentindo o rosto em brasas ao experimentar o cheiro de masculinidade de seu corpo (o mesmo do marido), e ouvindo o coração disparado do amante que a amassa com seu corpanzil, ela desfere, em suas costas, implacáveis golpes de faca. Assim se encerra a narrativa de Rendell.

A releitura fílmica de Ozon desestabiliza. Munido da novela de Rendell, ele a funde com o relato da experiência vivida por Chantal Poupaud (atriz do filme *Laurence anyways*), de seguir dois homens que se travestiam na vida cotidiana, base de seu documentário. Ela lhe contou sobre a história de um homem que após a morte da esposa começou a se travestir – o que não tinha feito até

então, afim de trazê-la de volta. Diante do relato, Ozon tem o estalo para seu filme, ao que ele adiciona ainda a experiência de *Vertigo*, de Hitchcock (1958), e o jogo em fazer 'reviver' uma pessoa já morta.

Descrevendo seu próprio filme como transgênero, Ozon vai recriar a estória de Rendell, incluindo ingredientes do relato de Poupaud e imprimindo perspectivas que, cotejando na tela comédia e drama, propiciam e impõem uma firme reflexão sobre a identidade. Ozon afirmou em entrevista que não queria terminar a película com a mesma morte dramática de Rendell e que gostaria de mostrar uma estória de amor, oferecendo aos personagens a possibilidade de ter sua própria estória.

Não se pode pensar o 'ser homem' ou o 'ser mulher' como experiências fixadas pela natureza, assim como não se pode pensa-los unicamente como imposição externa realizada por meio de normas sociais ou pela pressão de instâncias de poder. Fato é que os indivíduos constroem a si mesmos como masculinos ou femininos, reivindicando um lugar na ordem de gênero ou respondendo ao lugar que lhes é dado [CONNEL; PEARSE, 2015, p. 39]. Para além da polaridade de gêneros, as ambiguidades não são raras, produzindo mulheres masculinas e homens femininos. O desenvolvimento da 'identidade de gênero' pode, então, resultar em um padrão intermediário, misturado ou contraditório, configurando assim uma identidade *queer* ou transgênera, como nos apresenta Ozon.

A trama Ozoniana

Diferentemente da novela de Rendell, não há qualquer crime em cena, apesar da película iniciar com a morte, a cerimônia do enterro de Laura (nome da personagem falecida, provavelmente inspirado do filme *Laura*, de Otto Preminger). Laura é amiga de infância e inseparável de Claire e morreu pouco após o parto da filha Lucie, que teve com o marido David. O filme inicia com o velório, Claire anunciando em frente ao marido Gilles e à família, em uma igreja, que prometera à amiga que se ocuparia de seu marido e sua filha. É ela quem informa o espectador sobre o contexto, em *flash back*, até recuperarmos o tempo presente da trama, após o enterro de Laura. O marido David, por volta dos 30 anos e sozinho com o bebê vive o luto da esposa de forma singular. Ozon não faz

suspense e o espectador é rapidamente informado de que David, em meio ao luto, decide assumir sua parte feminina. Segundo ele, uma estória de educar a filha com pai e mãe, mas, sobretudo, de satisfazer seu impulso secreto. Consequência dessa situação, que cedo é descoberta por Claire, o travestismo radical do personagem: 1m90 de altura em salto alto, batom, vestido justo, peruca loura, unhas pintadas, maquiagem e outros acessórios da mulher falecida.

No filme, David torna-se *outra* e aprende a tornar-se si mesmo/a. Essa outra, que Claire, para despistar o marido, nomeará Virginia, se interporá entre ela e David. Amigas, Virginia agradecerá a Claire pelo novo nascimento, que ela descobre numa ida às compras no shopping. David e sua masculinidade precisariam do nome Virginia e de todos os objetos fetiches para gozar plenamente de sua sexualidade.

Apesar de o fantasma da defunta Laura vagar sempre entre *eles/elas*, as saídas e a intimidade só aumentam e Virginia confessa a Claire seus projetos de abandonar a vida na cidade e de se assumir em outro lugar.

Diferentemente da narrativa de Rendell, o travestismo em Ozon tem nome, corpo e alma. Não é apenas jogo, como declara o David de Rendell. No filme de Ozon, há o duplo, David e Virginia. Claire, que é amada pelo marido Gilles, sem perceber, se apaixonará por Virginia, amiga e confidente. David/Virginia se apaixonarão por Claire. Nessa confusão identitária do personagem *trans* David/Virginia (mas também de Claire, ainda sem consciência do seu amor por Virginia), o par Claire-Virginia se encontrará na mesma situação inicial do casal David/Christine no romântico hotel inglês da narrativa de Rendell. Ozon recria o instante e instala sua trama num contexto diverso, moderno e atual, no qual o casal (as duas figuras femininas) se encontra na cama, ao som de uma ária da ópera *Sansão e Dalila*, de Saint-Saens, interpretada por Klaus Nomi, contra tenor alemão, que se tornou um ícone no início dos anos 80 por suas performances teatrais, e uma das primeiras celebridades a morrer de Aids.

Confissões e dúvidas sobre a sexualidade e a desordem de identidade são tecidas pelos personagens ao longo da trama. Claire fantasia a amiga morta deitando-se ao seu lado na cama, acariciando-a, em seguida beijando-a; o que lhe procura prazer, mas lhe faz levantar em sobressalto. No clube, após jogar tênis com o marido e David, ela vai ao vestiário masculino e fabula ver os dois

nus e se beijando no chuveiro. Diante do prazer que lhe procura a cena, ela se lhe interdiz e retoma a realidade exaltada. Ela diz a David que sente falta de Virginia e quando ele a beija e toca-lhe o seio, ela se desvencilha dele incisiva. Também David irá confessar seus impulsos recônditos, como o voyeurismo experimentado ao vestir sua esposa Laura para o funeral. Quando pegou seu vestido de noiva e começou a vesti-la e acaricia-la, desejou ser ele a usar o vestido. Maravilhado pela figura da esposa morta e sua beleza diáfana, ele diz ter surgido ali seu desejo de se vestir de mulher. David se mostra desgostoso a cada vez que Claire o coloca na simples situação de travesti, interessado em homens, o que não é o seu caso.

Difícil e sofrida a situação do entre-lugar, do entre-dois, duas identidades, um amor. Transtornado com a rejeição de Claire diante do corpo masculino de Virginia ele acaba sendo atropelado quando vaga pelas ruas. David está em coma no hospital. Momento em que os sogros descobrem que ele se veste de mulher, que Gilles tem conhecimento da performance do amigo e que Claire vai refletir sobre sua própria situação, deixando de pensar na amiga Laura e entendendo que se tratava de salvar a vida de David. Não só assume a responsabilidade do bebê, como reinventa a estória de David. Vai à casa dele e em uma mala põe toda a figuração de Virginia. No hospital, no silêncio de David, tal como uma fada madrinha ou sereia que canta e inebria invocando a mulher amada, ela dá vida a Virgínia e a desperta do sono letárgico. *Une nouvelle amie, nouvelle vie.*

Ágil é o final do filme, que inicia com a surpresa de Gilles ao ver entrar Virginia em sua sala e ao escutar a esposa Claire apresenta-la como a nova amiga. Lembrando que a palavra francesa *ami/amie* é rica em sentidos e não somente significa amigo, como em português, mas também designa aquele que é escolhido, eleito para a vida a dois. Troca e reciprocidade, sentimentos que se cruzam. A cena é cortada na surpresa e na emoção dos personagens e na cena seguinte estamos 7 anos avançados no tempo. Lucie sai da escola e a mãe Virginia está a sua espera, abraçada à companheira Claire, grávida. *Nouvelles amies, nouvelle vie* em algum lugar, semelhante à cidade sonhada por David/Virginia para viver plenamente sua identidade feminina. Um final de pulsão de vida, diferentemente do texto de Rendell.

Considerações finais

Ozon revela gozar do exercício pleno e prazeroso de sua arte em *Une Nouvelle amie*, desconsiderando toda e qualquer tomada de partido entre comédia e drama, entre inocência e perversidade, entre homem e mulher, e outros binarismos mais. O resultado é perturbador e ele realiza uma dinâmica fílmica que ultrapassa a ideia de contextos exclusivamente locais ou nacionais, oferecendo ao expectador uma perspectiva humana e de caráter transnacional. Voluntária ou involuntariamente, Ozon se inscreve na atualidade social e política do impasse quanto ao casamento entre pessoas do mesmo sexo e da igualdade de direitos, mas parece ir além, ao suscitar a reflexão e o debate público em torno da complexidade do desejo, da multiplicidade das famílias e da emancipação de toda sexualidade diante dos entraves familiares, sociais e culturais. Entre diferentes hibridações, alternando entre grotesco e belo, entre risos e lágrimas, o filme, objeto gerador de polêmica em sua recepção, parece executar um venturoso réquiem aos gêneros em todos os seus estados, fazendo uma leitura desestabilizadora sobre as questões de identidade exclusivistas entre *ele/ela* e propondo uma via outra - talvez com um pronome sem marca de gênero, fundado na tolerância. Com o filme, fica a proposta dessa nova via, que deveria ultrapassar a máquina da linguagem, fábrica de adjetivos e lugares excludentes, e pensar o outro a partir de uma ideia de Barthes, que enuncia que o outro não deve ser nem *e/le* nem *e/la*, porque a terceira pessoa da conjugação é um pronome perverso, pois é o pronome da não pessoa - ele ausenta, anula. [BARTHES, 1977, p. 219]. Entoando o mesmo réquiem aos gêneros de Ozon, Barasc e Causse propõem, em alternativa a *il* (ele) e *elle* (ela) - UL, “o primeiro dom de um pronome que não vicia nenhuma hierarquia nem exclusão” [BARASC; CAUSSE, 2015, p. 175], colocando fim a toda dicotomia de gênero.

Referências

- BARASC, Katy; CAUSSE, Michèle. **Requiem pour il et elle**. Donnamarie-Dontilly: Éditions iXe, 2014.
- BARTHES, Roland. **Fragments d'un discours amoureux**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero**. Uma perspectiva global. 3ªed. Trad. Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. **Obras Completas**. Vol. 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

RENDELL, Ruth. **The new girlfriend and other stories**. London: Random House, 1985.

SCHILT, Thibaut. **François Ozon**. Champaign: University of Illinois Press, 2011.

OZON, François. **Une nouvelle amie**. França: 2015, 1h43' (com Romain Duris, Anaïs Demoustier e Raphaël Personnaz)

A primeira pessoa em Helena Solberg¹

The first person in Helena Solberg

Karla Holanda² (Doutora - UFJF)

Resumo:

O primeiro filme de Helena Solberg é *A entrevista* (1966), curta que discute o papel da mulher na sociedade. O filme foi muito pouco visto no Brasil. Com considerável parte de sua produção realizada nos Estados Unidos, a cineasta realiza, em 1994, *Carmen Miranda: Bananas is my business*, longa metragem sobre a vida da cantora-mito e que, provavelmente, é o mais conhecido de toda sua obra. Dois filmes emblemáticos em sua trajetória que permitem perceber a crescente presença da diretora no filme.

Palavras-chave:

Documentário, autoria feminina, subjetividade, Helena Solberg.

Abstract:

A entrevista (1966) is the Solberg's first film, a short film that approaches the role of women in society. It is an almost unknown film in Brazil. In 1994, Solberg directs *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*. The feature film is about the life of singer-myth, probably the best known of all her filmography. Two iconic films in her career allowing notice the growing presence of the director in the film.

Keywords:

Documentary, female authorship, subjectivity, Helena Solberg.

Este trabalho pretende identificar traços de autorreferencialidade e uso da primeira pessoa em dois momentos distintos do documentário brasileiro, tentando encontrar as motivações de sua subjetividade a partir, sobretudo, de dois filmes de Helena Solberg. O primeiro é *A entrevista* (1966), curta metragem montado com o áudio de entrevistas de mulheres de classe média alta, abordando o papel da mulher na sociedade. Estreia de Solberg na direção, o filme foi muito pouco visto e discutido no Brasil. O segundo filme que trataremos em destaque é o longa metragem *Carmen Miranda:*

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST CINEMA E AMÉRICA LATINA: DEBATES CULTURAIS E ESTÉTICOS-HISTORIOGRÁFICOS.

² Professora do bacharelado em Cinema e Audiovisual e do PPG em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora, é doutora em comunicação, mestre em multimeios e cineasta.

Bananas is my business (1994), sobre a vida da cantora-mito, provavelmente o mais conhecido de toda sua obra.

Após *A entrevista*, Helena fez ainda no Brasil, *Meio-dia* (1970), um curta de ficção. Em 1971, a diretora vai morar nos Estados Unidos, onde ficou por três décadas e onde realiza uma dezena de documentários, sendo os primeiros marcados por forte teor feminista e os seguintes enfaticamente políticos, sempre explorando questões políticas de países da América Latina, incluindo o Brasil, em suas relações com os Estados Unidos, com a igreja católica, com os movimentos civis.³

Carmen Miranda: Bananas is my business é o filme que lhe reaproxima com maior intensidade do país natal. A partir de 2003, Solberg volta a residir no Brasil e realiza três longas metragens (2004, 2009 e 2013).

O recorte deste trabalho recai sobre o primeiro documentário da diretora e o último longa que realiza residindo fora do Brasil. Em ambos os filmes, é notória a vontade de compreender e discutir a sociedade brasileira, ao mesmo tempo que parecem ser os que mais trazem aspectos autorreferenciais.

Em *A entrevista*, encontram-se fortemente explícitas preocupações que marcariam a segunda onda do movimento feminista, que apenas começava a aflorar no Brasil. O material sonoro, captado à parte com a própria diretora operando um gravador Nagra, é explorado de maneira inédita no documentário brasileiro até então – diversas vozes anônimas constituem um discurso plural e contraditório dos dilemas enfrentados pelas mulheres na sociedade, afirmando a diversidade de pensamento e de opiniões dentro de um mesmo grupo social, a classe alta carioca, da qual Helena fazia parte, o que era raro de se ver naquele momento em que prevaleciam duras temáticas sociais, um povo miseravelmente sofrido e uma voz *off* a guiar o espectador.

Esses depoimentos tratavam de assuntos que pulsavam naquele momento, recentes conquistas sociais, ainda recheadas de tabus, como expandir os estudos, usufruir (ou não) da propaganda liberdade sexual, independência e realização profissional, sob tons, por vezes, melancólicos, ambíguos, incoerentes, mas também assertivos.

³ A filmografia completa de documentários dirigidos por Helena Solberg pode ser verificada no portal Documentário Brasileiro, em <http://documentariobrasileiro.org>.

Posteriormente, em especial a partir da década de 1970, surgem muitos filmes no Brasil que abordam e discutem a situação da mulher, explorando (ou não) a proposta feminista de um contracinema, como podemos ver em Ana Carolina, Vera de Figueiredo, Tereza Trautman, Ana Maria Magalhães, Eliane Bandeira, Eunice Gutman, Rita Moreira, dentre outras.

A diretora admite que filmar “é uma busca sempre, de uma explicação, para entender o mundo, para entender você mesma, para entender as coisas.” (SOLBERG, 2015). E, de fato, o que Solberg faz em *A entrevista* é transpor sua própria subjetividade para as anônimas vozes de suas iguais de classe. Os dilemas que os depoimentos revelam também são seus. As respostas que o filme desperta - mas não apresenta - advêm de sua vontade de compreender o mundo e a si mesma.

A abertura de *A Entrevista*, se dá após os primeiros depoimentos. A entrada do título e dos créditos, sob sons seguidos de choro de uma criança, uma reza em latim, vozes de mulheres e crianças cantando “Parabéns a você” e, por fim, uma tenebrosa voz de bruxa, como a assustar as crianças das várias fotos e as diferentes bonecas ao longo da cena. Em seguida, vemos a fachada de um colégio tradicional, fotos de colegas de classes, freiras em seus hábitos, crianças na 1ª comunhão. Ao longo da sequência, as fotos revelam crianças cada vez maiores. Das fotos das crianças, volta-se à “noiva” andando pelas ruas do bairro, sob cujas imagens voltaremos a ouvir os depoimentos em *off*.

As imagens utilizadas na abertura são do acervo pessoal da diretora e das participantes do filme, assim como as bonecas, que veremos muitas vezes em *Carmen Miranda*. A referência crítica ao universo católico voltará a se repetir nesse filme, assim como crítica à sua própria classe social, como veremos logo mais.

Ao final de *A entrevista*, a “noiva” da parte ficcional do filme, retira o véu. Agora é Glória Solberg que dá seu depoimento diretamente para Helena, ambas sentadas num sofá. Em *Carmen Miranda* há fotos da diretora criança. A autoinscrição direta na tela é outro ponto em comum entre os dois filmes aqui destacados.

Carmen Miranda: Bananas is my business narra a trajetória de vida e morte da cantora brasileira ocasionalmente nascida em Portugal. Com utilização de enorme material de arquivo, de imagens do enterro da cantora no Rio de Janeiro, filmes da família de Solberg, shows de Carmen no

Brasil e nos Estados Unidos, entrevistas anteriores, inúmeras fotos, etc, o filme ainda dramatiza algumas cenas com atores, faz novas entrevistas e, acima de tudo, é todo pontuado pela voz *off* da diretora, que traz enfáticos enxertos de elementos autobiográficos.

Helena Solberg faz um *mea culpa* de sua classe, ao reconhecer o preconceito e autoritarismo que a elite brasileira sempre teve sobre a população pobre. Quando diz dos seus antepassados: “é uma classe que tem os olhos voltados para a Europa, onde compram suas roupas e de onde vem também a maior parte de suas opiniões” ou: “pessoas como meus pais sempre acham que quando o povo sai às ruas, é melhor ficar em casa”, a cineasta revela em 1994 uma contundente crítica à sua origem burguesa, assim como João Moreira Salles faria em 2007 em *Santiago*, e Consuelo Lins, em 2010, com *Babás*.

Mesmo quando se refere às freiras que “tentavam fazer de nós moças bem comportadas”, o que implicaria não se misturar com o povo nem se aproximar do samba, a crítica também recai sobre sua classe que sabia ter a parte mais conservadora da igreja como aliada em sua ideologia segregacionista. Eram restrições impostas por sua condição de mulher pertencente à elite econômica do país.

Ao olharmos o conjunto da obra de Helena Solberg, não podemos dizer que se trata de uma diretora que persegue um estilo ou que tenha uma marca persistente. Ela parece se deixar conduzir pela necessidade apresentada por cada filme. E, dessa forma, tem sido precursora em alguns aspectos do fazer documentário que só posteriormente se repetiriam em outros diretores. Aspectos como a autorreferencialidade, o uso da primeira pessoa, a autocrítica à sua própria classe social e a exploração de temáticas feministas.

Michael Renov observa que entre os anos 1970 e 1990 há uma efusão de subjetividade nos documentários e acredita que isso se deve ao clima cultural do período, caracterizado pelo deslocamento das políticas dos movimentos sociais pelas políticas de identidade. E o que contribuiu “para essa mudança radical foi o movimento feminista, cuja reavaliação das estruturas políticas alternativas anteriores sugeriram que as desigualdades sociais persistiam” – as mulheres e as questões que lhes importavam receberam pouca atenção. Com isso, os movimentos ajudaram a

fundar uma era em que questões pessoais tornaram-se conscientemente politizadas (RENOV, 1999, p. 89).

Embora o autor acredite que esse clima cultural se refletisse no ocidente, não dá para concordar que sua observação se aplique aos países ocidentais indistintamente. Acreditamos que os contextos históricos próprios de cada local podem determinar suas culturas. No Brasil, por exemplo, só a partir dos anos 2000 se observa certa efusão da subjetividade da primeira pessoa nos documentários e não entre os 1970 e os 1990, como fora nos Estados Unidos. O próprio Renov parece fazer uma revisão do que diz em seu livro publicado cinco anos depois, “The subject of documentary” (2004). Nele, sugere que “a tendência autobiográfica seja uma manifestação norte-americana”, embora não exclusiva (RENOV, 2005, p. 239; 241).

Pablo Piedras reconhece a recorrência da primeira pessoa nos documentários argentinos recentes e observa que boa parte deles foi realizada por cineastas que moram no exterior e/ou que foram formados fora de seu país, e acredita poder transferir essa observação a outros países da América Latina. Piedras ainda sugere relação desse tipo de documentário na Argentina com o retorno da democracia em seu país, em 1983, “pela urgência de abordar o passado recente e as problemáticas sócio-políticas vigentes” (PIEDRAS, 2014, p. 46).

Essa tendência não se manifesta com força no Brasil antes dos anos 2000, quando surgem documentários autobiográficos, na maioria dirigidos por mulheres. Neles, é igualmente cabível perceber certa condição estrangeira entre algumas das diretoras.

Helena Solberg parece uma exceção ao explorar sua subjetividade a partir de vozes de outras mulheres no primeiro filme e ao acentuar visivelmente essa característica 28 anos depois, quando se reaproxima fortemente do Brasil com *Carmen Miranda*. É evidente, em muitas passagens desse filme, o desejo da cineasta em refletir o próprio trajeto que traçara para sua vida e se colocar no lugar da cantora que, assim como ela, morou um longo período nos Estados Unidos.

Por outro lado, isso não significa que Solberg tenha se fixado ao pessoal ou às subjetividades autorreferenciais em toda sua obra. Seus filmes realizados nos Estados Unidos, em geral feitos para a televisão, têm um caráter de engajamento político e assumem estruturas mais tradicionais. Para

uma brasileira vivendo nos Estados Unidos durante a guerra fria, o contexto político-social da América Latina, assolada por ditaduras militares, parecia muito urgente.

Investigando histórias em países da América Latina cujas populações, de maneira geral, viviam revoltosos dramas causados pelo atraso político, social, econômico e cultural, acentuados pelo retrocesso das ditaduras e, por outro lado, tendo que conviver com o senso comum distorcido das interpretações da mídia e do governo dos Estados Unidos sobre essas realidades, a urgência de Solberg não era agora por imperativos de ordem pessoal. O interesse por subjetividades pessoais cediam espaço a modelos claramente politizados, a abordagens históricas amplas. No entanto, mesmo mais disposta a determinâncias históricas nesses filmes das décadas de 1970 e 1980, Solberg reduz a escala de suas abordagens, destacando a individualidade de personagens.

É a um anseio pessoal, mais que a uma história político-social ampla, que Solberg parece saciar quando realiza *A entrevista*, tornando-se, provavelmente, a primeira cineasta a questionar o papel da mulher na sociedade sob os lemas da segunda onda do feminismo, ainda em 1966. Nesse momento, a maioria dos filmes realizados no Brasil não compactuavam com esse aparente “individualismo” do curta de Helena. As questões feministas não eram prioridade diante dos graves problemas sociais e políticos, ou seja, diante dos “grandes eventos”. Na verdade, o que Solberg fez foi praticar o slogan “o pessoal é político”, antes mesmo de Carol Hanisch lançá-lo em 1969.

A entrevista e *Carmen Miranda* são como duas extremidades de uma imaginária ponte, alicerçada pelo desejo de “compreensão do mundo”, como diz Solberg. Por sobre a ponte, onde prevalecem os filmes feitos para a TV nos Estados Unidos, o mundo externo embalado por acontecimentos amplos. Nas extremidades, a subjetividade interior, sem receio de embaralhar as esferas públicas e privadas, o pessoal e o político. Se em *A entrevista*, o impulso autobiográfico já se insinua, em *Carmen Miranda: Bananas is my business* ele se revela cristalino e acompanhado de riscos compensadores.

Referências bibliográficas:

PIEDRAS, P. **El cine documental en primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

RENOV, M. "New subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age". In: WALDMAN, D.; WALKER, J. (editors). **Feminism and documentary**. Minneapolis: University of Minnesota, 1999. P. 84-94.

_____. "Investigando o sujeito: uma introdução". In: MOURÃO, Maria Dora. e LABAKI, Amir (orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosacnaify, 2005. P. 234-257.

TAVARES, M. **Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

VEIGA, A. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades**. Tese (doutorado em História Cultural). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

A vida das imagens¹

Documentário, invenção e arquivos pessoais

Life of images

Documentary, invention and personal archives

Luís Felipe Flores² (Mestre pela EBA-UFMG)

Resumo:

A exposição compara duas obras que buscam, por meio da utilização de imagens de arquivo, fabricar formas cinematográficas permeadas por experiências vividas: *Já visto, jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013) e *Quand je serai dictateur* (Yaël André, 2013). Em ambos, a recuperação documental daquilo que foi vivenciado subjetivamente resulta na renovação ficcional da história e da memória, produzindo consequências potentes nas relações entre espectador, filme e realidade.

Palavras-chave:

experiência, documentário, arquivo, subjetividade, memória.

Abstract:

This work compares two films that use personal archives to create cinematic forms permeated with lived experiences: *Já visto jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013) and *Quand je serai dictateur* (Yaël André, 2013). In both of them, the documental recovery of subjective experiences results in the fictional renewal of history and memory, producing important consequences in relations between spectator, film and reality.

Keywords:

experience, documentary, archives, subjectivity, memory.

O diário é um ato de libertação, secreto e incircunscrito em sua vitória. Nenhum espírito que não seja livre entenderá esse livro.

(Walter Benjamin)

A vida só é possível / reiventada.
(Cecília Meireles)

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação – Sessão 1.

² Mestre em Cinema pela EBA-UFMG. Ensaísta, crítico, curador pesquisador de cinema. Organizou as mostras *O cinema de Rithy Panh* e *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Atua também como professor e tradutor.

Em *Já visto jamais visto* (2013), de Andrea Tonacci, e *Quando eu for ditador* (2013), da belga Yael André, os cineastas utilizam arquivos pessoais registrados, impulsionados ou coletados por eles próprios. Marcado por *inflexões subjetivas* substanciais, esse material apresenta diferenças potenciais de tempo e de consciência. A partir dessa incongruência primeira, as obras caminham de formas praticamente opostas, embora igualmente ensaísticas. Cada qual com sua maneira singular de organizar os arquivos, ambas apresentam questões ligadas à *fabricação do tempo* no cinema, em especial à *recuperação da experiência* por meio da montagem. As possibilidades cinematográficas de recordação, seleção, invenção e reprodução permitem conectar elementos discrepantes na duração de um filme, sem suprimir os seus espaçamentos. Entre passado e futuro, entre eu e outro, entre realidade e ficção, a *unificação sempre inadequada* do fluxo de imagens confere forma concreta a *modos de existência* imprevisíveis, que cruzam as fronteiras do sujeito e do objeto para receber uma realidade singular e transmissível.

As imagens são carregadas pelas *vivências* dos cineastas, sugerindo proximidade dos mesmos às instâncias de enunciação. Em *Quando eu for ditador*, é um discurso em primeira pessoa, supostamente autobiográfico, constituído por imagens que foram e não foram produzidas pela diretora. Em *Já visto jamais visto*, é toda uma constelação áudio-visual que sidera, espiritual ou fisicamente, em torno da figura de Tonacci. Mas essas inflexões não resultam na demarcação de um *sujeito fílmico* unívoco, identificado ao autor. As contiguidades subjetivas são continuamente deslocadas pelas derivas ensaísticas da montagem, as relações *entre* as imagens são *reconstruídas* ou *re-apresentadas* no momento da passagem. É nesse limiar que operam tanto o texto de *Quando eu for ditador*, quanto a escritura distraída de *Já visto jamais visto*, desprovida de intervenções ou encadeamentos ostensivos.

Um segundo fator de deslocamento, intimamente conectado à dimensão ensaística, é o distanciamento entre a captação e a retomada dos arquivos. No caso de Tonacci, são hiatos temporais entre as imagens convocadas no presente da obra, ao ponto da não coincidência entre os seus múltiplos devires cinemáticos, seus devires Tonacci (Cf. BRASIL; GUIMARÃES; MESQUITA, 2012). No caso de Yaël André, acrescenta-se a estratégia de combinar seus registros cotidianos a

materiais produzidos por outrem. Filmagens supostamente familiares se tornam estranhas em relação aos cineastas, resultando em apropriações defasadas das imagens que pertencem ou pertenciam a eles.

No artigo “A metafísica da juventude”, o jovem Walter Benjamin (2011, p. 150) escreve: “o diário começa: esse livro insondável de uma vida não vivida, livro de uma vida em cujo tempo tudo aquilo que experimentamos inadequadamente é transformado e aprimorado”. Com efeito, é algo da ordem de uma *inadequação* – seguida de uma transformação – que atravessa os filmes de Tonacci e de Yaël Andrè. A experiência passada, cujo tempo é recuperado e reapropriado pelo fluxo das imagens, difere continuamente de si mesma. A vida sensível, entendida como *forma intencional* ou *figura*, como *specie*, pode ser selecionada, remontada e reinventada pelos procedimentos do cinema. Mas a incongruência originária não se apaga. Se há *filme-diário*, ou *autobiografia*, é somente na medida em que as suas tessituras constituem uma *promessa de unidade*, nunca concluída. Para seguir com Benjamin: “no diário, não há cadeia de experiências, do contrário não haveria intervalos. Em vez disso, o tempo é superado, e superado, também, o sujeito que age no tempo: sou transposto inteiramente no tempo; ele me irradia”.

Em *Já visto jamais visto*, Tonacci percorre arquivos variados, dispersos no tempo e no espaço: filmes diversos, de sua própria autoria, fotografias pessoais, registros de família, fragmentos de filmagens, diários visuais, restos de montagem, projetos inacabados. Nesse caminho, distante de qualquer gesto memorialístico, compõe-se uma escritura desprovida de ênfase, desprendida ao mesmo tempo do real e do espetáculo. Não há tentativa de delinear um sentido unívoco para as imagens, e muito menos de explicá-las de maneira exaustiva. À maneira dos sonhos ou das reminiscências, a forma do filme é composta sobretudo por elos fracos, por associações livres. Como afirma Roberta Veiga, trata-se de um trabalho que “se funda na memória enquanto obra, processo, construção, atravessada que é pelo esquecimento (VEIGA, 2015, p. 88). Enquanto *ficção*, fantasma de si, projeção cinemática de um eu que se afirma e se nega ao adotar uma *persona*, uma máscara.

João Dumans observa que os fragmentos de *Já visto jamais visto* são articulados quase que naturalmente pela montagem, “sem impor nada a força ao espectador, e sem recorrer a qualquer tipo de referência literária e textual mais concreta, como cartelas ou *offs*” (DUMANS, 2014). O que

desponta é “apenas esse ritmo livre, cadenciado [...], feito de movimentos suaves, sínopes, cortes bruscos, paradas” (DUMANS, 2014). Esse fluxo das imagens, das figuras, dos afetos, semelhante talvez às existências mais instáveis (os sonhos, as crianças, os fantasmas). Em suma, essa “orquestração musical dos tempos e dos espaços” (DUMANS, 2014), na qual *as formas ganham vida e a vida ganha um corpo prolongado na superfície da imagem*. No cinema.

Tonacci afirma que havia um duplo atraso na realização do filme: por um lado, a tentativa de olhar com distância para as imagens e ressignificá-las por meio da montagem, de *colocar ali o que antes não estava*; por outro, de lembrar o que aconteceu, de reviver *aquilo que estava lá*, de recuperar o passado com a memória cinemática. Também haveria um esforço de desapego autoral ou de “dispersão” do sujeito através das existências e dos tempos convocados nas filmagens, como a mãe, o pai e, principalmente, o filho. Nesse sentido, vale sublinhar a centralidade do espírito da infância para a fabricação do imaginário fílmico. Somente a criança, com “sua fascinação pelo desconhecido”, com sua “familiaridade inocente com o sagrado”, poderia se aventurar livremente pelo mundo da memória, percorrer os seus mistérios e detalhes como um território vivo.

Para além da dimensão estilística ou artística, os arquivos convocados podem ser pensados como peças inconciliáveis de uma trama da memória, imagens esparsas de vidas não vividas, momentos vivos, mas esquecidos ou não concluídos. Desses trechos soltos, associados livremente pela montagem, não resulta nenhuma continuidade definitiva. Nenhuma representação exata de ideias, pensamentos ou histórias, nenhuma reconstituição de uma vida ou de um passado, nenhum recurso a gêneros ou suportes pré-fabricados, operações que compilariam as imagens dissonantes e confeririam a elas um formato homogêneo, sincrônico. Antes, os fragmentos são reapropriados por um *impulso ficcional* ou *fabulatório* capaz de recriar a experiência latente do passado e de inventar novos sentidos, sem solapar, contudo, as disparidades visuais ou temporais do filme.

Algo semelhante acontece no filme de Yaël André. Antes mesmo de tencionar um projeto, a diretora registrou as suas vivências cotidianas ao longo de 10 anos, utilizando uma câmera Super 8. “Uma acumulação distraída”, ela afirma, “um pouco ao espírito de Mekas, que dizia filmar sem refletir”. Depois, colecionou imagens produzidas no mesmo suporte por cineastas amadores, reunindo mais de cem horas de material. Por fim, elaborou um roteiro baseado em experiências pessoais, mas

orientado por um princípio “não autobiográfico”, cujo sujeito se coloca de maneira gradual em meio aos deslocamentos ficcionais ou colisões de textos e de imagens. Estas, vale sublinhar, são não apenas suas, como também de outros (a maior parte da versão final é ocupada pelas imagens dos ditos “amadores”).

A montagem de *Quando eu for ditador* funciona de modo radicalmente distinto da de *Já visto jamais visto*. Se no caso de Tonacci há grande despojamento das operações produtoras de sentido, no filme de Yaël Andrè tudo é cuidadosamente calculado. Esse cálculo, contudo, não serve para enrijecer o fluxo das imagens, nem sequer canalizá-lo, impedir seus vazamentos. Pelo contrário: a obra se estrutura em *blocos de micro-invenções*, relatos de vidas e de mundos possíveis, continuamente re-fabricados pelos procedimentos de fabulação temporal do cinema, como um manto de Penélope. Há convocação abundante dos recursos sonoros, predispostos em três camadas principais: a trilha sonora, a *mixagem* e a narração.

A trilha sonora é carregada de relevos, rimas, incursões. Calculada, mas sempre deslocada ou descolada em relação ao que se vê, marcada por silêncios, desvios, interrupções. Uma trilha que opera na contramão da sonorização dita realista, sem se contentar em traduzir ou ilustrar os acontecimentos das imagens. A *mixagem*, por sua vez, é bastante econômica, destinada a conferir espacialidade a certas cenas e a produzir, nelas, *relações de estranhamento*, como é o caso das dublagens grosseiras ou das agudas gargalhadas. Por fim, a *voz over*, cuja presença ressignifica sem cessar o fluxo narrativo, instaurando aberturas, reflexos e contradições entre as imagens.

Esse texto narrativo não produz fechamentos definitivos: seu funcionamento é *lacunar*, marcado por reticências, afasias, formulações poéticas que sugerem sem descrever nem corresponder. Tudo adquire uma conotação lúdica, a começar pelos títulos dos blocos narrativos, brincadeiras infantis nas quais persistem as vibrações de um *dever criança*. Recordemos alguns: “quando eu for psicopata”, “quando eu for aventureira”, “quanto eu for aventureira (2ª tentativa)”, “quando eu for uma mãe exemplar”, “quando eu for deus”, “quando eu for feliz”, “quando você for um fantasma”, e “quando tivermos sobrevivido a tudo isso”.

Com efeito, a aparição das imagens se encontra problematizada pelas operações de um *sujeito infante*, que instaura, por meio das palavras, contrapontos singulares à estrutura simbólica do

mundo adulto. É o caso da sequência dos disparos verbais contra “todos os fascistas e pessoas importantes”, na qual figuras ordinárias são atravessadas por valores e princípios associados a certa tradição de história (“os artistas oficiais”, “os primeiros da classe”, “os dentistas”, “os políticos antes das eleições”), enquanto a narradora os derruba com onomatopéias (“pif”, “paf”, “bang bang”, “ratatata”). Antes de tudo, de um problema linguístico: a criança experimenta com a linguagem enquanto *potência do que não é*, mas o discurso adulto sutura esse intervalo em prol de certa unidade sintética. Não por acaso, abundam no filme as figuras do delito, em especial no campo linguístico, como as rimas, os trocadilhos e as invenções.

Se existe um ímpeto unificador, uma tentativa manifesta de se produzir uma imagem da memória, tudo é marcado pelo afeto e pelo inacabamento formal. Entre continuidade e fragmentação, repetição e singularidade, entre um fio narrativo inconcluso e as suas camadas ou bifurcações, os signos (infantes) aparecem e se transformam sem cessar.

Já visto jamais visto e *Quando eu for ditador* expressam, visualmente, um processo de fabricação da experiência e do tempo. Esse processo não se encontra apenas tematizado na dramaturgia fílmica, pautada por tateios, suspensões e aventuras misteriosas articuladas na figura da criança. Ele ressoa, mais intensamente, nas derivas formais das obras, nas mudanças de textura ou registro, nas sobreposições de contextos, nas oscilações da visão. Desloca-se livremente de uma ideia à outra, de uma camada à outra, de uma figura à outra. Nesse sentido, as duas obras produzem uma relação direta do espectador com a fabricação da representação, isto é, com a recuperação da experiência. Trata-se de um processo permeado por brechas, perfurações, espaços por habitar.

Não obstante as diferentes operações de montagem, ambos os filmes dão a ver a construção fabulosa de uma vida cinematográfica. Vida que não se reduz nem à auto-consciência, nem à figuração de uma história, individual ou coletiva. Insiste, antes, em devir imagem, princípio entendido pelo filósofo Emanuele Coccia (2012, p. 33) como “um exercício de deslocamento, sim, [...], mas, sobretudo, de multiplicação de si”. No filme de Tonacci, é uma vida feita de tantas, possíveis, inacabadas, esquecidas; no filme de Yaël, são as muitas existências entretecidas pela imaginação. Como afirma Coccia, mais uma vez: “A vida, quase poderíamos dizer, é própria das imagens. Ou, se não é assim,

é apenas através delas que é possível transmitir-se, passar das coisas aos sujeitos, e deles retornar aos outros sujeitos e ao mundo” (2012, p. 94).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. “The methaphysics of youth”. Em: **Early writings 1910-1917**. Cambridge: The Belknap Press, 2011, p. 150.

BRASIL, A.; GUIMARÃES, C.; MESQUITA, C. **Devir-Tonacci**. Em: Revista *Devires*, v. 9, nº. 2, pp. 114-143, Jul./Dez. 2012.

COCCIA, E. **A vida sensível**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

DUMANS, J. “A invenção como gênero (sobre Já visto jamais visto)”. Em: **La furia umana**, nº. 20, 2014.

VEIGA, R. “Já visto jamais visto: um filme de filmes ou o devir memória”. Em: **Crítica Cultural** (Critic), v. 10, nº. 1, p. 88. Palhoça, Jan./Jun. 2015.

Lugares de memória e filmes de família na Fortaleza dos anos 1970 e 1980¹

Place of memory and family films in Fortaleza between 1970 e 1980

Maíra Magalhães Bosi² (Mestranda – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo:

Este artigo propõe uma reflexão sobre o filme de família como elemento para a construção de lugares de memória (NORA, 1984) para uma cidade, ao serem reapropriados na montagem de um novo filme. Para isso, serão analisados dois trechos do curta-metragem *Supermemórias* (Danilo Carvalho, 2010) que mostram cenas de acontecimentos familiares em fachadas de casas. Essas imagens foram originalmente filmadas em Super-8, por cineastas amadores, em Fortaleza, entre as décadas de 1970 e 1980.

Palavras-chave:

filme de família, lugar de memória, cidade, imagem.

Abstract

This paper discusses the family film as an element for a construction of place of memory (NORA, 1984) for a city, by being edited in a new movie. In order to discuss this issue it will be analysed two footage from the short film *Supermemórias* (Danilo Carvalho, 2010), which show family events that took place in house's facades. These images were originally shot in Super-8 by amateur filmmakers, in Fortaleza, between 1970 and 1980.

Keywords

Family film, place of memory, city, image.

Este trabalho se inscreve em uma pesquisa mais ampla, ainda em curso, que busca compreender como se dá a construção de lugar de memória (NORA, 1984) a partir de filmes amadores e de família. Nela, voltamos nossa análise para o curta-metragem ensaístico *Supermemórias*³ (Danilo Carvalho, 2010) e alguns dos filmes Super-8 originais que o compõem. No âmbito deste artigo, tomaremos como material de análise dois trechos dessa obra, de modo a refletir

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.

² Mestranda em Comunicação na ECO/UFRJ, bolsista do CNPq. Pesquisa relações entre imagem e memória a partir de filmes de família.

³ Obra composta, exclusivamente, por filmes amadores e de família em formato Super-8, realizados em Fortaleza (CE), entre o final da década de 1960 e início dos anos 1980. Após um chamada pública, foram reunidos aproximadamente 400 rolos de filmes, cedidos por mais de 40 doadores diferentes. *Supermemórias* está disponível *online* em: <https://vimeo.com/35252608> – Acesso em nov/2015.

sobre a seguinte questão: em que medida registros de acontecimentos da vida familiar guardam, também, vestígios do passado da cidade onde foram realizados e, ao serem reapropriados, podem servir como elementos para a construção de um lugar de memória?

Emprestamos de Pierre Nora a noção de lugares de memória que os define como “lugares, efetivamente, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, em níveis variados” (NORA, 1984, p. XXXIV, tradução nossa). Para Nora, os lugares de memória respondem a um fenômeno de aceleração contemporâneo, sendo testemunhas de outra época, criados com objetivo de “parar o tempo, bloquear (o trabalho do) esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (NORA, 1984, p. XXXV, tradução nossa). Nessas bases, compreendemos os filmes amadores e de família que compõem *Supermemórias* como elementos que colaboram para a construção de um lugar de memória para Fortaleza, mediante o gesto criador do diretor Danilo Carvalho. Ou seja, se “os lugares de memória nascem do sentimento de que não existe memória espontânea, que é preciso criar os arquivos” (NORA, 1984, p. XXIV, tradução nossa), esses filmes Super-8, ao virem a público pelo processo de montagem (BLANK, 2015) permitem que *Supermemórias* represente um lugar de memória para Fortaleza.

Para explorar a problemática levantada, analisaremos dois trechos desse curta cujas cenas se passam em fachadas de casas. Consideramos esse cenário um “lugar-símbolo” da memória familiar tanto quanto um elemento vivo de qualquer paisagem urbana, uma vez que reflete e reage às transformações de seu entorno⁴. Assim, a casa parece estar em um limiar interessante entre o ambiente público e o privado, ocupando, portanto, papel de destaque tanto nas narrativas familiares quanto naquelas relativas ao espaço urbano.

Ressaltamos, ainda, que ambos os trechos selecionados se referem a filmagens de acontecimentos da esfera familiar, cujos contextos específicos não poderíamos conhecer apenas pelo que as imagens nos mostram. Roger Odin (1995) destaca que os filmes de família são feitos por e para seus membros e que, por essa razão, não precisam apresentar uma estrutura narrativa coerente, já que as informações ausentes nas imagens costumam preexistir na memória de seus

⁴ Se, por exemplo, o sentimento de insegurança no bairro aumenta, os muros das casas crescem, ganham cercas elétricas e câmeras de vigilância. Se a especulação imobiliária se intensifica na região, as casas caem, deixam de existir para darem lugar a novos edifícios.

participantes e de seu público restrito. Assim, como perceberemos adiante, “o filme de família não conta uma história: recita fragmentos de ações” (ODIN, 1995, p.29, tradução nossa), ou seja, acontecimentos da vida familiar, pinçados pelo interesse de quem os filmou, que se inserem em uma narrativa mais ampla.

Em contato com um filme de sua própria família, o espectador pode estabelecer uma conexão afetiva com as cenas, ao reconhecer locais e pessoas retratados e rememorar fatos que estão para além dessas filmagens. Por outro lado, um espectador alheio a esse grupo familiar tem a sua interpretação limitada ao que as imagens mostram, pois não conhece o contexto de filmagem nem tem nenhuma lembrança particular conectada à cena. Percebemos, com isso, que, quando um filme de família sai do ambiente privado para o público, suas imagens tendem a perder o que têm de específico, assumindo uma “função narrativa genérica”. Elas abandonam seu contexto particular e passam a servir à fabulação de uma outra narrativa. No caso de *Supermemórias*, uma narrativa poética sobre a cidade de Fortaleza.

O primeiro trecho que selecionamos demonstra bem essa questão. Nele, vemos um acontecimento que não faz parte das clássicas imagens de filmes de família: a demolição de uma casa. Por outro lado, essa cena representa tantas outras semelhantes ocorridas na cidade de Fortaleza, nas últimas décadas, quando inúmeras casas foram (e continuam sendo) destruídas para darem lugar a edifícios residenciais, empreendimentos comerciais ou, inclusive, estacionamentos. Portanto, inserida em *Supermemórias*, a imagem dessa demolição, em certa medida, representa o movimento de transformações constantes ao qual Fortaleza está submetida. Assim, enxergamos esse trecho como uma imagem-síntese do desconforto de Carvalho expresso no subtítulo inicial de seu filme: *Mais uma memória para uma cidade sem lembranças*⁵.

Entretanto, essa filmagem não foi feita com intuito de documentar a cidade; ela faz parte de um conjunto de filmes composto por imagens tipicamente de família (crianças brincando, aniversários, viagens, etc.). Assim, a imagem da demolição contrasta e se destaca das demais que compõem esse acervo, suscitando-nos questões como: Por que essa casa foi demolida? Por que alguém quis que tal cena figurasse no conjunto de lembranças familiares? Para encontrar tais

⁵ Ainda presente no site de *Supermemórias*, esse subtítulo inicial foi substituído, na montagem, por *Cabeça, olho, coração* – em uma referência ao fotógrafo Henri Cartier-Bresson.

respostas, que as imagens não poderiam nos dar, entramos em contato com BMF⁶, cineasta amadora desse filme que, cabe assinalar, faz parte do maior acervo familiar recebido por Carvalho: 90 rolos de Super-8, todos também filmados por ela. Destacamos, ainda, que BMF é uma das poucas mulheres que identificamos dentre os cineastas amadores do material reunido para *Supermemórias*, aspecto que, contudo, escapa aos propósitos desta análise.

Sobre nossas perguntas principais, BMF explicou que a casa demolida foi onde ela e seus nove irmãos nasceram e cresceram. Porém, com a morte de seu pai e o casamento dos irmãos, a casa se tornou grande demais para sua mãe viver sozinha. A família não tinha condições de manter o imóvel e vendê-lo não era uma opção viável pois, segundo BMF, não encontrariam comprador na época para uma casa tão grande. Assim, a demolição foi a melhor solução encontrada pela família para, em suas palavras, preservar a memória daquele lugar tão querido, ao evitar que ele fosse destruído aos poucos. Absolutamente surpreendente, essa declaração colocou em cheque a maneira como enxergávamos a cena da demolição até então. Como imaginar a possibilidade de preservar memória através de uma (aparente) destruição?

BMF nos contou, ainda, que esse processo de demolição foi feito com o máximo cuidado para que alguns elementos arquitetônicos (tais como telhas, cerâmica do piso, gradil e portas) pudessem ser retirados intactos, para serem utilizados na construção de sua nova casa. Esse transplante foi uma das maneiras que a cineasta amadora diz ter encontrado para manter viva a casa de sua infância. Quanto à decisão de filmar o acontecimento, BMF disse que o fez para mostrar a alguns de seus irmãos, que moravam fora do estado, como tinha sido o (cuidadoso) processo. Portanto, concluímos que essa filmagem teve, para a família, uma dupla função: documentar o acontecimento e ritualizar a despedida.

Já o segundo trecho selecionado para esta análise retrata um acontecimento casual da vida familiar: uma brincadeira de quatro irmãos, três meninas e um menino, na frente de casa. Esse é um dos raros filmes do material bruto de *Supermemórias* que possui som direto e é, justamente, a sua informação sonora que atrai a atenção do espectador para essa cena. Em direção à câmera, o menino grita, logo no início da tomada: “O começo do filme! *Cruz*, câmera, ação!”. Carvalho insere

⁶ Como não obtivemos autorização para expor a identidade dos cineastas amadores e familiares entrevistados, optamos por nos referir a estes através das iniciais de seus nomes.

essa cena na metade de seu filme, como que brincando com a metalinguagem da inusitada fala do menino. Em *Supermemórias*, esse trecho parece representar um flagrante da vida familiar, corriqueira, em Fortaleza; entretanto, conforme veremos, trata-se de uma encenação para a câmera.

O menino que aparece na cena é OAD, que nos concedeu algumas entrevistas sobre esse e os demais filmes de seu acervo familiar, composto por 15 rolos Super-8, todos sonorizados (seja com som direto, seja com trilha sonora adicionada posteriormente). Esse material foi filmado pelo pai das quatro crianças, FAD, que faleceu no mesmo ano em que os filmes da família foram emprestados para a realização de *Supermemórias*. Sobre a decisão de cedê-los, OAD nos explica:

Lembro que emprestamos os filmes para o Danilo num momento super difícil, a morte do meu pai em 2008. Ainda estávamos com essa casa [que aparece no trecho e foi vendida logo após a morte de FAD] e foi lá que o Danilo foi buscar os filmes. Acho que a decisão de participar do projeto teve muito a ver com preservar essas memórias e valorizar esse cinema caseiro que meu pai fazia. (OAD, em entrevista à autora)

OAD nos fala sobre o prazer de seu pai em filmar os eventos familiares e suas dedicadas experiências de montagem e sonorização dos filmes. As projeções em família também aconteceram com certa frequência durante sua infância, a ponto de OAD afirmar: “tem coisas que eu lembro de ter visto mas não lembro de ter vivido”. Sobre esse trecho específico, ele explica que foi filmado para aproveitar as “pontas” do filme que estava na câmera. Em contraste com os demais filmes do acervo da família AD, percebemos que essa é a única cena cujo acontecimento foi completamente criado para ser filmado, enquanto as demais retratam viagens e eventos da família (como apresentações de escola ou aniversários dos filhos). Entretanto, a filmagem feita de improviso, como uma brincadeira entre pai e filhos, acaba por ser também a única desse acervo que, de alguma forma, nos permite enxergar a cidade de Fortaleza.

Diante da cena de crianças brincando na calçada de uma casa com o muro tão baixo, perguntamo-nos onde seria este imóvel e se ele ainda existiria. Novamente, perguntas que a imagem nos suscitava mas não conseguia nos responder. Recorremos, então, às lembranças de OAD que, a partir dessa cena, nos trouxe uma narrativa rica em afeto, detalhes e emoção:

Casa em que passei minha infância e que meus pais moraram ainda longos anos, até a morte do pai em 2008, quando decidimos vendê-la. Nessa época [do filme Super-8] ainda com muro baixo de combogó, coqueiro e jardim gramado. [...] Com o tempo os muros foram crescendo e o nosso permaneceu baixo até 1985 quando fizemos uma reforma [...] Minha irmã

[...] muitos anos depois tentou impedir que nossa rua, que era de calçamento, fosse asfaltada e, sentadinha na calçada, chorou enquanto a máquina passava o asfalto. (OAD, em entrevista à autora, grifos nossos)

O entrevistado também nos informou o endereço exato do imóvel que, para nossa surpresa, ainda existe, apesar de se situar em um dos bairros da cidade que mais sofreu com a especulação imobiliária nos últimos anos. Entretanto, nada em sua fachada nos permitiria reconhecê-lo atualmente. A casa, outrora com muro baixo e jardim frontal, hoje se esconde atrás de um muro alto, branco, com portão de alumínio e cerca de arame farpado. Ao narrar as reformas pelas quais a casa passou e o sofrimento de sua irmã ao testemunhar o asfaltamento da rua, OAD nos evidencia a relação mútua, destacada no início desse texto, entre as transformações urbanas e os acontecimentos da esfera privada de seus habitantes. Ele relembra que, nos anos seguintes ao da filmagem, a casa de sua família era a única da rua que permanecia com o muro baixo e que, por pressão dos vizinhos (que se sentiam inseguros), a família acabou decidindo aumentá-lo. Como vestígio de um passado recente, a casa de muro baixo sobrevive, agora, nesse filme Super-8 e, inserida em *Supermemórias*, nos fala de uma Fortaleza que já não existe mais.

A partir da indagação que a historiadora Sylvie Lindeperg⁷ se coloca sobre quando uma imagem se tornaria arquivo, temos nos perguntado em que momento (e de que forma) uma imagem de família se tornaria lugar de memória – no caso, para uma cidade. Sabemos que essas imagens traduzem uma necessidade de vencer o tempo (BAZIN, 1991, p.21) e, assim, compor a memória de um grupo familiar. Apesar disso, vimos que elas também fixaram, quase sem querer, fragmentos do passado recente de Fortaleza, o que, no entanto, não é suficiente para torná-las lugar de memória dessa cidade. Para tanto, elas precisaram ser submetidas a um novo gesto criativo. Percebemos isso na esteira da tese defendida por Thaís Blank (2015), de que os filmes de família passam a pertencer ao seu tempo histórico e entram para a memória comum ao serem reelaborados pela montagem, trazidos a público. Ou seja, é pelo gesto da montagem que Carvalho se apropria desses filmes Super-8, tornando-os elementos de construção, em *Supermemórias*, de um lugar de memória para a cidade que lhes serve de pano de fundo.

⁷ Em entrevista a Jean-Louis Comolli, ao refletir sobre sua pesquisa a partir de imagens filmadas no contexto do Holocausto, Lindeperg diz que uma imagem não é produzida como arquivo, ela se torna.

Referências

BAZIN, A. "A ontologia da imagem fotográfica". In: _____. **O Cinema: ensaios**. Tradução: Hugo Sérgio Franco. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26.

COMOLLI, J.L. "Images d'archives: l'emboîtement des regards, entretien avec Sylvie Lindeperg". **Images Documentaires**. Paris, n.63, 1º e 2º trimestres. 2008.

BLANK, T.C. **Da tomada à retomada**: origem e migração do cinema doméstico brasileiro. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

NORA, P. "Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux". In: ____ (org.). **Les lieux de mémoire**. Paris: Éditions Gallimard, 1984. P. XVII – XLII.

ODIN, R. "Le film de famille dans l'institution familiale". In: ____ (org.). **Le film de famille: usage privé, usage public**. Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck e Cie, 1995. p. 27-41.

Em meio eletrônico

PROJETO SUPERMEMÓRIAS. Site do projeto.
Disponível em: < www.filmesupermemórias.com.br >
Acesso em: nov/2015.

Supermemórias. CARVALHO, Danilo. Brasil:2010. 20min.
Disponível em: < <https://vimeo.com/35252608> >
Acesso em: nov/2015.

Crítica para cinema de invenção:

Jairo Ferreira e o super-8 na Bahia¹

Critical for invention cinema: Jairo Ferreira and Super-8 in Bahia

Maria do Socorro Carvalho² (Doutora – Universidade do Estado da Bahia /Uneb)

Resumo:

Trata-se de entender uma produção fílmica por meio de sua recepção crítica. Jairo Ferreira, criador do conceito “cinema de invenção”, como enviado especial da *Folha de S. Paulo* às Jornadas Brasileiras de Curta-Metragem, assiste aos primeiros filmes super-8 de Edgard Navarro. Na tensão entre repressão e transgressão, de 1976 a 1978, o jovem superoitista baiano exhibe sua “trilogia freudiana” – ao mesmo tempo em que se exhibe – para o público do festival, sob o olhar do crítico paulista.

Palavras-chave:

Cinema experimental, Super-8, Crítica, Edgard Navarro, Jairo Ferreira.

Abstract:

It is about understanding a film production through their critical reception. The creator of the "invention cinema" concept, Jairo Ferreira, as special correspondent for *Folha de S. Paulo* at Brazilian Days Short Film, attends to the first Super-8 movies by Edgard Navarro. Between the repression-transgression tension, from 1976 to 1978, the young Bahian Super-8 filmmaker displays his "Freudian trilogy" for the festival audience, while he exposes himself, under the gaze of the Sao Paulo critic.

Keywords:

Experimental film, Super-8, Criticism, Edgard Navarro, Jairo Ferreira.

Foi entre 1976 e 1978, nas então famosas Jornadas Brasileiras de Curta-Metragem, realizadas em Salvador, que Edgard Navarro se inicia na carreira de cineasta com sua chamada “trilogia freudiana”: *Alice no país das mil novilhas* (1976), *O rei do cagaço* (1977) e *Exposed* (1978). A exibição desses três curtas-metragens, filmados em super-8, bem como os debates e a repercussão em torno deles, foram acompanhados por Jairo Ferreira como enviado especial do jornal *Folha de S. Paulo* – era o superoitismo experimental do jovem aspirante a cineasta visto pela “crítica

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 1 do Seminário Temático Recepção Cinematográfica e Audiovisual: Abordagem Empírica e Teórica.

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem/Curso de Comunicação Social da Universidade do Estado da Bahia/UNEB, doutora em História Social pela USP com pós-doutorado pela PUC-RS.

de invenção” do “não-designado mas assumido ministro da defesa do experimental do nosso cinema”, como o próprio crítico se apresenta em seu livro “clássico” *Cinema de Invenção* (FERREIRA, 1986, p. 20).

O país das mil novilhas da Alice de Navarro, inspirado na alegórica novela pecuária *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque (1974), é o cenário para o filme oral de sua trilogia, pois a menina sonha ao comer um cogumelo que floresce no estrume do gado. Guiada por um homem negro, que ocupa o lugar do Coelho Branco do país das maravilhas, a Alice do país das mil novilhas vaga num universo mágico de tartarugas, bois zebus, fantasias e memórias do realizador, que trata da experiência alucinógena tão cara aos anos 1970.

O rei do cagaço é a fase anal da trilogia. Apresenta três personagens que perambulam pela cidade – um jovem que calcula quantos metros e a que velocidade caminha; outro que ataca mulheres com um canivete; e um terceiro que pratica o ato de defecar em monumentos e instituições públicas. Porém falar da “trama”, adverte Marcos Pierry Cruz (2005), não contempla a potência da mensagem simbólica do filme, cujo significado se dá em sua configuração caótica, depois do choque das cenas iniciais³.

Por sua imagem provocadora e espírito irreverente, *O rei do cagaço* causa enorme impacto na Jornada de 1977, tornando-se desde então o filme referencial da produção superoitista baiana. (Vale lembrar que haverá muito desse curta iconoclasta em *Superoutro* (1989), o filme referencial da carreira de Edgard Navarro.)

Em 1978, com *Exposed*, o realizador encerra sua trilogia freudiana com a fase fálica, fazendo alusão à perda da mãe, encarnada na canção *Coração de luto*, de Teixeira, cantada pelo próprio Navarro. Fogo queimando restos da vida familiar, cães copulando e citações diversas da história política alternam passado e presente em jogo de cores na tela. O poder armado, viril, fálico, bem como a possibilidade de impotência que a explicitação da violência representa, são simbolizados na imagem do pênis associada à de um canhão de guerra.

Ao trazer de volta o tema da mãe na sequência final, agora com a canção *Coração Materno*, de Vicente Celestino, na versão tropicalista de Caetano Veloso (1968), Edgard Navarro encerra o

³ Trata-se de um plano-sequência, com duração aproximada de um minuto, em que se flagra um ânus em close, até a eliminação total das fezes.

filme falando de si mesmo (CRUZ, 2005). Interpretação corroborada por depoimento do cineasta no documentário *As faces do cineasta gauche* (2009), onde afirma ter sido *Exposed* o ápice de sua compulsão a se expor.

Na mesma entrevista, Navarro trata sua experiência superoitista como “metáfora pessoal, escatológica, pirracenta, provocadora e anarquista”. Mas também sofrida, se observarmos uma sequência quase ao final de *O rei do cagaço* na qual sua voz off pergunta “quem é essa pessoa cuja dor se expressa com tanta ênfase? ”, enquanto a própria imagem aparece na tela.

Esta apresentação breve dos primeiros filmes de Edgard Navarro pretende aproximá-los do que Jairo Ferreira define como “experimental” em *Cinema de Invenção* (1986). O experimental como projeto estético, marcado por invenção e ousadia, vivido intensamente em seu processo de criação. Ou ainda, o experimental como profecia de um cinema de olhos e ouvidos livres, cinema poema, antena, estética da luz.

Nessa perspectiva, as realizações do jovem cineasta – ou do “Gran Cine Asta”, conforme os créditos dos três filmes estudados – estavam sintonizadas com o conceito de “cinema de invenção”, isto é, “um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do im/provável”. (FERREIRA, 1986, p. 27)

Ao consideramos a participação de Edgard Navarro nas Jornadas de cinema da Bahia, nas quais exibiu seus filmes – e se exibiu – como artista experimental, fazendo a arte deslizar para a vida e vice-versa, ele pode ser exemplo de “independente até dos independentes, marginal entre marginais, rebelde entre rebeldes”, nos termos pensados pelo “crítico de invenção” (FERREIRA, 1986, p. 28).

Jairo Ferreira não analisa nem menciona a filmografia de Edgard Navarro ao longo do livro, embora o inclua entre os 65 nomes de sua *Pequena Galeria de Talentos em Rotação*, com a seguinte nota – “Gênio: *O rei do cagaço/77* (depoimento em meu longa *O Insigne Ficante*), *Alice/78* (sic), *Exposed 178*. Curta 35 premiado em Brasília 85: *Porta de Fogo*. Longas em projeto” (FERREIRA, 1986, p. 206).

A partir desses elementos, interessa-me conhecer a recepção crítica de Jairo Ferreira – Como ele avaliou os filmes e as performances de Edgard Navarro no calor da hora? Em que medida a qualificação de “gênio” que o crítico concede ao cineasta em 1986, na primeira edição do seu livro, já estaria esboçada nas críticas que escreveu à época, ainda em Salvador? De que modo essas críticas traduzem o pensamento sobre o cinema brasileiro do período?

A estreia de Edgard Navarro com *Alice no país das mil novilhas* não parece ter provocado discussões. Ao menos, não consegui encontrar nenhum registro sobre ele de Jairo Ferreira, que teve o seu super-8 *O ataque das araras* (1975) na competição. Segundo os jornais, o filme de maior impacto da Jornada de 1976 foi *A visita do velho senhor*, de Ozualdo Candeias.

No ano seguinte, ao tratar de *O rei do cagaço*, Jairo Ferreira escreve que o filme assumia “posturas anárquicas, embora sem maiores consequências”. E parece “reprovar” o comentado *happening* de Edgard Navarro durante o debate, que sobe ao palco com um grande espelho, anunciando “sou neurótico, não posso me separar dele”. “Enquanto as pessoas procuravam discutir questões sérias em tom igualmente sério – relatava o crítico – ele emitia sons estranhos no microfone, fazendo a plateia rir muito”. (FERREIRA, 1977)

Embora julgasse *O rei do cagaço* “uma experiência ‘udigrudi’ das mais ousadas”, que possuía “alguns dos melhores momentos de criatividade fílmica desta VI Jornada”, o crítico paulista considerou o comportamento do realizador “fascista”, mostrando-se “totalmente inconsequente” fora dos debates, nas conversas mais demoradas.

Já na Jornada de 1978, aquela em que *Exposed* é apresentado, Edgard Navarro radicalizará sua “compulsão” a se expor. Num gesto “político”, segundo seu próprio depoimento, no debate em que o filme seria discutido, o cineasta tira a roupa, ficando inteiramente nu para uma “plateia horrorizada”, como noticia Jairo Ferreira em sua coluna da *Folha de S. Paulo*.

Esse é um episódio bastante lembrado na trajetória do cineasta, e engendrou desde então múltiplas versões, inclusive as do seu protagonista. Em outubro de 2001, ele reconstitui o acontecimento em entrevista à revista *Contracampo*, fazendo-o parecer bastante agressivo, até mesmo um ato quase gratuito. Ao final da narração, lembra que quando “chegou lá nos píncaros da glória”, sentiu muito medo, achou que seria preso, pois “era a ditadura militar”:

Aí, me sentei, baixou aquela onda, veio um amigo e disse: "Edgar, pegue a sua cueca, vista a sua roupa e saia como se nada tivesse acontecido" (risos) Peguei tudo, me vesti, peguei o ônibus e fui para casa. Só. (NAVARRO, 2001)

Diferentemente de Edgard Navarro, o tom que Jairo Ferreira imprime a seu relato sobre o famoso episódio é sóbrio e de certo modo bastante favorável à atitude do jovem cineasta. O crítico inicia seu artigo afirmando a necessidade de um "desnudamento cultural", já que somente desse modo as pessoas poderiam "readquirir a visão e ver com olhos livres, como propunha o poeta Oswald de Andrade". Chamando atenção para o baixo nível dos filmes e, conseqüentemente, dos debates – "insossos, 'dirigidos' e repetitivos" –, conta como "inesperadamente" algo "da maior importância sacudiu a poeira da polêmica provinciana":

Durante um dos debates mais repressivos, o jovem cineasta Edgard Navarro tomou o microfone e disse o seguinte: "quem tem o microfone tem o poder. Agora eu vou enrolar vocês todos com o fio deste microfone, vou tirar toda a minha roupa e espero que vocês abandonem esta sala, porque eu quero ficar nu e só aqui. Vocês falam muito em realidade social, mas esquecem que antes é preciso se descobrir a si mesmo". (FERREIRA, 1978)

O crítico continua seu texto alertando os leitores paulistas que, embora parecesse exagero, aquilo aconteceu mesmo em Salvador, "o único lugar do Brasil onde essas coisas poderiam acontecer". Talvez fosse o "calor escaldante" da cidade, que provocava "alterações físicas e mentais nas pessoas" (seria uma referência irônica de Jairo Ferreira inspirada n' *O estrangeiro*, de Camus?). Em seguida, esclarecia o contexto da "atitude radical" do superoitista:

No dia em que foi exibido o filme *Exposed*, de Edgard Navarro, o chamado astral baiano estava muito carregado. Os cineastas foram chamados à mesa pelo coordenador dos debates, o crítico José Carlos Avellar e, um por um, foram dizendo o que já tinham feito em cinema antes do filme exibido do dia. No momento em que Navarro pegou o microfone, recusou-se a dar prosseguimento àquela chatíssima explicação de *curriculum vitae* e recitou em francês um rápido poema de Marcel Proust, lembrando seus tempos de escola. Até aí, tudo bem. Acontece que, logo depois, houve uma intervenção, ou melhor uma provocação de Bernardo Vorobov, programador do Museu da Imagem e do Som de São Paulo: "Eu acho que, dos 15 filmes apresentados hoje, somente três devem ser debatidos aqui". Foi o suficiente para que Navarro abandonasse a mesa, dizendo que tinha recebido um sinal. Foi sentar-se no meio da plateia, humildemente, pois seu filme *Exposed*, um dos mais aplaudidos na Jornada até aquele dia, não tinha sido citado entre os três escolhidos por Vorobov, uma situação em

parte assumida pelo coordenador dos debates. Daí para o *strip tease*, foi uma questão de tempo. (FERREIRA, 1978)

Jairo Ferreira complementa a descrição do episódio transcrevendo a “respeitável autocrítica” do cineasta feita no dia seguinte, “depois de muita batalha” para pegar o microfone:

“Eu estava muito triste porque meu filme não podia ficar excluído da discussão. Com a minha atitude não tive intenção de agredir ninguém, porque me considero um pacifista. Perdi minha mãe aos nove anos. Tive que ler muito Freud para me manter vivo, para conseguir chegar até aqui. Agressão é o que houve naquele debate em direção a mim e não de minha parte”. (FERREIRA, 1978)

Para o crítico, a atuação de Edgard Navarro era muito coerente com seu filme *Exposed* – “ele expôs o filme e completou o ciclo, expondo-se a si mesmo física e mentalmente”. Além disso, a radicalidade do gesto abriu espaços para que ele cobrisse e descobrisse o que a Jornada – até então marcada por discussões mercadológicas que marginalizaram o cinema de invenção, em particular o super-8 – poderia ter de cinema entendido como invenção e criação, justamente o que faltaria ao cinema nacional naquele momento.

Várias questões se abrem a partir deste esboço da recepção crítica de Jairo Ferreira ao cinema super-8 de Edgard Navarro. De modo geral, ilumina a história da Jornada Brasileira de Curta-Metragem, que era então o principal espaço de confrontação, ensaio e análise da produção de curta-metragem no Brasil. Sobretudo, essa breve reconstrução de um diálogo fílmico-crítico entre “inventores”, bem ao modo dos anos 1970, pretende enfatizar a riqueza de um cinema e de sua fortuna crítica pouco sistematizados em nossos estudos cinematográficos, ainda menos historiado e debatido, além de quase desconhecidos até mesmo do público cinéfilo e de pesquisadores, como bem registra Rubens Machado (2011).

Referências

CAETANO, D. et al. “Edgard Navarro, rei sem cagaço”. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/31/navarroentrevista.htm>>. Acesso em: 15 out. 2015.

CRUZ, M P. **O super-8 na Bahia: história e análise**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.

FERREIRA, J. **Cinema de invenção**. São Paulo, Max Limonad, 1986.

FERREIRA, J. "Cineasta fica nu para a plateia horrorizada", **Folha de S. Paulo**, 15/09/1978.

FERREIRA, J. "Curtas: dois filmes mudam o festival", **Folha de S. Paulo**, 13/09/1977.

MACHADO JR., R. "O Inchaço do Presente – Experimentalismo Super-8 nos anos 1970". **Filme Cultura**: Rio de Janeiro, n. 54, mai. 2011.

PELA LENTE DA IDEOLOGIA¹

THROUGH THE LENS OF IDEOLOGY

Mariarosaria Fabris (pós-doutora – Universidade de São Paulo)²

Resumo:

O cinema italiano à luz da ideologia nos anos 1960-1970.

Palavras-chave:

cinema italiano, anos 1960-1970, ideologia.

Abstract:

Italian cinema in the light of ideology in the 1960's-1970.

Keyword:

Italian cinema, the 1960's-1970, ideology.

A partir de 1967, a Itália começou a ser sacudida por manifestações estudantis, precursoras das que se impuseram à atenção mundial em maio de 1968. Embora de curta duração, 1968 deixou sua herança em vários grupos de esquerda que passaram a contestar o papel dos tradicionais partidos de oposição, considerados revisionistas e burgueses. Na Itália, o eco de 1968 se propagou até 1976, com a adesão maciça de jovens a organizações portadoras de novas propostas políticas e culturais, embora ainda enraizadas na história do movimento comunista e em sua simbologia. Incorporando jovens que provinham das lutas estudantis de 1968, as manifestações italianas foram mais longe do que as do maio francês, como atesta o chamado “outono quente”, o de 1969, quando estudantes politizados aliaram-se a operários militantes na reivindicação de direitos trabalhistas, dispensando a mediação dos sindicatos, ligados aos partidos tradicionais.

O *boom* econômico, que, a partir do fim dos anos 1950, transformou a Itália de país agrícola em nação industrial, beneficiando apenas os detentores do dinheiro e do poder, havia trazido em seu bojo uma grande mudança cultural, com o abandono de valores tradicionais e a adoção do consumismo como bem supremo. Ao descontentamento dos que não concordavam com essa falsa

¹Trabalho apresentado no XIX Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual, no seminário temático Recepção cinematográfica e audiovisual: abordagem empírica e teórica.

²Doutora em Artes (Cinema) pela USP, pós-doutora, ex-presidente da SOCINE e autora de inúmeros textos.

ilusão, o governo respondeu com a chamada “estratégia da tensão”. Atemorizando a população por meio de atos terroristas, criou-se um clima de violência e confronto, com o objetivo de justificar uma intervenção autoritária que permitisse conter o avanço do Partido Comunista Italiano nas eleições e as conquistas das lutas sociais de 1968-1969.

Voltando às discordâncias entre os tradicionais partidos de oposição e os grupos da esquerda extraparlamentar, estas agitaram não só o contexto político como o panorama cultural italiano nos anos 1960-1970 e se manifestaram numa miríade de periódicos de contracultura e contra-informação, desde o semanário de filiação maoísta *Servire il popolo* (1968) até a revista mensal *Re nudo* (1970), não ligada a nenhuma organização específica, passando por *Avanguardia operaia* (1968), *il manifesto*, *Potere operaio* e *Lotta continua* (1969), *Vedo rosso* (1973), *quotidiano dei lavoratori* (1974), *la vecchia talpa*, dentre muitos outros.

O acirrado debate travado contra a política e a cultura oficiais em vários campos envolveu também a crítica cinematográfica. Nas páginas de periódicos de extrema-esquerda, diretores consagrados – de alguma forma, ligados ao PCI ou ao Partido Socialista, dentre os quais Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Elio Petri, Ettore Scola, os irmãos Taviani e Luchino Visconti – viram suas obras serem criticadas quase sempre sem muita consideração.

Se, em *C'eravamo tanto amanti* (*Nós que nos amávamos tanto*, 1974), era deplorada a visão que Scola tinha da Resistência, transformada num “mito interclassista”, apaziguador, e da luta de classe, reduzida ao “velho conflito entre bons e maus”, em *Trevico-Torino... viaggio nel Fiat-nam* (*Trevico-Turim... viagem no Fiat-Nã*, 1973), havia sido apreciada a tentativa de “enfrentar a condição de um operário-imigrado”, o que não excluía uma série de críticas pelos momentos de idílio e pelo excesso de questões focalizadas, que o filme não havia conseguido juntar, não alcançando, assim, nem “uma análise social”, nem “uma proposta política” (*la vecchia talpa*, 1975; *Vedo rosso*, 1973).

Em Bertolucci era condenada a superficialidade, fruto de “sua concepção do cinema como conjunto de imagens e de sons a serem combinados com um determinado gosto e uma determinada harmonia interna”, em *Il conformista* (*O conformista*, 1970); sua pretensão de ser um “poeta nacional-popular”, “autor de um cinema épico”, ao perseguir, em *La strategia del ragno* (*A estratégia da*

aranha, 1970), “a estratégia da luta de classe”, mas em vão; bem como seu papel de propagador do “compromisso histórico” entre Democracia Cristã e PCI, em *Novecento* (*Novecento*, 1976), considerada uma obra *kitsch*, superficial, tediosa e previsível (*il manifesto*, 1971; *Lotta continua*, 1976; *Re nudo*, 1976).

Allonsanfan (*Allonsanfan*, 1974) tornava-se um pretexto para falar do quê seus autores entendiam por política. “Ideologicamente confuso e no rastro de fórmulas consumistas”, a realização de Paolo e Vittorio Taviani era considerada “um exemplo negativo de cinema formalmente ‘engajado’” e os diretores, intelectuais pessimistas, cujas escolhas revisionistas ou reacionárias não lhes permitiam perceber o alcance da participação dos proletários na história. “Dessa forma, não espanta que seu filme seja exaltado pelos jornalistas da burguesia e pelos do PCI, sempre entusiasmados com quem afirma que a revolução está bem longe ou é impossível” (*quotidiano dei lavoratori*, 1974; *Lotta continua*, 1974). Talvez por ser apertado, *Re nudo* (1973) havia apresentado uma leitura mais matizada e contextualizada de *Allonsanfan*, ao interrogar-se sobre quem era esse protagonista do filme, que havia conseguido passar pelo fracasso da revolução, pela delação de seus companheiros e pelo compromisso com o adversário.

Extremamente duro o juízo crítico sobre *Morte a Venezia* (*Morte em Veneza*, 1971), desqualificado e comparado a uma mercadoria que a burguesia tentava contrabandear como cultura, a fim de levar a crer que esta ainda era possível no seio do capitalismo. O que parece ter preocupado mais o resenhista foi que “essa operação seja levada adiante – ainda mais ‘porque Visconti é um dos nossos’ – pela imprensa da esquerda oficial” (*il manifesto*, 1971).

Aspectos positivos foram apontados em *La classe operaia va in paradiso* (*A classe operária vai ao paraíso*, 1971) por representar a realidade das fábricas, a ideologia da produção, os sindicatos servis, embora tenham sido imputadas a Petri a incapacidade de entender “o conceito de ‘autonomia operária’” e a conclusão conservadora, pelo não reconhecimento de uma consciência de classe (*la vecchia talpa*, 1972; *il manifesto*, 1971).

Em *Il fiore delle Mille e una notte* (*As mil e uma noites de Pasolini*, 1974), foi salientada a “cegueira” de seu realizador em relação ao papel do proletariado na sociedade da época, ou seja, o de “desagregar a ordem burguesa”, pois os “mitos de felicidade e vitalidade plena”, almejados pelo

cineasta, seriam alcançados numa realidade social específica: “a de uma duríssima opressão feudal”, estranhamento que se tornou ainda maior diante da acolhida positiva de intelectuais de esquerda e de *L’Unità*, órgão do PCI. Do Pasolini de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Salò, 1975) – considerada uma obra corajosa, por “criticar o conformismo, o poder, a ideologia” – era cobrada sua “absoluta falta de confiança nos jovens, na possibilidade de uma mudança graças às novas gerações” (*la vecchia talpa*, 1974; *Re nudo*, 1976), um pessimismo detectado também no Antonioni de *Professione: reporter* (O passageiro, 1975), visto como “um discurso ainda fechado em si mesmo, que nega qualquer perspectiva” (*quotidiano dei lavoratori*, 1975) (CASA; MANERA, 2012, p. 84, 85, 41-42; 161-162, 24, 23, 202, 205; 107, 15, 192-193; 166; 61-62, 64, 173, 179, 183; 72-73, 74, 194, 196; 223-224).

Alguns dos textos dos periódicos citados foram reunidos por Steve Della Casa e Paolo Manera em *Sbatti Bellocchio in sesta pagina: il cinema nei giornali della sinistra extraparlamentare 1968-76*. O título do livro refere-se a “Sbatti Bellocchio in sesta pagina”, resenha do filme *Sbatti il mostro in prima pagina* (*Tasca o monstro na primeira página*, 1972), publicada por *Lotta continua*. O artigo de 1972 – anônimo, mas provavelmente de autoria do jornalista e ativista Adriano Sofri, líder do grupo *Lotta continua* – vinha atestar que mesmo os que tinham militado em grupos radicais não foram poupados de opiniões demolidoras, como foi o caso de Marco Bellocchio, que havia aderido à organização maoísta *Unione dei Comunisti Italiani (marxisti-leninisti)*.

De fato, quando Bellocchio lançou *Sbatti il mostro in prima pagina*, a obra foi julgada “interessante pelo que diz e cativante pela construção da história e suas guinadas”, mas a descrição dos militantes anarquistas foi considerada folclórica, “superficial e convencional” e algumas referências a fatos reais, descoladas da trama do filme (*Vedo rosso*, 1973). *Lotta continua* (1972) havia sido mais duro, ao encontrar uma relação apenas casual entre ficção e realidade, ao considerar tanto os jornalistas, os policiais e os representantes do poder, quanto os militantes de extrema-esquerda figuras folclóricas e pouco críveis, sobre as quais reinava soberano o sistema. E o operariado, quase ausente do filme, “corre o risco de parecer, em vez de uma classe potencialmente revolucionária, uma classe de encostados”. Por fim, Bellocchio foi acusado de não ter percebido que as artimanhas do poder já haviam sido desmascaradas (CASA; MANERA, 2012, p. 39; 9-10).

Convém salientar que apenas poucos textos dos órgãos de grupos extraparlamentares eram assinados: foi o caso de Dedalus (Umberto Eco), que escrevia para *il manifesto*; mas, mesmo sem assinatura, é possível detectar, por exemplo, a colaboração do historiador de cinema Pio Baldelli e do crítico cinematográfico Goffredo Fofi com *Lotta continua*, e de Paolo Bertetto, crítico e professor de cinema, com *la vecchia talpa*. Intelectuais já de renome, muitos dos quais, com o tempo, se projetarão ainda mais no panorama cultural italiano.

O que a maioria dos articulistas criticava nessas obras era o fato de terem sido realizadas dentro de estruturas cinematográficas consagradas, em oposição às “tentativas de um cinema ligado direta e intimamente ao desenvolvimento da luta de classe em nosso país, isto é, um cinema fora dos canais normais de produção e distribuição”, como assinalava *Vedo Rosso* (CASA; MANERA, 2012, p. 45, 46-47), num artigo de 1973 dedicado ao cinema político, em que vários filmes de Damiani e *La proprietà non è più un furto* (*Não se brinca com o dinheiro*, 1973), de Petri, eram abominados, enquanto *Sacco e Vanzetti* (*Sacco e Vanzetti*, 1971), de Giuliano Montaldo, *Sbatti il mostro in prima pagina* ou *Il delitto Matteotti* (*O delitto Matteotti*, 1973), de Florestano Vancini, dentre outros, deviam ser considerados, apesar de uma série de restrições:

Vê-los não significa aceitá-los como obras-primas, mas discuti-los um a um, em sua tentativa de fazer crônica ou de interpretar a história. São filmes que não pertencem a um filão específico do cinema: são tentativas, contribuições, propostas. Não devemos ter medo de criticá-los e também de recusá-los: construir critérios próprios para ver e entender esse tipo de cinema significa não sujeitar-se boquiabertos às imagens da Tela e constatar que um cinema político não existe, precisa ser construído e a definição corrente é inútil e daninha porque leva a pensar num ponto de chegada, em filmes que existem e podem ser vistos. Nada mais falso.

Esse tipo de crítica não partia apenas das páginas de periódicos de extrema-esquerda, pois os problemas levantados por *Vedo Rosso* já haviam sido constatados na consagrada revista *Cinema Nuovo*, num artigo em que Goffredo Bettini e Elena Miele (1970, p. 278-281) discutiam como o sistema consolidava sua ideologia também por meio de filmes que pareciam opor-se ao *status quo* do ponto de vista político, quando, na verdade, eram instrumentalizados pelo poder, colocando-se equivocadamente como uma alternativa ao cinema de evasão:

o cinema também, com suas múltiplas possibilidades de difusão e de contato com o público, encontra-se, hoje cada vez mais, ligado a uma função apologética dos conteúdos e das ideias da classe no poder: de fato, jamais como hoje, o autor cinematográfico viu as estruturas produtivas e de

distribuição limitarem o campo de ação no qual desenvolve seu discurso político-cultural. [...]

Jamais como hoje, as ideias e as obras dos autores foram manipuladas de forma tão hábil e sutil, e, portanto, neutralizadas no que havia nelas de novo e de eversivo. Mas, por outro lado, deve-se notar que, jamais como hoje, se colocou aos intelectuais de cinema mais progressistas – embora frequentemente de forma confusa, contraditória e particular (e aqui o discurso poderia estender-se a todos os outros campos da cultura) – o problema de se criar espaços operacionais no setor específico, procurando enfrentar o poder existente de todas as formas, de devolver à expressão artística sua totalidade e de levar adiante um discurso revolucionário, inserindo concretamente o labor fílmico numa estratégia de luta, de largo alcance, que tem por objetivo final a derrubada do capitalismo e o sucesso do socialismo. [...]

Filmes que propõem aparentemente conteúdos interessantes, procurando entrar na esfera do chamado cinema engajado – os quais, na verdade, por meio de escolhas tradicionais ou nada engenhosas e que, por cima, se rendem ao cinema comercial –, participam integralmente do jogo produtivo e ideológico do poder, colocando-se, aliás, como falsa alternativa ao cinema espetacular e declaradamente burguês, mistificando, desse modo, fatos e homens que pertencem à cultura e à ideologia revolucionárias. [...]

O fato de que todos possam ver os filmes de Visconti, de Antonioni ou de Bellocchio nos grandes cinemas da cidade, permite assim a este estado opressor de encobrir-se de uma camada de falsa democracia, retórica e inútil, e, ao mesmo tempo, controlar, dosar, em fim, manipular os produtos desses diretores, produtos que, se apresentados de outra forma, poderiam constituir a abertura – “se não fossem imediatamente instrumentalizados pelo poder, para fins próprios e com os meios que lhe são próprios – para uma alternativa dialética e negativa do próprio poder”.

Essa foi apenas uma pequena amostra de como o cinema (italiano) foi visto e utilizado por esses grupos de extrema-esquerda, para os quais, não raro, a obra resenhada era apenas um pretexto para mais um embate ideológico. Apesar de poucos, os comentários escolhidos serviram para tentar delinear como se travou a nova batalha das ideias na cultura italiana e, mais especificamente, no cinema.

Referências bibliográficas

BETTINI, G.; MIELE, E. “Cinema come apologia della classe al potere”. **Cinema Nuovo**, Florença, ano XIX, n. 206, jul.-ago. 1970, p. 278-281.

CASA, S. Della; MANERA, P. (org.). **Sbatti Bellocchio in sesta pagina**: il cinema nei giornali della sinistra extraparlamentare 1968-76. Roma: Donzelli Editore, 2012.

Futuros imaginados em *A guerra acabou*, de Alain Resnais¹

Imagined futures in *The War is over* by Alain Resnais

Mauro Luiz Rovai² (Doutor – Unifesp)

Resumo:

O objetivo deste texto é analisar o filme *A guerra acabou* (dirigido por Alain Resnais) de modo a apontar uma possível discussão sociológica a respeito do conceito de imaginário. O principal procedimento metodológico é a análise interna da obra, dando particular ênfase aos elementos expressivos da construção fílmica, como planos, diálogos, gestos e "flash-forwards".

Palavras-chave:

A guerra acabou, Sociologia e Cinema, Imaginário.

Abstract:

The aim of this text is to analyze the film *The war is over* (directed by Alain Resnais) in order to point a possible sociological discussion about the concept of imaginary. The main methodological procedure is the internal analyze of the film, giving special emphasis to the expressive elements of the filmic construction, such as shots, dialogues, gestures and flash-forwards.

Keywords:

The war is over, Sociology and Cinema, Imaginary..

Como apontou Vicente Sánchez-Biosca, “o que bem caracteriza a forma de *A guerra acabou* é seu uso descontínuo do tempo”, não apenas pelos *flash-forwards*, mas também pelas “interpolações do pensamento, superposições ou fraturas no desenvolvimento da ação” (2011, p. 32), trazendo para a tela o que Alain Resnais chamou de “o lado imaginário do cotidiano” (apud SÁNCHEZ-BIOSCA, 2011, p. 32).

O apontamento de Sánchez-Biosca ajuda a posicionar o nosso problema, dado que a utilização que Alain Resnais faz do *flash-forward* é bastante particular, seja por não se tratar, propriamente, de acontecimentos que virão mesmo a acontecer, seja pelo valor que o recurso possui para a construção da personagem de Diego Mora (Yves Montand), um revolucionário “profissional”.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático “Cinema e Ciências Sociais: aportes metodológicos”. Versão reduzida. O texto é resultado parcial de pesquisa financiada pela FAPESP.

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

De modo geral, tais saltos bruscos aparecem como imagens mentais na forma de projeções, antecipações, reconhecimentos, imaginadas por um homem que deve a vida à disciplina com que lida com o tempo e ao cuidado com que explora os lugares que percorre. No entanto, o que gostaríamos de explorar neste estudo é como os saltos no interior da ordem cronológica da narrativa do filme ajudam a colocar em perspectiva a noção de imaginário, mencionada por Resnais. Daí nosso interesse em trazer para o primeiro plano a singularidade desse recurso no interior da narrativa de *A guerra acabou*.

De modo geral, tais saltos são de quatro tipos. O primeiro diz respeito ao que a personagem vive normalmente nas suas idas e vindas clandestinas entre a Espanha e a França, isto é, ao seu cotidiano de “revolucionário profissional”, perseguido pela polícia dos dois países. O segundo se refere aos cuidados que precisa tomar com a vigilância e que, supõe-se pela experiência que possui, estão internalizados, o que aparece expresso na sua face tensa, nos seus atos comedidos e no seu autocontrole, sugerindo a sua “composição social”, expressão pela qual Norbert Elias caracterizava a noção de *habitus* (ELIAS, 119, p. 150). O terceiro, por aquelas antecipações (imagens mentais) acerca do que ele não sabe, viu ou conhece, mas imagina. O quarto, por um tipo de antecipação que aparece quando a personagem de Diego é confrontada, nos debates que participa, com hipóteses diversas das quais acredita.

Para ser mais claro, o primeiro tipo é caracterizado, basicamente, pelas chegadas e partidas de trens, pela sugerida repetição dos encontros que têm com seus camaradas e pelas andanças pelos blocos de apartamentos em que vivem seus correligionários. O segundo, são aqueles que aparecem quando ele está em Paris, identificando possíveis policiais à paisana em perseguições várias pelas ruas. O terceiro caso refere-se ao que ele desconhece, mas imagina a partir dos detalhes que sabe da vida de Nadine. O quarto tipo de imagem mental é suscitado pelas conversas com os camaradas, que lhe oferecem contra-análises às avaliações que traz da Espanha, ou pelas conversas com os estudantes, camaradas de Nadine, que sugerem ter sido ele o vigiado durante todo o tempo em que imaginava estar no controle, vigiando.

Desses quatro casos, o terceiro tem um interesse particular para nosso estudo, pois se trata de certo tipo de imagem mental em que Diego, com base nas informações que possui sobre Nadine

começa a imaginá-la. Ele imagina alguém de quem apenas conhece a voz (pois haviam conversado rapidamente por telefone, durante a averiguação dos seus documentos na fronteira), daí o nosso interesse. Tais sequências ocorrem duas vezes e têm lugar na livraria em Hendaye e no vagão restaurante do trem que leva Diego de volta a Paris – ambas referidas a Nadine, antes de conhecê-la. Vamos a elas.

Na altura do minuto 11, após entrar na França com o passaporte de René Sallanches, pai de Nadine, Diego conversa com Marie (Anouk Ferjac) nos fundos de uma livraria. Ao longo da conversa, veremos uma série de planos justapostos em que moças aparecem andando. Elas surgem de costas, com cabelos longos e curtos, escuros e claros, presos e soltos (só no plano final da sequência que dura 15 segundos uma delas está de frente, falando em um telefone público). Um detalhe é comum a todos esses planos: elas aparecem carregando livros, como a indicar que se trata de uma estudante. Minutos depois, já dentro do trem que o leva a Paris, há um novo fluxo de planos rápidos, novamente trazendo moças com livros. Tal fluxo tem início à menção do nome Lucienne (que, pela discussão do casal sentado diante de Diego, na mesma mesa no vagão restaurante, parece ser alguém da idade de Nadine). Lucienne, diga-se, não aparece no filme. O nome é apenas mencionado na discussão do casal – que também não terá qualquer outro papel na trama. A câmera faz um breve movimento para a direita, onde, sentada à mesa ao lado, está uma moça. O plano fechado e detido sobre ela sugere que está só. Ao levar um petisco à boca, o plano é alterado (percebemos a mudança pelo tom do vestido que usa e pelo movimento ao fundo). A câmera se afasta e a moça do vagão restaurante está agora em um bar (café). Desse afastamento / abertura seguem-se uma série de planos, a maior parte deles trazendo moças (tomadas de frente e de costas), descendo ou subindo escadas, com cabelos curtos e presos, claros e escuros, seguindo a calçada e atravessando a rua, todas se dirigindo (assim parece) ao portão com o número 7. No próximo plano retornamos ao vagão restaurante. A câmera faz o movimento inverso, para a esquerda, e fixa-se na janela do trem. Isso ocorre na altura do minuto dezesseis e dura aproximadamente 40 segundos.

Notemos logo de início que tais imagens mentais não surgem para preencher o tempo em que a personagem está sozinha ou em situação de espera – isso acontece no vagão restaurante, mas não durante o diálogo com a dona da livraria. Tais imagens não são despertadas apenas pela

menção explícita do nome Nadine ou Sallanches, pois o fluxo de planos no vagão-restaurante não é trazido pela referência ao nome, mas a um dado nome, provavelmente ao de alguém da mesma idade (percebe-se na discussão do casal), e pela presença aleatória da moça destacada pela câmera.

Além disso, são várias moças que aparecem. Loiras e morenas (embora ele saiba que Nadine tem cabelos escuros). Todas trazendo livros, a maioria andando e entrando em bares / cafés, mas com um detalhe que indica se tratar de uma estudante (Diego sabe que ela é filha de engenheiro, ex-estudante de um Liceu situado em região privilegiada de Paris e atualmente universitária). Não sabemos quem são as moças. Figuras indeterminadas, elas possuem aspectos que sugerem Nadine e, ao que tudo indica, isso deveria bastar para os objetivos do revolucionário. No entanto, elas possuem várias faces, e é essa variedade de feições joviais e juvenis que parece não permitir antecipar a imagem de Nadine, faltando a Diego o que dela seria específico, o rosto – justamente o que, seguindo Elias, identifica a pessoa, pois a sua “musculatura facial dúctil, [é] capaz de assumir marcas diferentes conforme a experiência individual” (ELIAS, 1994, p. 158).

Diferente das imagens mentais em que aparece o rosto do amigo em provável perigo, caso de Juan (Jean François Rémi), o de Carmen (Françoise Bertin), o dos camaradas e compatriotas, os quais ele bem conhece, o de Nadine lhe é desconhecido. A profusão de planos antecipatórios de quem seria a moça associam juventude, leveza e movimento, subindo ou descendo escadas, andando ou cruzando a rua, entrando em bares ou no portão de número 7. Pode-se supor que as informações que Diego possui lhe permite reconhecer, atualizando imagens, o local em que vive Nadine. Contudo, a presença de vários planos, de várias figuras, de vários movimentos e em diversas direções, de várias faces e modelos andando pela Rue de L’Estrapade ou chegando ao número 7, em outros termos, o grande fluxo de planos com essas imagens também podem sugerir o indeterminado que não permite fechar a imagem (ou, se se preferir, decidir qual seria a imagem) de Nadine.

Deixemos de lado a preocupação com a memória e com os reconhecimentos. Voltemos a atenção para a noção de imaginário e insistamos com ela, tomando-a de alguém que a tenha trazido para o centro do debate, Cornelius Castoriadis. Vejamos o que diz o autor:

O imaginário não é a partir da imagem no espelho ou no olhar do outro. O próprio “espelho”, e sua possibilidade, e o outro como espelho são antes

obras do imaginário que é criação *ex nihilo*. Aqueles que falam do 'imaginário' compreendendo por isso o especular, o reflexo ou o "fictício", apenas repetem, e muito frequentemente sem o saberem, a afirmação que os prendeu para sempre a um subsolo qualquer da famosa caverna: é necessário que (este mundo) seja imagem de alguma coisa. O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de "alguma coisa". (Castoriadis, 1986, p.13 – itálicos do autor).

Não imagem de, mas criação incessante e indeterminada de imagens. Tomado por essa perspectiva, as imagens mentais de Diego (descritas acima) não se apresentam como imagens de, mas fluxo de imagens. Certamente poderíamos dizer que os planos que trazem os correligionários e as reuniões do partido seriam atualizações a partir de experiências anteriores, pois a situação deve ter sido vivida inúmeras vezes por Diego. No caso específico do que lhe é desconhecido, no entanto, as imagens em fluxo, em profusão de planos de figuras e formas indeterminadas que desemboca na entrada do prédio em que fica o apartamento dos Sallanches é mais forte ou mais importante do que o seu reconhecimento do local a partir de experiências similares anteriores. Não é a imagem de Nadine, mas a imaginação de Diego que está a criar, de modo incessante, mas indeterminado, formas e figuras e planos e movimentos que tem como fundo um espaço e tempo instituído social e historicamente. Reparemos que a personagem não produz sempre as mesmas formas a partir do plano da moça no vagão restaurante. Ele as cria incessantemente. Esse efeito em *A guerra acabou* de Alain Resnais é obtido pela rapidez com que os planos estão justapostos, em que sempre um movimento está começando, uma direção sendo tomada, mas logo substituídos por novas direções, ritmos e movimentos – opostos, complementares, truncados. A Nadine que ele encontrará minutos adiante, descendo em passo acelerado as escadas do prédio onde mora não assume a forma do que fora imaginado, pois o que fora imaginado não era imagem de, mas criação de formas, figuras, imagens.

Nesse sentido, o imaginário de Diego não é um estorvo ao sociólogo, mas uma chance, mais uma, de escapar da dicotomia individual e social, pois se se trata de criação incessante de figuras, elas: 1) precisam ser reconhecidas socialmente para serem investidas; e 2) implicam uma dimensão espaço-temporal que é social-histórica. No primeiro caso, porque "o social-histórico é estabelecimento de figuras e relação de e com essas figuras" e "só pode ser dando-se figuras

'estáveis' através do que ele se torna visível, e visível a e para si próprio" (CASTORIADIS, 1986, p. 241). No segundo, porque "o tempo é emergência de figuras *outras*" (CASTORIADIS, 1986, p. 228), o que "implica certamente o espaço, já que é emergência de figuras outras e a figura, o Plural ordenado ou *minimamente* formado pressupõe espaçamento" (CASTORIADIS, 1986, 231 – todos os itálicos são do autor).

No filme, os elementos presentes na sequência de planos justapostos não levam à figura de Nadine e, depois de conhecê-la, sua imagem não é decorrência do fluxo de imagens mentais de Diego. Ela é outra. Ainda que os blocos de tempo e de espaço tragam "figuras estáveis", a estudante, a rua Estrapade etc., ela é outra e não provém delas. Além disso, se tais imagens mentais estabelecem uma ação descontínua no interior do filme (a quebra do sensório-motor, considerada a trama), por outro lado tal descontinuidade não incide na capacidade de agir de Diego, pois não param os seus movimentos atentos, os diálogos e os debates políticos enquanto o fluxo incessante do imaginário se manifesta.

As antecipações no filme se manifestam como imagens mentais, em fluxo, e em um desses casos, como destacamos, há o aparecimento de figuras de forma incessante e indeterminada. Tais imagens antecipatórias permitem que ele lide com a vigilância, mas também o leva a acreditar que pode vigiar a vigilância, ainda que ao final do filme, como se verá, ele tenha sido envolvido pelos acontecimentos que acreditava de longe observar. Que uma personagem que tanto buscava antecipar problemas vá descobrir que os criava enquanto tentava evitá-los não deve, porém, nos assustar. Afinal, é justamente do indeterminável de que somos feitos.

Referências bibliográficas

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. Des voix entre les lignes: la Guerre d'Espagne, est-elle vraiment finie? In CÉSPEDES, J. (org.). **Cinéma et engagement**. Jorge Semprún scénariste. **CinémAction**. Condé-sur-Noireau: Éditions Charles Corlet, 2011, no. 140, pp. 30 – 35.

Filme trabalhado

A guerra acabou. Direção de Alain Resnais, com roteiro de Jorge Semprún. França / Suécia, 1966, P&B, 121 min. Título original *La guerre est finie*.

Flora Gomes e o uso de alegorias no cinema de Guiné-Bissau¹

Flora Gomes and allegorical applications in Guinea Bissau cinema

Morgana Gama de Lima² (Mestre – Universidade Federal da Bahia)

Resumo:

Como parte do conjunto de filmes produzidos em língua portuguesa, feitos em regime de coprodução, e considerando a influência dos movimentos diáspóricos na constituição das narrativas audiovisuais contemporâneas, esta comunicação propõe um olhar sobre a obra do cineasta guineense Flora Gomes na perspectiva de compreender como a utilização de recursos alegóricos na narrativa fílmica indica novas possibilidades de circulação e análise das obras.

Palavras-chave:

Cinemas em português; cinema africano; alegoria.

Abstract:

As part of the set of films produced in Portuguese made in a co-production system and considering the influence of diasporic movements in the constitution of contemporary audiovisual narratives, this communication proposes a reflexion about the work of the Guinean filmmaker Flora Gomes from the perspective of understanding how use of resources in allegorical film narrative indicates new movement possibilities and analysis of the these works.

Keywords:

Portuguese movies; african cinema; allegory.

Diante da variedade de filmes produzidos pelos cinemas africanos de língua portuguesa e da relevância de seus autores para pensar a influência de movimentos diáspóricos na constituição de narrativas audiovisuais, esta comunicação tem a proposta de comentar parte da obra do cineasta guineense Flora Gomes no sentido de compreender como a utilização de recursos alegóricos na narrativa fílmica indica novas possibilidades de circulação e análise dos filmes africanos para além das particularidades históricas ou geográficas do seu contexto de produção.

O presente trabalho também é fruto da necessidade em se construir investigações voltadas para a linguagem cinematográfica de filmes africanos, especialmente a partir de uma avaliação das estratégias empregadas na construção de suas narrativas, utilizando como suporte metodológico os

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMAS EM PORTUGUÊS: aproximações - relações.

² Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia, atualmente pesquisa sobre cinemas africanos de língua portuguesa.

procedimentos da análise poética (GOMES, 2004) e a noção de alegoria (BENJAMIN, 1984) enquanto um elemento que, ao tempo que constitui essas narrativas, produz um efeito de *transnacionalização* da obra cinematográfica permitindo o seu trânsito nas diferentes esferas de recepção que compõem essa espécie de *cosmopolitismo lusófono* aqui compreendido como efeito resultante das produções provenientes de países de língua portuguesa.

Do cinema africano de língua portuguesa

Mesmo com o pouco tempo de existência – aproximadamente 50 anos – os cinemas africanos têm demonstrado trazer grandes contribuições para o cinema contemporâneo mundial, tanto do ponto de vista temático, ao trazer em suas narrativas questões políticas complexas, como os efeitos do pós-guerra; quanto pelo aspecto da produção, ao apresentar novas poéticas fílmicas a partir da experiência diáspórica de seus realizadores. Porém, na medida em que foram firmados regimes de coprodução, o cinema dos países africanos também se fortaleceu ganhando um suporte em questões de infraestrutura de produção, distribuição e circulação de seus filmes, esta última, principalmente em festivais e mostras de filmes.

Integrando essas novas formas de agremiação do cinema mundial, muitas vezes a familiaridade linguística acaba servindo como estratégia de articulação entre os países, a exemplo dos cineastas provenientes de países africanos de língua portuguesa que realizam produções em parceria com Portugal. Especialmente após a adesão de Portugal à Comunidade Europeia em 1986, houve uma vasta parceria cinematográfica transnacional com países como o Brasil (1985), Cabo Verde (1989), Moçambique (1990), Angola (1992) e São Tomé e Príncipe (1994). De acordo com Paulo Cunha (2013, p. 75) como parte dessas políticas de reaproximação “[...] o cinema português tem tido como prioridade na sua internacionalização, a ideia de lusofonia, procurando estreitar relações com os países africanos de língua oficial portuguesa”. Nesse sentido, desde 2001, o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), em Portugal realiza um programa de promoção da coprodução com países de língua portuguesa no qual diversos filmes africanos foram realizados. Um exemplo disso se encontra na própria trajetória do cineasta guineense Flora Gomes que de cinco longas-metragens realizados, quatro – os filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa – foram financiados

com fundos majoritariamente portugueses. Apesar disso, para Carolin Ferreira (2012, p. 151) as coproduções com Guiné-Bissau, devido a uma série de razões relacionadas à história, dimensão e situação geográfica, mas principalmente porque eles foram feitos por um cineasta nacional com assinatura autoral, diferem dos filmes transnacionais realizados por outros países africanos, a exemplo de Moçambique.

Assim, se em um primeiro momento, as narrativas produzidas por cineastas africanos se concentravam em preocupações relativas a buscas identitárias e resgate de valores nacionalistas, no entanto, na medida em que há a articulação de novos meios de produção, as narrativas também se transformam fazendo emergir questões relacionadas tanto à cultura de origem do realizador, quanto à cultura que o acolhe. Cresce também o número de produções de ficção e a possibilidade de trazer narrativas outras, criar outras realidades, fantasiar, sonhar, divergindo de uma tendência outrora voltada apenas para o documentário. Segundo o pesquisador Mohamed Bamba (2011), é um cinema que ao se transnacionalizar “(...) decreta de um lado a obsolescência da ideologia das identidades nacionais fixas, bem como, promove debates sobre todos os ‘modos de identificação emocional’ e sua *mise en scène* nos filmes (...)” (BAMBA, 2011, p. 173). Nesse sentido, vale pensar: quais seriam então, as estratégias empregadas na constituição das narrativas fílmicas de modo a negociar com esse movimento de “transnacionalidade”?

A partir desse contexto de cooperação internacional, alguns filmes dos cinemas da chamada África Lusófona (que inclui países como Moçambique, Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau), merecem ser observados com detalhe. E é dentro desse universo que destacamos o trabalho desenvolvido pelo cineasta de Guiné Bissau, Flora Gomes.

O cinema de Flora Gomes

Flora Gomes, de nome Florentino Gomes, é natural de Cadique, cidade da Guiné-Bissau, e ao longo da sua trajetória realizou quatro longas-metragens em regime de coprodução: Os olhos azuis de Yonta (Udju Azul Di Yonta, 1991); Árvore de Sangue (Po di sangui, 1996); Minha Fala (Nhá Fala, 2000) e República de meninos (República de mininus, 2005). Destes, daremos destaque a Po di sangui (1995) e Nhá fala (2000).

Po di sangui (Pau ou Árvore de Sangue, 1996), terceiro longa-metragem de Gomes, a narrativa apresenta a história dos de uma aldeia ficcional *Amanha Lundju* (que significa “Amanhã Longe” ou “Amanhã distante”) em que uma árvore é plantada para o nascimento de cada novo integrante da aldeia. De acordo com a lenda, a relação do indivíduo com a árvore vai além de uma representação simbólica, mas cresce com a criança e se torna sua alma. Uma ligação que se torna clara no interior da narrativa quando há um grande desmatamento na aldeia. Em tal período o número de árvores cortadas supera ao de árvores plantadas, desencadeando em uma série de conflitos de relacionamento entre os membros da aldeia. Ainda que a questão do desmatamento florestal tenha um impacto para a rotina daquela tribo, visto que afeta uma tradição vigente – a ligação espiritual das pessoas com as árvores – quando o cineasta Flora Gomes traz uma questão global como o desmatamento para a narrativa, acaba construindo uma ponte de significação para que mesmo o espectador alheio às particularidades culturais daquela tribo retratada seja capaz de compreender a mensagem central ali retratada: o conflito entre os valores de uma tradição e os impactos gerados quando esses valores são afetados.

Como em reforço ao tom de fábula da narrativa, enquanto a personagem Dou retorna para a aldeia – sua terra de origem e onde seu irmão gêmeo Hami acabara de morrer – uma mulher conta uma história um grupo de crianças, cena intercalada pela imagem de fios que se entrelaçam em uma máquina de tear, manuseada por outras duas pessoas próximas ao grupo (Figura 1). Uma composição imagética que remete ao próprio ato de contar histórias, na medida em que o narrar, também é reunir os fios soltos dos fatos e acontecimentos dentro de uma lógica e sequência. Em relação à obra do cineasta, o ato de contar histórias é um elemento que se apresenta através de personagens específicas não só revelando a importância da cultura oral, mas usando as personagens como narradoras da própria história.



Figura 1: Durante a narração da história, o tear em primeiro plano
Fonte: PO DI, 1996. (Les Matins Films)

Após essa cena inicial, de chegada de retorno de Dou, em pouco tempo, diante do desmatamento do terreno – ocasionado pela morte de várias árvores, almas – misteriosamente a aldeia é tomada por um incêndio. A comunidade tenta de todas as formas de apagar o fogo, no entanto, as chamas só cessam por completo após a intervenção de Calacado, personagem apresentada como o guia da aldeia. Depois, é ele mesmo que confia a Dou a missão de apoiar a aldeia no exílio e acompanhar Saly, jovem prometida a seu irmão, e que agora poderia guiá-lo na direção do sol, por quem ela havia se apaixonado.

Como se pôde observar por esses breves relatos baseados na narrativa apresentada pelo filme, o simbolismo é um elemento recorrente na obra de Flora Gomes. O roteiro, escrito em parceria com Anita Fernandez não mostra uma aldeia africana realista, mas uma aldeia possível. Razão pela qual o filme também é considerado como etnoficção. Tal “fuga” da realidade, não só permite ao cineasta considerar questões históricas e tradicionais por meio de deslocamentos, inversões, mas também uma ampliação da margem de interpretações, possibilitando o alcance da obra para uma diversidade maior de públicos. Por fim, não menos importante que os elementos já apresentados, o filme traz uma cena de comemoração em que o nascimento de crianças marca o retorno da comunidade para a aldeia e traz novas expectativas para o futuro. Tal momento é celebrado com uma música entoada pelos próprios personagens.

Já *Nhá Fala* (Minha Fala, 2002), uma de suas produções mais conhecidas, apresenta a história de Vita, uma jovem da Guiné que ganha bolsa para estudar na França, mas tem em sua família uma tradição segundo a qual as mulheres eram proibidas de cantar e caso o fizessem morreriam. A história contada em forma de musical – o que poderia ser um paradoxo diante da proibição – se desenvolve com a viagem de Vita a Paris, onde se apaixona por Pierre, músico jovem e talentoso. Tal envolvimento faz com que Vita não só quebre a tradição da família, ao se tornar cantora, como a faz retornar para o seu lugar de origem para encenar a sua própria morte e ressurreição. Em síntese, vemos aqui como a protagonista é confrontada com suas tradições ao visitar

outro país (França). Conflito que no filme se resolve, quando a personagem retorna para o seu país de origem operando uma releitura da sua tradição.

A partir dessas duas produções somos então levados a fazer algumas questões: como os recursos da linguagem cinematográfica são utilizados nos filmes de modo a constituir essas alegorias? Como o uso de alegorias contribui para pensar a inserção e trânsito dos filmes africanos de língua portuguesa? Questões cujas respostas ainda estão por emergir, visto que requerem uma incursão na obra fílmica, mas que podem servir tanto para pensar acerca do cinema produzido por Flora Gomes, quanto para outros filmes realizados em coprodução com Portugal.

Alegoria e transnacionalidade

Os filmes do cineasta Flora Gomes, apresentados nessa comunicação, pelo caráter simbólico de suas narrativas, trazem implícita ou explicitamente uma construção alegórica, ou seja, uma narrativa cujo significado vai além do aparente. Apesar das diversas formulações acerca desse conceito, Ismail Xavier, em seu ensaio *A alegoria histórica* (XAVIER, 2005) segue a perspectiva de Walter Benjamin (1985), e defende a ideia de alegoria como um fragmento da ação do tempo sobre a cultura, um discurso que embora não se reporte a um tempo presente, lembra uma condição futura.

Assim, consideramos que o uso de alegorias enquanto estratégia empregada na constituição das narrativas fílmicas possibilita meios de negociação com essa *transnacionalidade*, resultante dos regimes de coprodução, ao trazer construções cuja interpretação se abre para temas mais amplos como o conflito entre tradição e modernidade, como exemplificado nos dois filmes aqui citados. Em contraponto a análises *territorializantes*, que insistem em uma reflexão voltada para a condição pós-colonial ou periférica dos filmes africanos, acreditamos que a utilização de recursos alegóricos nas narrativas indicam possibilidades de uma análise do cinema africano para além das idiosincrasias históricas ou geográficas do seu contexto de produção e descortina novas formas de fazer e pensar esse cinema, não restringindo ele a abordagens/interpretações nacionalistas.

Referências

BAMBA, M. Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes. In: **Palíndromo** – Processos artísticos contemporâneos, n.5, 2011. Florianópolis: EDUSC, 2011. (p. 165-193).

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CUNHA, P. Coproduzir em português: da política e da prática. In: DENISON, Stephanie. **World cinema: as novas cartografias do cinema mundial**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2013. (Série de Estudos Socine). (p. 75-89).

FERREIRA, C. O. **Identity and Diference**: Poscoloniality and Transnacionality in Lusophone Films. Berlin: LIT Verlag, 2012. (p. 143-173).

GOMES, W. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. In: **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual. V. 31, n. 21 (2004). (p. 85-105).

NHÁ Fala. Direção: Flora Gomes. Produção: Luís Galvão Teles; Jani Thiltges; Serge Zeitoun. Roteiro: Nhá Fala. Portugal: Fado Filmes; França: Les Filmes de Mai; Luxemburgo: Samsa Films, 2002 (85 min.), 1 DVD.

PO DI sangue. Direção: Flora Gomes. Produção: Les Matins Films (Jean-Pierre Gallèpe). Co-produção: Arco Iris (Guiné Bissau); MK2 Productions (France); Cinetelefilms (Tunisie); SP Filmes (Portugal); Lucie Films. Roteiro: Flora Gomes e Anita Fernandez. Música: Pablo Cueco. França: Films sans frontières, (Galeshka Moravioff). 1996 (90 min), 1 DVD.

XAVIER, I. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão (Org.) **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica** (vol. I). São Paulo: SENAC. 2005.

Os silêncios de *Stalker* e as perspectivas de Gumbrecht para o

*Stimmung*¹

Stalker's silences and Gumbrecht's research on *Stimmung*

Pablo Alberto Lanzoni² (Mestre em Comunicação e Informação – IFRS/POA e PPGCOM/UFRGS)

Resumo:

Neste texto, encontram-se aproximações entre as proposições de Hans Ulrich Gumbrecht (2014) frente ao *Stimmung* e às marcas do silêncio que emergem de *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski. Atenta-se para os 'efeitos de silêncio' em excertos do filme com vistas a ultrapassar as fronteiras que cercam sons e silêncios na experiência cinematográfica.

Palavras-chave:

Stimmung, atmosferas, silêncio, *Stalker*, Tarkovski.

Abstract:

This paper assembles approximations between Hans Ulrich Gumbrecht's (2014) work on *Stimmung* and the silence marks that emerges from the movie *Stalker* (1979), by Andrei Tarkovski. In order to overcome the boundaries that surround sounds and silences in the cinematographic experience, close attention is paid to the 'effects of silence' in chosen excerpts from the film.

Keywords:

Stimmung, atmospheres, silence, *Stalker*, Tarkovsky.

Stalker (1979) é o quinto longa-metragem de Andrei Tarkovski, um filme cuja ação dramática decorre no período de um dia, do despertar ao adormecer do protagonista, em um fluxo de tempo contínuo no qual tudo parece estar interligado. A eleição de planos-sequências, deixando a técnica plano/contraplano como um recurso de exceção no repertório apresentado pelo diretor, oferece ao espectador a oportunidade de investigar o dramatismo do plano para além das referências habituais. Tais características possibilitam que nos concentremos na cena, nas expressões, nos diálogos e nos elementos sonoros nunca ociosos que ressoam em um espaço amplo, pausado e pleno de silêncio, enquanto a câmera observa e convida-nos a observar.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Estudos do som.

² Docente do IFRS/POA e doutorando em Comunicação e Informação do PPGCOM/UFRGS.

Nesta comunicação (que se oferece como um recorte de meu projeto de tese), antes de detalhar as personagens, de aprofundar o enredo ou avançar sobre a decupagem técnica das cenas, intenciona-se discorrer sobre as atmosferas que emergem da impressão de silêncio oriunda dos primeiros momentos do filme, valendo-se das proposições de Hans Ulrich Gumbrecht (2014) para o *Stimmung* e de um conjunto de autores que o acompanham. Deste modo, se reconhece o *Stimmung* como o ‘tom’ de uma presença material, ou seja, a atmosfera que define as relações entre uma obra e seu espectador através da concretude de seu timbre no presente da fruição.

Gumbrecht e as potencialidades atmosféricas do *Stimmung*

Quando, em *Stimmungen lesen* (2011), o teórico literário Hans Ulrich Gumbrecht revisitou o conceito de *Stimmung* que deixara de acompanhar o debate estético contemporâneo desde a segunda metade do século XX, motivou novas reflexões sobre as noções de atmosfera, clima ou ambiência na discussão cinematográfica. Embora ele não tenha se debruçado sobre a experiência da sala escura, os trabalhos que cercam a produção do autor permitem evidenciar um campo de pesquisas que tem se estabelecido entre as materialidades da comunicação e os estudos dos afetos, com os quais se pode lançar luz às demarcações que afirmam os possíveis *stimmungen* em um filme.

O autor, buscando um espaço entre o desconstrucionismo e os estudos culturais no interior do campo literário, investiu no *Stimmung*, palavra cuja tradução foi por ele metaforicamente aproximada a clima, atmosfera e ambiência, visando desenvolver a “dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física” (GUMBRECHT, 2014, p.14)³ e evidenciar o *continuum* existente entre o corpo das obras analisadas e os afetos do leitor.

Para explorar as diferentes nuances invocadas pelo *Stimmung*, Gumbrecht recorre a *mood* e *climate*, palavras que podem auxiliar na tradução do termo. A primeira representa um sentimento íntimo tão privado que não pode sequer ser circunscrito com precisão. A segunda traz ao *Stimmung* algo de objetivo, uma disposição que está em volta dos indivíduos e sobre eles exerce uma influência física. Segundo Gumbrecht (2014, p. 13), é por isso que “as referências à música e ao tempo atmosférico aparecem na literatura quando os textos tornam presentes – ou começam a refletir sobre

³ Tradução de *Stimmungen lesen* (2011) para o português.

– os estados de espírito e as atmosferas”. Recorrências estas que ajudam a exemplificar estes encontros concretos “com nosso ambiente físico” (GUMBRECHT, 2014, p. 13).

Uma leitura voltada para o *Stimmung* dá atenção a esta dimensão material das obras já que, conforme Gumbrecht (2014), não existe situação sem sua atmosfera própria, o que torna a busca pelo *Stimmung* característica e possível. No cinema, uma autora que tem se dedicado à pormenorização de atmosferas é a pesquisadora portuguesa Inês Gil (2005), que a defende não como uma questão estritamente narrativa, mas como pertencente ao domínio da sensação. Segundo ela, ao sentar-se em sua poltrona, frente às imagens em movimento e sincronizadas ao som, o espectador é tomado por uma gama de sensações decorrentes da atmosfera cinematográfica, não restrita a seus vínculos com o filme, mas estendida àquele espaço e a seus aparatos. Este toque aos afetos é impalpável e defini-lo é uma tarefa difícil, contudo a arte e seus meios a exprimem: não é por acaso que ela é associada “à noção de *stimmung*” (GIL, 2005, p. 18).

Buscando vencer estes obstáculos, Gil compreende a atmosfera cinematográfica como um sistema de forças visíveis e invisíveis que resulta em um campo energético, expresso a partir de um ou de vários corpos ou situações e em contextos determinados. É caracterizada pela natureza, pelo ritmo e pelas relações envolvidas com estas forças. São, no entanto, as sensações e os afetos por ela desencadeados em seus receptores que a tornam perceptível, pois ela é uma expressão da relação entre o indivíduo e o mundo.

As atmosferas silenciosas de *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski

Embora seja impossível dar conta das reais dimensões do *Stimmung* em uma obra, buscá-lo implica descobrir os artefatos ou princípios ativos que a regem e entregar-se a eles, de modo afetivo e corporal, abordagem que tende mais ao comentário textual do que à interpretação, liberando o potencial do audiovisual para além de um sentido que a ele subjaz. Deste modo, a intenção de observar *Stalker* como uma série de atmosferas deve considerar ir de encontro ao exame exclusivo do enredo, pois estes níveis de significação interligam-se ao longo de múltiplas camadas, variadas e distintas, que afetam, simultaneamente, personagem e espectador; mas, ao mesmo tempo – e em

cada momento -, deixam alguns elementos em suspenso enquanto outros se iniciam, como diferentes instrumentos de uma peça orquestral.

Uma reflexão que busque entender as potencialidades do silêncio no seio destas questões deve considerar que, em muitas das discussões dos estudos do som, ele tem sido abordado como uma impressão, uma marca no domínio das sensações, e vinculado às artimanhas desenvolvidas pelos construtos narrativos da cinematografia, como, por exemplo, a ênfase depositada sobre determinadas sonoridades ou às potencialidades do contraste que distinguem dados excertos, nas mais variadas cenas. É assim que Michel Chion (2011) refere-se ao silêncio em *A audiovisão* (2011), por exemplo, afrontando a pseudoausência das sonoridades que seriam combinadas à imagem. Neste viés, são valiosas as proposições do antropólogo David Le Breton (1999) que assumem o silêncio como uma relação participante da comunicação de modo presente, assim como a língua e as manifestações do corpo que a acompanham. Deste modo, pensa-se o silêncio como presença, isto é, como algo que pode ou não nos alcançar, como prefere Gumbrecht. Dentro desta perspectiva, o termo 'efeitos de silêncio', sobre o qual tenho investido, torna-se profícuo nesta tarefa, contemplando tamanhas assertivas que o revogam como a ausência de sonoridades perante nossos corpos e sentidos e que restabelecem a sua presença.

No filme, quando a tela escurece, do quadro e dos alto-falantes emerge um amálgama que condensa a tonalidade sépia e o andamento vagaroso da música de Eduard Artemiev, ao passo que percebemos que estes estímulos já nos lançaram a uma dada atmosfera. Ali, no interior de uma taberna de caráter expressionista, em enquadramento fixo e plano aberto, um homem atravessa a frente da câmera e senta-se para tomar um café. Antes, ele costura uma conversa inaudível com aquele que o serve, conservando o silêncio dos diálogos, sobre o qual a trilha musical perdura e combina-se aos créditos iniciais. Dela absorvemos o entrelaçamento de sons eletrônicos, o dedilhar de uma cítara e uma melodia flautística que, durante os intertítulos narrativos, contextualizam o enredo ao espectador: os mistérios que envolvem a Zona.

Com a situação dramática introduzida, somos alçados à morada do Stalker, onde o olhar da câmera que avança lentamente por uma porta entreaberta revela o amanhecer de uma família provinciana. Dos alto-falantes nos chegam os pequenos ruídos que configuram o espaço diegético: o

sopro do vento, gotejamentos e os rangidos da casa, bruscamente atravessados pelo desfilarm de um trem sobre os trilhos que deve se avizinhar. A contundência das sonoridades férricas faz-se medir na vibração do copo com água colocado próximo à cama na qual estão um homem (Alexander Kaidanovsky), uma mulher (Alisa Frejndlikh) e uma menina (Natalya Abramova), que desfilam seus rostos estáticos no movimento horizontal da câmara enquanto incide à cena um excerto da *La Marseillaise*, interrompendo o silêncio musical que preludia os acontecimentos narrativos. Em instantes, a música e os estrondos de trem se esvaem, permitindo que as sonoridades que antes configuravam aquele espaço reconstituam-se como efeitos de silêncio.

No quadro, o homem levanta, veste-se e sai, tentando não aumentar as intempéries que demarcam o chão. Ele passa rente à câmara e para, observa o interior do quarto e fecha a porta. Pela pequena fresta deixada, visualizamos sua esposa despertar, enquanto, no cômodo ao lado, ele acende o fogo, escova os dentes e, em seguida, se alimenta. Ela chega e acende uma luz que teima em não iluminar. Ela o interpela e manifesta suas desavenças frente ao intervalo destinado por ele à família, devido, principalmente, à especificidade proibitiva de sua ocupação: conduzir os interessados pelos caminhos da Zona. Ela teme ser novamente abandonada pelo cárcere do marido, que parece não partilhar de tal inquietação, ao revelar sua angústia mais íntima: para ele, tudo é uma prisão.

Ele deixa a casa e ela, aos prantos, vai ao chão. Uma nova sonoridade de trem e um novo excerto musical surgem fazendo-nos atentar, mais uma vez, aos silêncios que nos cercam, enquanto a fotografia restitui uma cor que não nos chega. Esta atmosfera de silêncios presentificada faz coro às marcas do tempo que configuram a residência, a mobília e o vestuário em um universo pesaroso, presos a esta indeterminação geográfica, mas que recebe um sopro de esperança nas incursões do protagonista pelo interior do proibido.

Na complexidade da atmosfera silenciosa que se instaura, nada é mais forte do que a imbricada e gradativa sensação de tempo que passa e que escapa; sobre a qual podemos observar, vagorosamente, o transcorrer narrativo. Até então, nota-se o cuidado minucioso do diretor com as sonoridades que compõem a paisagem sonora e que conferem distinções à representação fílmica. Os sons destacados revelam além da insalubridade do ambiente: eles delimitam a solidão que partilham os corpos e que aborta qualquer tentativa de relação entre o protagonista e sua esposa.

Até aqui, o ritmo da montagem, a adoção dos lentos movimentos de câmera em *zoom*, o emprego da tonalidade de cores, a sobreposição de pequenos ruídos contrastados por uma intromissão sonora, dentre outros procedimentos técnicos percebidos na cena descrita, inscrevem forças que nos agarram e nos lançam em direção a uma experiência de caráter intimista, pausada e silenciosa, cujos *stimmungen* consolidam-se por entre os sons e silêncios que se misturam na diegese.

Breves considerações

Se, conforme disse Benjamin (1994), somos impostos ao olhar do aparato, seus movimentos e sua temporalidade, mesmo que possamos planar sobre a superfície de uma imagem, processamos estímulos de algum modo direcionados. Deixar-se envolver ou absorver por um filme ficcional requer, portanto, ir além de concentrar-se nos personagens, objetos e acontecimentos do mundo diegético e estar periféricamente atento às potencialidades que emergem do ato cinematográfico. Luzes e sombras, sonoridades e silêncios inscrevem forças à experiência sensorial que mesmo as descrições mais minuciosas têm dificuldade de encontrar, pois estas estão vinculadas à nossa habilidade, ou predisposição, imaginativa. Tais dimensões, quando nos tocam neste espaço-tempo e designam-se pelo *Stimmung* invocado por Gumbrecht ou atmosfera, o modo como nos apropriamos do conceito revisitado pelo autor, permitem aferir a dadas obras caracterizações singulares, como a adjetivação lançada a *Stalker*, mesmo em um primeiro excerto, que direciona para os silêncios que marcam sua narrativa e nos chegam deliberadamente. O esforço por indiciá-los e valorizar sua presentificação possui intenção: possibilitar a reflexão sobre estes estímulos, ainda que de modo impreciso.

Em meio a esta trajetória, mantém-se a crença que exista uma dimensão das materialidades as quais operam sobre a configuração de nossos sentidos, insistindo que nosso relacionamento com os objetos nunca é apenas de atribuição de significado. Por isso, as linhas limítrofes que alcançam sons e silêncios tornam-se mais evidentes quando relacionadas aos aparatos de produção, aos maquinários de reprodução e às tecnologias que envolvem os mecanismos da sala de projeção. Contudo, quando nos chegam, estas fronteiras tornam-se tênues, mas sem elas a experiência cinematográfica teria muitas dificuldades para sobreviver.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história a cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHION, Michel. **A audiovisualão**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. São Paulo: Instituto Piaget, 1999.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema**: o caso de *A sombra do caçador* de Charles Laughton entre onirismo e realismo. Braga (Portugal): Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

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

STALKER. Direção de Andrei Tarkovski. URSS: Mosfilm. 1979. 1 DVD. (155 min.).

Imagens subversivas: as trajetórias de registros de manifestações de rua durante a ditadura brasileira¹.

Subversive images : the trajectories of images from street protests during the Brazilian dictatorship.

Patrícia Machado (ECO-UFRJ)²

Resumo:

O cineasta Olney São Paulo foi preso e torturado por conta do filme *Manhã Cinzenta*, de 1969, considerado um filme subversivo porque exibia registros de manifestações de rua. A partir da análise histórica e estética das imagens do filme e dos documentos da polícia política, colocamos a questão: quais os riscos que oferecem essas imagens? O que de fato elas subvertem?

Palavras-chave:

ditadura militar , cinema, arquivos.

Abstract:

The filmmaker Olney St. Paul was imprisoned and tortured because of the film *Manhã Cinzenta*, 1969, considered a subversive film because it showed street demonstrations images. From the historical and aesthetic analysis of the images of the film and of political police documents, we put the question: what are the risks that offer these images? What actually subvert them?

Keywords:

military dictatorship, cinema, archives.

Centro do Rio de Janeiro, junho de 1968. A câmera registra a agitação da Avenida Rio Branco e segue um homem vestido de calça jeans e camisa clara, que aparece no canto direito e mais alto da tela e se destoa das outras pessoas filmadas porque vira o rosto para trás, em direção à lente, usando uma das mãos para solicitar a aproximação do equipamento, como se dissesse: siga-me! Trata-se do cineasta Olney São Paulo, que encontrou na manifestação contra a ditadura militar o ambiente ideal para dirigir uma cena importante do seu filme *Manhã Cinzenta*.

Olney São Paulo foi o único cineasta preso e torturado no Brasil durante a ditadura militar por conta exclusivamente da realização de um filme. *Manhã Cinzenta*, de 1969, foi acusado de ser um

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: SUBJETIVIDADE, ENSAIO, APROPRIAÇÃO, ENCENAÇÃO.

² Doutoranda da Escola de Comunicação UFRJ.

filme subversivo e seu diretor foi julgado e absolvido pela Justiça Militar. Apesar de se tratar de uma ficção, que mostra cenas ousadas para a época – como a encenação de torturas e do fuzilamento de dois estudantes -, nas 248 páginas do processo de investigação de Olney e seu filme³, o que mais chama a atenção dos censores são as imagens documentais, os registros de conflitos e tumultos entre estudantes e policias filmados em 1968, imagens chamadas de subversivas. Esse olhar dos censores portado sobre o filme aponta para uma questão inquietante: onde está a força dessas imagens? O que de fato elas subvertem?

Manhã Cinzenta tem 21 minutos de duração e mistura cenas de ficção com imagens documentais de várias naturezas: registros de cinejornais da Herbert Richers, reportagens da TV Globo, recortes de jornais da época e obras de arte que tratavam dos conflitos entre estudantes e policiais. Essas imagens sofrem interferências na montagem. Como aquelas da *Série Flans*, de 1968, do artista plástico Antonio Manoel⁴, que foram criadas a partir de fotografias descartadas pelos jornais e redesenhadas com nanquim. No filme, são reenquadradas e a repressão policial ganha destaque quando articuladas aos fragmentos dos noticiários. A passagem de uma imagem à outra dá a impressão de um mesmo movimento, ininterrupto, que começa com a saída dos policias nas ruas seguida pelo espancamento dos manifestantes. O policial que espanca o estudante: gesto que se repetiu em outros protestos e acabou se tornando uma imagem ícone do autoritarismo durante os anos da repressão militar no país.

A cidade do Rio de Janeiro serve como cenário para uma história de ficção científica que, indiretamente, se constitui em uma dura crítica ao autoritarismo e às práticas repressivas dos representantes da ditadura. No Museu de Arte Moderna e no pátio de um colégio no Jardim Botânico são encenadas as prisões, torturas e assassinatos de estudantes. Nas ruas da cidade, o cineasta aposta na ideia de um alto grau de realismo para gravar a cena no meio da manifestação, cujos protagonistas seriam estudantes e policias, e que viria a ser conhecida como uma das mais violentas daquele ano de 1968. Naquela sexta-feira, conhecida como sexta-sangrenta, 57 pessoas ficaram feridas e 3 morreram em confrontos.

³ Uma cópia do processo está disponível para consulta no site do projeto *Brasil: Nunca Mais*, que contou com a ajuda de advogados para copiar documentos e evitar que processos judiciais por crimes políticos desaparecessem com o fim da ditadura. Acesso em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/#/>

⁴ O artista também interpreta o papel de um policial carrasco no filme.

Em entrevista ao *Diário do Paraná*, em 6 de dezembro de 1975, Olney São Paulo avalia que o filme não teria sido possível se não fossem esses conflitos que se desenrolavam no Rio. Desde 1966, ele já tinha o roteiro pronto, inspirado em um dos contos que havia escrito. Faltava a imagem da multidão reunida, da tensão dos corpos, gestos e olhares:

“No Rio, aproveitando a crise estudantil de 1968, eu tinha um bom material de produção para realizar o filme – o filme que jamais eu teria feito, porque não haveria condições de tramar toda aquela movimentação de gente, se não fossem os acontecimentos políticos de 1968”⁵.

Olney só não contava com os riscos que sua equipe corria. No meio da confusão, o ator Sonélio Costa se destacou da multidão, subiu em cima de um carro e encenou um discurso. O gesto ousado atraiu a atenção da polícia, que o confundiu com um líder estudantil. O ator foi preso. Outros integrantes da equipe também foram perseguidos. Os negativos só foram salvos porque a câmera foi desmembrada. José Carlos Avellar, fotógrafo e cinegrafista que registrava a cena, ficou apenas com o chassi, que foi confundido com um gravador pelo policial que o prendeu e que queria, a todo custo, que a gravação daquela conversa fosse apagada pelo equipamento que nada mais fazia do que armazenar o filme⁶.



Fotograma de *Manhã Cinzenta*.

Apesar do episódio, *Manhã Cinzenta* foi finalizado e chegou a ser exibido em sessões fechadas para amigos e em festivais de cinema no exterior, como o Festival Viña Del Mar, no Chile. Contudo, com o clima pesado da época, Olney sabia que o filme não entraria em circuito comercial. O

⁵ Trecho usado por Ângela José (1999) no livro que escreveu sobre Olney São Paulo.

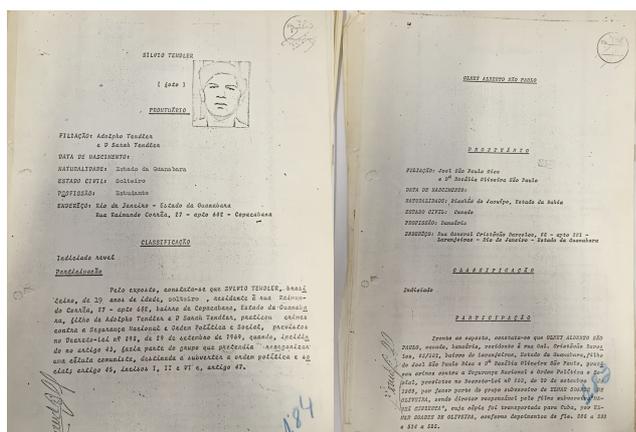
⁶ Essas são lembranças de José Carlos Avellar contadas em entrevista para a pesquisadora em 2013.

que não poderia prever é que ele, o diretor, acabaria preso e torturado por ter realizado *Manhã Cinzenta*.

Em busca dos documentos

Os documentos da polícia política, guardados no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, nos ajudam a reconstituir parte dessa história. Em 8 de outubro de 1969, a aeronave *Caravelle*, que saiu do aeroporto do Galeão, no Rio, em direção à Manaus, foi desviada para Cuba. Quando voltaram ao Brasil, os passageiros feitos reféns contaram à polícia que um sequestradores teria anunciado durante o vôo que levava com ele um filme importante, uma denúncia dos horrores da ditadura no Brasil.

Os documentos que oferecem pistas sobre as investigações em torno do sequestro, que mobilizou seis organizações militares, estão hoje dispersos em pastas variadas. São inquéritos e prontuários impressos em folhas frágeis e amareladas que se desmancham conforme o manuseio. O IPM (Inquérito Policial Militar) do Ministério da Aeronáutica, um documento confidencial, aponta que 11 pessoas foram indiciadas no caso, entre elas o diretor do filme, Olney São Paulo, e o então cineclubista Silvio Tandler, que teria apresentado Olney ao sequestrador.



Prontuários de Silvio Tandler e Olney São Paulo no Arquivo do Estado do Rio de Janeiro.

Começa então a perseguição ao cineasta e ao seu filme. No mês de novembro de 1969, Olney ficou detido por 15 dias no Serviço de Ordem Política e Social do Ministério da Justiça, onde foi

torturado, como contou mais tarde. Os negativos e duas cópias de *Manhã Cinzenta* foram apreendidos por agentes federais no Laboratório Líder. Pelo menos três cópias sobreviveram: a que foi enviada para Cuba, a que chegou à Cinemateca Francesa e uma terceira que ficou escondida na casa do então crítico cinematográfico Miguel Pereira⁷. O material bruto do filme, um catálogo com as fotografias dos personagens, o roteiro do filme *O destacamento*, o plano de produção de *Beira Rio Beira Vida* e de *ABC do Enforcado* foram apreendidos, junto com livros, anotações e as roupas usadas nas gravações, na casa e no trabalho de Olney.⁸

Já que não era possível provar a participação do cineasta no sequestro, por conta da sua inocência, a polícia decidiu denunciá-lo em dezembro de 1970 com base na Lei de Segurança Nacional, que considerava crime a “publicação ou divulgação de notícias falsas ou fatos verdadeiros truncados ou deturpados, que provocassem perturbação da ordem pública”. Quase dois anos depois de finalizar *Manhã Cinzenta*, que não foi exibido comercialmente, Olney é acusado pelo Ministério Público de realizar um filme que teria como objetivo “indispor o povo contra as autoridades constituídas, em especial os militares”, “documentar os choques de rua numa visão deturpada dos acontecimentos”, “por ser altamente subversivo”. A acusação é baseada no parecer da Censura de Diversões Públicas, de fevereiro de 1970, para quem o filme é perigoso porque contém cenas de tumultos estudantis, choques com a polícia, de correrias. Para os censores, tanto o material bruto de *Manhã Cinzenta* como outros rolos apreendidos junto com ele eram considerados “pedaços de filmes” potencialmente perigosos, pois “poderiam servir a qualquer finalidade contra o interesse de segurança pública caso fossem enviados para o território nacional ou mesmo outros países”.

A conclusão do processo evidencia a percepção da própria polícia da potência das imagens e da possibilidade de qualquer um, além das esferas do poder, tomar a palavra, recusar as narrativas oficiais estabelecidas e construir novas histórias a partir dos arquivos cinematográficos. Questionar com o próprio corpo, com a própria voz e até com as imagens do cinema as regras impostas pela ditadura era considerado crime. Portanto, essas *imagens subversivas* deveriam ser apreendidas, tiradas do circuito, banidas. A censura parte do pressuposto de que a força das imagens está em seu

⁷ O próprio Olney conta em seu depoimento à polícia, acessível no processo, que havia enviado duas cópias para o exterior. A existência da outra cópia clandestina foi descoberta em conversa recente com o próprio Miguel Pereira, que conta ter devolvido o filme à Olney por volta de 1973.

⁸ A lista com o material apreendido consta no processo.

conteúdo, no que mostra de documental, do que é colado à realidade.

Podemos portar um novo olhar sobre as imagens se, ao contrário dos censores, entendemos que elas não são algo dado, pronto, transparente, mas sim um *campo de conflitos*, que reclamam uma descrição, uma construção discursiva, uma restituição de sentido” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.18). Um olhar que procura recuperar a história, os rostos, os nomes, os destinos e as intenções dos corpos que estavam diante e atrás das câmeras. Para tensionar a noção de transparência da imagem, investigamos um ângulo pouco explorado, o do momento da tomada. Uma perspectiva que nos solicita a estar atento aos detalhes, a perceber nas imagens os “traços de quem se prepara para o combate, do risco corrido por quem filma, da precariedade das situações, de todas as dimensões aleatórias, todos os perigos” (LINDEPERG, 2013, p.203).

Os traços da tomada

Foi o jornalista e crítico de cinema José Carlos Avellar quem empunhou a câmera para filmar *Manhã Cinzenta*. Sua experiência como cineasta amador não foi tão levada em conta quanto o fato dele ser proprietário de uma pequena câmera *bolex*, com a qual produzia imagens nas ruas do Rio de Janeiro o fim dos anos 1960. Com o equipamento leve e de fácil manuseio, Avellar se enfiava no meio de aglomerações de pessoas durante os carnavais de rua, as comemorações de jogos de futebol, as manifestações estudantis. Além da sexta-feira sangrenta, filmada para *Manhã Cinzenta*, ele registrou o cortejo fúnebre do estudante Edson Luis e a Passeata dos Cem Mil.

De modo geral, produz imagens tremidas, com poucos planos parados e muito movimento de câmera. Avellar filma enquanto anda e se enfia no meio a multidão: “O que fica na memória é que o que eu filmava era uma absoluta desordem organizada. As pessoas se mexiam pra todos os lados, era impossível ter a noção de que se filmava o mais quente. Mas sempre, desde que eu comecei a filmar, eu queria filmar de dentro. Me chamava atenção as pessoas, eu queria filmar do meio, queria estar ali no meio das pessoas e de repente pegar um segundo de uma expressão na cara das pessoas (...)”.⁹

Nas imagens realizadas por Avellar, está inscrito o modo participativo de quem segura a câmera na curta distância em relação aos corpos filmados. A partir de um olhar atento, é possível

⁹ Em entrevista para Patrícia Machado e Thais Blank em 2013.

perceber o que surge de intencional nas imagens de quem enquadra e escolhe o que filmar, como a fala dos líderes estudantis para onde convergem as atenções da maioria dos homens e mulheres ali presentes. Avellar diz que gostava “dessa coisa de surpreender algo, da câmera enquadrar o sujeito e não o sujeito enquadrar a câmera”. Alguns detalhes, no entanto, revelam o que permanece de oculto, ao que escapa da intenção do cinegrafista, “à vontade de mostrar e ao desejo de ver e compreender” (LINDEPERG, 2015, p.206).

Nas imagens de todas as manifestações filmadas por Avellar, inclusive as usadas em *Manhã Cinzenta*, há algo em comum que as atravessa e imprime na película uma forte e constante marca: os olhares dos sujeitos anônimos que enquadram o equipamento de filmar, desses homens e mulheres que se deparam com Avellar e não desviam o olhar. Com esse gesto que dura poucos segundos, não apenas evidenciam a presença da máquina e do cineasta, mas também convocam o espectador a observá-los. Não sabemos o que eles pensam, o que está na consciência de quem vive aquele momento, mas do presente conhecemos o que se passou nos meses seguintes – o AI5, o endurecimento da ditadura, as torturas e mortes de militantes políticos ou mero suspeitos, como Olney -, e entendemos que há algo de *indecifrável* nesses olhares que serve como uma espécie de anúncio. O conceito evoca a proposta do crítico e teórico de cinema Jean-Louis Comolli de pensar o indecifrável como “o que produz de mais profundo a operação cinematográfica” (2013, p.207).



Olhar para a câmera: fotogramas da Passeata dos Cem Mil e de *Manhã Cinzenta* filmados por José Carlos Avellar.

Um olhar atento para essas imagens das manifestações de rua, que tanto assustavam a censura, sugerem que elas não são subversivas pelo seu conteúdo denunciatório, mas pelas suas sutilezas, pelos traços nelas impressos que passaram à margem da história e que podem oferecer

novas perspectivas sobre o acontecimento. Nesses registros que carregam a marca tenaz dos estudantes como vítimas principais da ditadura, vemos na verdade uma grande multiplicidade de rostos: jovens, velhos, homens, mulheres, trabalhadores. O que percebemos nos detalhes dessas imagens, levando em conta o gesto de quem filmou e as marcas desse gesto nos fotogramas, é um olhar participante do homem anônimo, comum, que, mesmo sem perceber, estabelece relações entre quem filma, quem é filmado e o espectador. São olhares que convocam o espectador do futuro a recriar essas imagens, criticá-las, construir discursos e a partir desse gesto retomar a verdadeira força que elas contêm: de serem múltiplas e sempre abertas a novas ligações, de perturbar os pensamentos e sentidos dados pela história oficial.

Bibliografia

COMOLLI, J-L. "Spectres de l'histoire". In: LINDEPERG, Sylvie. **La voie des images**: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944. Paris: Editions Verdier, 2013.

DIDI-HUBERMAN. G. **Peuples Exposés, peuples figurants**- L'oeil de l'histoire, 4. Paris, Editions de Minuit, 2012.

JOSÉ, A. **Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo**. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

LINDEPERG, S. **La voie des images**: *quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Editions Verdier, 2013.

Relações étnico-raciais e censura cinematográfica na ditadura militar¹

Ethnic and racial relations and film censorship during the military dictatorship

Pedro Vinicius Asterito Lapera² (Doutor – Fundação Biblioteca Nacional)

Resumo:

Este artigo pretende analisar como os órgãos de censura avaliavam os filmes brasileiros durante o regime militar vigente entre 1964 e 1985. Mais precisamente, abordaremos os casos de dois filmes: *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974). A partir deles, buscaremos verificar em que medida a representação de situações de conflito étnico-racial incomodava os agentes da censura à época.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro; censura; raça; ditadura military

Abstract:

This article aims to analyze how the censorship evaluated Brazilian films during the military regime between 1964 and 1985. More precisely, we discuss the cases of four films: *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) and *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bondanzky and Orlando Senna, 1974). Based on these cases, we seek to establish to what extent the representation of ethnic/racial conflict situations bothered agents of censorship at the time.

Keywords:

Brazilian Cinema; censorship; race; dictatorship

Introdução

Em paralelo à ascensão do regime militar advindo do golpe de 1º de abril de 1964, assistiu-se ao recrudescimento das ações dos órgãos de censura que já existiam no período democrático anterior e, sobretudo, à radicalização dos critérios que decidiriam se determinadas obras deveriam ou não circular publicamente.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no ST Cinema e Ciências Sociais. Uma versão mais completa deste artigo pode ser acessada em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/19927>

² Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional.

Este artigo pretende explorar um ponto específico no panorama de atuação da censura: a representação de relações étnico-raciais em alguns filmes brasileiros dos anos 1960 e 70 e a análise feita pela DCDP³ ao longo do processo de classificação e liberação ou interdição dos mesmos. Partimos do pressuposto defendido por Guimarães (2002, p. 151-156) de que o regime militar abraçou a doutrina do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre e, por conta disso, apresentava grande dificuldade em lidar com narrativas que rememorassem conflitos de ordem étnico-racial e/ou que apelassem a identidades raciais e étnicas na luta política.

Para guiar nosso trabalho, lançamos a seguinte questão: em que medida o Estado – através dos órgãos de censura – liberou ou censurou a presença de obras que representassem relações étnico-raciais de modo contrário à doutrina do luso-tropicalismo? Nossa hipótese de trabalho é a de que esses filmes foram reconhecidos pela censura como contra-narrativas da nação, no sentido atribuído por Bhabha, uma vez que eles “continuamente evocam e rasuram [as] fronteiras totalizadoras [da nação] – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais “comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas” (2005, p. 211).

Ideias “fora do lugar” nas artimanhas da censura cinematográfica

Um dos exemplos mais categóricos do peso institucional da censura é o caso do filme *Macunaíma*. Dirigido por Joaquim Pedro de Andrade e lançado em 1969, o filme em vários momentos ataca as formas de imaginação racial caras ao luso-tropicalismo. Na sequência do nascimento de Macunaíma, a narração do locutor em *off* é bruscamente interrompida pelos urros de dor de uma senhora branca (Paulo José), que pare um homem negro infantilizado (Grande Othelo) e o larga, sendo este embalado pelo irmão Jiguê (Milton Gonçalves).

Jiguê pergunta para mãe se não acha o filho recém-nascido bonito, ao que ouve como resposta: “Que menino feio, danado!”. A sequência é encerrada com Jiguê embalando Macunaíma e gritando: “Viva Macunaíma, herói de nossa gente!”. Deste modo, o filme já introduz a paródia; no caso, aos heróis da pátria aludidos na canção de Villa-Lobos e, por conseguinte, ao discurso nacionalista dos militares. Interessante notar que esta paródia começa a revelar seu aspecto racial

³ Divisão de Censura de Diversões Públicas

que será desenvolvido em outras partes da narrativa e, se acrescentarmos que ela possui um tom irônico que visa desautorizar o discurso oficial, as formas legitimadas de imaginação racial sobre o povo brasileiro também começam a ser atacadas.

Na sequência da transformação de Macunaíma, depois de aparecer duas vezes como homem branco (Paulo José) após o feitiço da índia Sofara (Joana Fomm), o menino negro caminha com seus irmãos Maanape (Rodolfo Arena) e Jiguê após ser expulso de suas terras por uma enchente. De um monte de areia, brota uma fonte d'água e Macunaíma resolve se banhar nela. De um plano geral, a câmera dá um close na transformação súbita de Macunaíma que, de Grande Othelo, passa a ser interpretado por Paulo José até o final. Atônito, Macunaíma olha-se e grita para os irmãos: "Fiquei branco, fiquei lindo!". Maanape corre em direção à fonte, ao que Macunaíma diz de modo jocoso: "Se você que é branco, vira preto!". E Maanape recua imediatamente. Por fim, Jiguê vai afoito à fonte, mas ela seca rapidamente. Desesperado, tenta banhar-se na poça restante e reclama: "cadê? Ah, só deu pra embranquecer as palmas!", ao que Macunaíma responde: "Fica triste não, mano, antes feioso que sem nariz". Em síntese, em diversos momentos o filme atacara a modernização conservadora do regime militar pela contestação do ideal de povo que este acolhera e buscava reproduzir.

As instituições estatais não se manteriam incólumes em relação ao seu tom paródico. No parecer 8/69⁴, que descreve o filme como as aventuras de um "preto que vira branco e vai à cidade dar vazão aos seus instintos sexuais, voltando depois para a selva", praticamente todos os nus que aparecem no filme foram alvos de corte, além de símbolos marcadamente políticos, como o da Aliança para o Progresso, na roupa de Sofará (interpretada por Joana Fomm).

Este parecer foi atacado pelos produtores do filme, que recorreram e pediram a revisão dos cortes. O recurso foi negado e o filme seria exibido sem os trechos censurados. Entretanto, em entrevista a Pinto (2007, p.1-2), o diretor relatou que fez uma sessão exclusiva para o Chefe da Polícia Federal – superior hierarquicamente ao chefe da SCDP – e seus familiares e, após ter entregue um dossiê com clipping da imprensa internacional a ele, conseguiu a liberação do filme com

⁴ Consultado em www.memoriacinebr.com.br em 12.12.2011 às 5:09h.

apenas três cortes porque sua esposa tinha gostado muito das críticas. Ainda segundo Pinto, “em outubro de 1969, o filme foi autorizado para cinema, proibido para TV, com [três] cortes” (2007, p.2).

Quase vinte anos depois, por ocasião do pedido de autorização para o filme ser veiculado na televisão, um parecer⁵ da década de 1980 questiona a visão racista do primeiro avaliador da censura, parodiando o tom do parecer original:

Um dos censores, resumindo o filme, disse: “é a história de um preto que vai para a cidade dar vazão aos seus instintos sexuais”. Talvez por essa compreensão é que se tenha proposto o corte de uma cena em que Macunaíma declara que “pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são”. Frase, para o censor, capaz de abalar o regime.[...] Nós, infelizmente, só respeitamos os mortos. Às vezes, nem isto porque Macunaíma pode ser, para os homens que examinam a produção cultural brasileira, a história de um preto que vai para a cidade dar vazão ao seu instinto sexual. Talvez não apenas pouca saúde e muita saúva sejam os problemas do Brasil [grifo nosso].

Infelizmente, esta análise ocorreu somente após o questionamento da própria censura como instituição ao longo dos anos 1980 e não impediu os cortes ao filme. Todavia, optamos por destacá-la aqui justamente porque ela é um índice do incômodo dos agentes estatais diante da retórica racial construída pela adaptação cinematográfica de *Macunaíma* à época de seu lançamento.

Outro filme que ilustra a dificuldade de representação em torno da questão étnico-racial é *Iracema, uma transa amazônica*, dirigido em 1973 por Jorge Bodanzky e Orlando Senna. A obra abordou a trajetória de Iracema, protagonista homônima do romance célebre de José de Alencar. Todavia, ao contrário do mito de fundação reapropriado pelo escritor romântico que narra o sacrifício heroico da mulher indígena na formação do povo brasileiro, os percalços enfrentados pela Iracema de Bodanzky e Senna jogaram luz nas contradições do projeto desenvolvimentista para a Amazônia caro à ditadura militar e na presença de conflitos fundiários nas relações entre brancos e índios.

O tom ácido em relação às relações raciais e à modernização conservadora presente em *Iracema...*, eleita como meta para atingir uma suposta integração nacional, não passaria despercebido à análise dos agentes estatais. Pelo fato de o filme ter sido realizado em coprodução com uma TV alemã (ZDF – canal 2), um jogo burocrático emperrou a liberação do filme por sete

⁵ Sem autor nem data, mas que pode ser considerado da década de 1980 pelas referências à movimentação anterior do processo e à morte de Glauber Rocha, ocorrida em 1981.

anos. Sem o certificado de obra brasileira nem passar pelos trâmites de uma obra estrangeira, *Iracema...*, produzido em 1973 e veiculado no ano seguinte em festivais internacionais (inclusive na Semana da Crítica no Festival de Cannes) e na televisão europeia, só seria liberado para o público brasileiro em 1981.

A polêmica em torno da liberação do filme ganhou a cena pública e o caso foi veiculado pelos jornais e revistas da época. O escritor Antonio Callado narrou o imbróglio no qual o filme viu-se envolvido:

Duas razões de excomunhão. Armado de uma pequena câmara e de Paulo Cesar Peréio, Bodanski, com a ajuda de Orlando Senna, fez *Iracema* em 1973 para a televisão alemã. A repercussão que teve o filme quando levado na Alemanha resultou em duas razões para que não fosse levado no Brasil: nosso adido militar em Bonn ficou indignado com o denegrimento de imagem que era *Iracema*, e a censura de Brasília alega até hoje que a película viajou sem que fosse submetida à sua censorial majestade.⁶ [grifo nosso]

No entanto, a desculpa durante o processo era a coprodução com a TV alemã, que impediria o filme de ser reconhecido como brasileiro, argumento rebatido por Bodanzky publicamente ao mencionar várias produções nacionais que receberam dinheiro estrangeiro sem cair no jogo burocrático a que seu filme estava sendo submetido.

Uma correspondência entre os agentes da censura e o diretor esclarece alguns termos desta disputa. Trata-se do episódio da tentativa de exibição na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Uma carta do Chefe de Censura (Seção RJ) de 16.03.1977 relata que *Iracema...* “teve negada autorização para sua exibição e foi, em consequência, remetido à Divisão de Censura e Diversões Públicas, em Brasília, para um pronunciamento definitivo sobre o mesmo”. Após tentativas frustradas, finalmente saiu o pronunciamento final. Em outra carta, datada de 30.08.1978, o Chefe do DCDP (Brasília) comunicou que “foi mantida a sua não liberação”, oficialmente censurando o filme.

Corroborando a trajetória *sui generis* do filme, o processo de censura junto ao DCDP de *Iracema...* também possui uma característica bem particular: a presença de vários recortes de jornal sobre o filme antes mesmo de este ser avaliado, formando um “dossiê” contra a imagem subversiva

⁶ CALLADO, Antonio. *Iracema, sem dentes, sem árvores*. Isto é, 10.4.1979.

que este passa do Brasil dos anos 1970. Em seguida, há pareceres bastante duros na avaliação. Um deles explicita os incômodos perante o filme:

Aproveitando os assuntos acima citados [conflito de terras, prostituição], o diretor se extravasou em demasia, trazendo á tela imagens completamente negativas de tudo que se passa naquela exuberante região. (...)

O motorista, principal personagem masculino do filme, além de se aproveitar das infelizes, faz contrabando (...) e, pior, sempre ironicamente falando: 'O Brasil é um país grande, é um Brasil pra frente, um país do futuro!', na maior gozação, tendo por fundo aquelas mazelas e suas falcatruas.

Mensagem: Negativa ao máximo, colocando nosso país em situação vexatória no plano social, humano, especialmente se visto o filme no estrangeiro.⁷

Considerações Finais

Ao longo da exposição dos filmes, percebemos que a doutrina do luso-tropicalismo foi encampada pelo regime militar e usada como estratégia (Certeau, 1994) no controle da circulação de obras consideradas subversivas e ameaçadoras ao *status quo*. Em paralelo, coube aos realizadores empreender táticas (Certeau, 1994) de resistência ao aparato estatal no cerceamento de sua liberdade artística, valendo-se das brechas deixadas pela atividade dos diferentes órgãos estatais encarregados da atividade censória ou mesmo daqueles que se apropriavam indevidamente desta função.

Também aproveitamos para destacar diferentes formas de cerceamento às representações de situações de conflito étnico-racial e de disputa/construção de identidades raciais e étnicas. As referências ao conflito entre brancos, índios e negros justificou o temor dos censores e a imposição de cortes e de longos períodos de espera em meio à burocracia estatal.

O ataque à ideologia do desenvolvimentismo – principal doutrina do regime militar – também fez com que a censura exercesse seu papel nos casos de *Macunaíma* e de *Iracema, uma transa amazônica*, nos quais foram encenados os revezes do progresso à brasileira, os esquecidos e marginalizados por ele, além de revelarem o aspecto racial e étnico das hierarquias sociais e da dominação praticada pelo regime. Ainda, as culturas populares foram mostradas em nos filmes

⁷ Parecer 500 do processo referente ao filme *Iracema, uma transa amazônica* junto a DCDP (acervo do Arquivo Nacional – Brasília)

abordados como reprimidas pela ação estatal e como marcadamente um lugar de resistência à dominação racial e de classe a elas imposta.

Referências

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

PINTO, Leonor. **La résistance du cinema brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988. 2006**. Disponível em www.memoriacinebr.com.br

_____. **Macunaíma: 16 anos de luta contra a censura. 2007**. Disponível em www.memoriacinebr.com.br

O Sul visto pelo Norte: recepção da série Presidentes de Latinoamérica na Espanha ¹

The South seen by the North: reception of series Presidentes de Latinoamérica in Spain

Rafael Foletto² (Doutor – CESNORS/UFSM)

Resumo:

Busca-se compreender as apropriações e contextos de inter-relação de sujeitos comunicantes com a série Presidentes de Latinoamérica, no sentido de compreender que significações sobre América Latina constroem a partir do contato com o material visual, bem como através das suas vivências e trajetórias midiáticas. Realiza-se um vídeo/fórum com estudantes de Comunicação Audiovisual da Universidade Autônoma de Barcelona (Espanha), enquanto atividade de pesquisa exploratória de recepção audiovisual.

Palavras-chave:

América Latina, série de entrevistas, recepção audiovisual.

Abstract:

With the series Presidentes de Latinoamérica it's intended to find appropriations and contexts of interrelation of subjects, in the sense of comprehend what significations about Latin America build from the contact with the visual content, also as their life and media related experiences. A video/forum is built with audiovisual communication students from Universidade Autonoma de Barcelona (Spain), while exploratory research activity of audiovisual reception.

Keywords:

Latin America, interview series, audiovisual reception.

A série de entrevistas Presidentes de Latinoamérica tem no seu centro os depoimentos de presidentes de diversos países do continente. Exibida em televisões públicas e estatais de diversos países latino-americanos (incluindo o Brasil) no sistema comunicativo multiestatal TeleSUR e, disponível na internet, o conjunto de quinze episódios, com aproximadamente uma hora cada, teve como objetivo compreender o cenário atual da América Latina, a partir das entrevistas, declarações e

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA E AUDIOVISUAL: Abordagem Empírica e Teórica.

² Professor no Centro de Educação Superior Norte-RS (CESNORS), da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

falas dos chefes de Estado da região, que apresentam as suas construções e visões sobre a época, as possibilidades de mudança e, inclusive, suas vidas privadas e trajetórias pessoais.

Ainda, observa-se nesse produto midiático um processo comunicacional complexo que imbrica características, elementos e linguagens do documentário, da televisão e do jornalismo. Igualmente, esses vídeos fazem circular e convergir os seus conteúdos para outros formatos, suportes e tecnologias, como a internet. E, também, movimentando-se para outros espaços que não o midiático, gerando debates e interações no espaço público, bem como nas significações de sujeitos comunicantes (MATA et al., 2009), atentando para as suas competências como leitores, colaboradores, fruidores, observando as suas expressões e manifestam simbolicamente, em termos de processo comunicacional. Compreende-se que desse modo é possível investigar a série audiovisual, abrangendo as várias dimensões do processo comunicativo, bem como as distintas mediações que perpassam esse processo.

Sendo assim, busca-se problematizar o processo comunicacional de construção simbólica da América Latina, a partir do produto audiovisual e das falas, pensamentos, compreensões e visões de mundo dos interlocutores. Dessa maneira, observa-se o vídeo/fórum enquanto procedimento técnico metodológico que permite registrar apropriações a partir das interações de cada sujeito com os fragmentos audiovisuais. Igualmente, possibilita a observação de falas, gestos e sonoridades que constituem os fluxos de apreciações dos materiais simbólicos. Maldonado (2001, p. 50) explicita que “a riqueza ‘espontânea’, combinada com um registro de áudio e imagens, dota esse instrumento de uma qualidade singular na pesquisa de processos socioculturais em comunicação”.

Assim, no presente texto, apresentam-se como cenário do vídeo/fórum com sujeitos comunicantes, no caso, estudantes universitários do curso de Comunicação Audiovisual, da *Universitat Autònoma de Barcelona* (Espanha), problematizado na sequencia, em suas características e singularidades.

Vídeo/fórum: investigando as significações dos sujeitos sobre a América Latina

Através de reuniões e diálogos com o professor/orientador no estágio de doutorado sanduíche no exterior, pensou-se em realizar um procedimento de pesquisa com sujeitos tendo como interlocutores estudantes universitários da UAB. Desse modo, elegeu-se como público os estudantes da disciplina Tècniques de realització televisiva, por se tratar de uma matéria prática, na qual os matriculados precisam realizar um produto audiovisual até o final do semestre letivo. Aproveitou-se o grupo da disciplina no Facebook para explicar a pesquisa e convidar os estudantes a participarem de um vídeo/fórum.

O convite resultou em apenas três voluntários que se disponibilizaram a fazer parte do vídeo/fórum. No entanto, no dia da realização da atividade, 2 de fevereiro de 2015, apenas dois compareceram à UAB. Contudo, entende-se que mesmo não representando uma quantia significativa de participantes, a atividade se apresentou como relevante para pesquisa, dado ao fato de os estudantes possuírem uma vivência qualificada da temática audiovisual, estando no último semestre da faculdade de comunicação audiovisual e já terem experiência prática, realizando trabalhos ao longo da graduação. Desse modo, buscou-se também levar em consideração as experiências e práticas no planejamento e realização desses produtos audiovisuais, de forma a fornecer subsídios à investigação sobre o contexto audiovisual espanhol e europeu, auxiliando na compreensão das matrizes midiáticas e históricas que incidem nas produções audiovisuais da América Latina.

Nesse sentido, foram oportunas as críticas e contribuições dos participantes em relação à temática audiovisual, enfatizando questões técnicas e narrativas do vídeo exibido, no caso, o episódio da presidenta argentina, Cristina Fernández. Elegeu-se essa reportagem por dois motivos – primeiro por uma questão técnica, já que foi o primeiro episódio gravado pela Occidente Producciones, inferindo-se que ainda poderia apresentar problemas de estrutura narrativa e qualidade técnica, os quais poderiam ser apontados pelos sujeitos comunicantes; o segundo, ao observar que os participantes das atividades seriam mulheres, pareceu interessante exibir um episódio retratando uma presidenta.

No que concerne à América Latina, as participantes observaram que com recorrência a imagem que se tem da região está ligada à pobreza e violência. No entanto, apontaram que, por meio do vídeo e de informações de outros meios de comunicação, compreendem que nos últimos anos os

atuais governos da região estão tentando mudar esse quadro e entendem ainda que se trata de um processo longo, que não será feito de um dia para outro. Nesse sentido, Núria observa que “não conheciam muito as imagens atuais, as imagens do passado dão uma ideia de caos, pareciam países distintos, parecia que havia passado muito mais anos do que os que passaram no vídeo”, referindo-se às imagens da Argentina apresentadas ao longo da entrevista com Cristina Fernández, que mesclam planos de belezas naturais do país, do cotidiano de Buenos Aires, e imagens históricas, como dos períodos de ditadura.

A questão da ditadura trouxe um interessante debate no relato das interlocutoras. Para Núria, “o que mais me chamou a atenção foram as imagens da ditadura, isso me impactou”. Segundo Martina, “é diferente quando se vê, se ao longo da entrevista apenas tivessem mencionado esse fato, não teria o mesmo impacto do que olhar as imagens”.

Conforme pode ser visto na ilustração apresentada na sequência, percebe-se que a exploração da questão dos governos ditatoriais na América Latina é recorrente na série de entrevistas. Para tanto, além de tratar esse tema por meio do relato dos presidentes, a narrativa da série também lança a mão de outras vozes que vivenciaram esse período, a exemplo de Estela Carlotto, líder da Abuelas de Plaza de Mayo, e do Frei Chico que, assim como o seu irmão, o ex-presidente brasileiro Lula, foi perseguido, preso e torturado pelo regime militar do Brasil. Igualmente, a série faz uso de imagens de arquivo, retratando prisões, perseguições e enfrentamentos entre militantes e militares, além de imagens mais modernas, como do “Arquivo do Terror”, situado no Museu da Justiça, na capital paraguaia, Assunção. Igualmente, a estratégia narrativa da série de acionar e utilizar imagens e frames de documentários anteriores (como o filme “O ABC da Greve”, de Leon Hirszman), denota a memória social do gênero documental na construção das trajetórias midiáticas dos sujeitos comunicantes na região. Assim, além de uma questão histórica, social e política, a questão da ditadura é apresentada como um marco significativo na vida dos presidentes entrevistados.

Ilustração 1 – A questão da ditadura



Fonte: Presidentes de Latinoamérica (episódio 12).

Em relação às figuras presidenciais da América Latina, as estudantes falaram ter pouco conhecimento sobre as lideranças políticas da região. “Chávez, mas não sei que ideias tem” (Núria). “O nome que mais chegou aqui é o de Chávez e suponho que é o que a maioria das pessoas conhece” (Martina). No entanto, sobre a impressão que tiveram da fala de Cristina Fernández na entrevista, as interlocutoras apresentaram uma visão distinta do grupo de Santa Maria, para elas, a presidenta argentina parece ter as ideias claras e bastante carisma. “Me convenceu, creio que tem as ideias muito claras, crê no que diz” (Núria). E, para Martina, “a maneira do documentário de mostrar a sua vida, de mostra-la publicamente, é uma maneira de ter empatia, mostra não apenas o que diz, mas o que está fazendo”.

No que concerne às características do vídeo, perceberam que a estrutura do documentário é muito cronológica, acompanhando a vida da entrevistada e da história do país, apresentando-se como uma maneira de entender todo o processo histórico e político retratado. “É um tratamento muito clássico, muito ordenado” (Núria). Ainda, “gostei muito dos planos recursos, o tratamento das imagens está muito bem cuidado, os conteúdos parecem bem pesados e pesquisados” (Martina).

Contudo, observam a necessidade de fortalecimento e melhoria de alguns pontos na construção da entrevista. Assim, “poderiam ser mais claros nas imagens de arquivos, explicar melhor a história do país a que se refere, pois nem todos podem conhecer, além do mais, o vídeo está na internet, disponível para muitas pessoas” (Martina). Para Núria, o vídeo pareceu “um pouco lento, mas no final, com a música, ganha ritmo. Quem sabe por conta da extensão da entrevista, pela

entrevistada falar muito”. Nesse sentido, apontaram como positiva a existência da figura do entrevistador, sobretudo por conduzir, demarcar e separar os conteúdos das entrevistas e, também, por deixar o vídeo com um tom mais sério.

As estudantes apontaram que deixariam o vídeo mais curto e colocariam uma narração em algumas imagens de arquivo que são apresentadas para explicar melhor a temática de que tratam. “Gostei muito do tratamento da informação sobre o passado e a situação atual do país, talvez diminuísse as falas da presidenta, em algum momento que se estendesse demais” (Martina).

Compreende-se que o vídeo/fórum realizado com as estudantes de comunicação audiovisual foi relevante não apenas pelas questões técnicas levantadas, mas também ao trazer um olhar de sujeitos/cidadãos europeus sobre o contexto contemporâneo da América Latina. Mesmo sabendo que Barcelona se caracteriza por ser uma cidade marcada pela interculturalidade, evidencia-se que há pouco conhecimento ou reconhecimento dos processos e acontecimentos e dos países latino-americanos. Tal panorama pode ser compreendido no consumo midiático das entrevistadas, que podem priorizar conteúdos que não dizem respeito à América Latina, sua cultura e suas questões. Ao mesmo tempo, cabe problematizar a possibilidade de que uma significativa parcela de sujeitos latino-americanos possa também desconhecer questões contemporâneas sobre a Europa, a exemplo da crise que o continente vive desde 2008. No entanto, pensa-se que o contato com produções midiáticas que tratem o panorama latino-americano de forma mais ampla ou mais atrativa, em termos de conteúdo e estética, pode estimular o diálogo ou uma inserção mais aberta, mais plural e, de fato, mais global.

Nessa perspectiva, Grau Rebollo (2012) atenta que os meios audiovisuais têm desempenhado um papel fundamental na configuração de imaginários sociais. No âmbito da diversidade, as representações gráficas, audiovisuais e multimídia expõem diariamente um vasto repertório de tópicos e arquétipos culturais que podem acabar cristalizando na definição de tipos ou modelos sobre a alteridade, os quais podem não ter muita relação com a realidade, acarretando na construção de significações moldadas em percepções estereotipadas.

Por fim, cabe ressaltar que a entrevista durou ao todo uma hora e cinquenta minutos, tendo sido filmada a fala das participantes. Nesse âmbito, Lorite e Grau (2013, p. 153), alertam que “el

conocimiento no solo se articula en torno del audiovisual, sino que invita a reflexionar a través de él”, ou seja, tem-se a necessidade de pensar a câmera como processo metodológico e técnico não apenas de análise de fontes documentais, mas também da realidade social construída tanto nos vídeos quanto nas falas dos sujeitos comunicantes.

Da mesma forma, compreende-se a necessidade de se realizar reflexões teóricas e metodológicas que possam representar uma contribuição as investigações realizados no âmbito do campo da comunicação, sobretudo, no que diz respeito a questão da recepção, entendida por Mattelart e Neveu (2004) como o momento privilegiado da produção de sentido.

Referências

GRAU REBOLLO, J. Antropología Audiovisual. Reflexiones teóricas. **Alteridades**. 43, 2012, p. 155-169.

LORITE, N., GRAU, J. Investigación audiovisual de las migraciones y el tratamiento de la diversidad en los medios de comunicación. Un estudio de caso. En: GRANADOS MARTINÉZ, A. (Ed.), **La representación de la migración en los médios de comunicación**. Madrid: Editorial Trotta, 2013, p. 139-155.

MALDONADO, E. **Teorias da Comunicação na América Latina**: enfoques, encuentros, apropiaciones da obra de Verón. Editora Unisinos, São Leopoldo, 2001.

MATA, M. C. et al. Ciudadanía comunicativa: aproximaciones conceptuales y aportes metodológicos. In: PADILLA, A. e MALDONADO, A. E. **Metodologías transformadoras**: tejiendo la Red en Comunicación, Educación, Ciudadanía e Integración en América Latina. Caracas: Fondo editorial CEPAT/UNESR, 2009.

MATTELART, A. e NEVEU, É. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004

***Rua de mão dupla: o gosto na especulação de identidades e
estabelecimento de distinções***¹

***Rua de mão dupla: identity and the social critique of the judgement
of taste***

Renata Meffe² (Mestranda – UFJF)

Resumo:

O filme de Cao Guimarães trata muitas das questões trabalhadas por Pierre Bourdieu referentes à construção de gostos e estilo de vida, à exclusão como questão cultural, ao consumo de bens simbólicos e à cultura como modo de vida e construção de identidades. Assistindo a *Rua de mão dupla* com as teorias de Bourdieu em mente, nos damos conta de que o filme poderia perfeitamente servir como um "manual audiovisual prático ilustrativo" de algumas das dinâmicas sociais discutidas pelo sociólogo.

Palavras-chave:

Documentário, alteridade, identidade, sociologia, Bourdieu.

Abstract:

Cao Guimarães' film deals with many of the issues addressed by Pierre Bourdieu regarding the construction of tastes and lifestyle, exclusion as a cultural matter, the consumption of symbolic goods, and culture as a way of life and identity construction. Watching *Rua de mão dupla* with Bourdieu's theories in mind, we realize that the film could well function as a "practical and illustrative audiovisual guide of some of the social dynamics discussed by the sociologist.

Keywords:

Documentary, alterity, identity, sociology, Bourdieu.

Abordar, conhecer e representar o outro, posicionando-se em relação a ele, tem constituído um dos principais processos embutidos na produção cinematográfica em geral e, mais especificamente, no documentário. Desde o período silencioso, com a busca pelo exótico, em filmes como *Nanook of the North*, de Flaherty; até as produções contemporâneas, com a valorização da subjetividade e da auto representação, distintos caminhos vem sendo percorridos para o encontro com o outro.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Cinema e Ciências Sociais: diálogos e aportes.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF.

Para aproximar-se do outro em *Rua de mão dupla* (2002), o diretor Cao Guimarães lança mão de um dispositivo engenhoso que faz com que os personagens falem de si ao imaginarem o perfil de outros personagens. Seis pessoas que vivem sozinhas em Belo Horizonte, divididas em três duplas, trocam simultaneamente de casas por 24 horas, munidas de câmera de vídeo para registrar a experiência. Cada participante é convidado a elaborar uma "imagem mental" do outro a partir da convivência com seus objetos pessoais e universo domiciliar. A produção, concebida inicialmente como videoinstalação para a 25ª Bienal de São Paulo, também integrou festivais voltados ao cinema documental, num indicativo do desvanecimento das fronteiras entre o universo da vídeo arte e do documentário.

Na montagem construída pelo diretor, as cenas gravadas pelos personagens foram editadas e reduzidas a cerca de 20 minutos por casa. A edição respeitou a ordem cronológica em que as imagens foram tomadas e as sequências feitas por cada membro da dupla são dispostas simultaneamente na tela dividida ao meio. A esta exibição simultânea do que um produziu na casa do outro, sucede-se o depoimento de cada um deles ocupando a metade da tela, enquanto a outra metade é ocupada pela cena do outro em silêncio. O procedimento se repete com as três duplas.

No texto *Gosto de classe e estilos de vida*, Pierre Bourdieu destaca o fato de que identidades são construídas sempre em relação a outras identidades: "Os grupos se investem inteiramente, com tudo o que os opõem aos outros grupos, nas palavras comuns onde se exprime sua identidade, quer dizer, sua diferença." (BOURDIEU, 2003, p.5). Como observa Consuelo Lins, "(...) o que mais chama a atenção ao longo do filme é a carga de exposição de si contidas em imagens e depoimentos teoricamente sobre os outros" (LINS, 2009, p.327).

Bourdieu aponta para o tema da construção de legitimidades simbólicas apoiadas na questão do gosto e para como os gostos e preferências terminam por promover a exclusão, não podendo ser desvinculados do âmbito da violência simbólica. Os gostos não seriam dons ou predisposições naturais, mas aquisições obtidas em entornos como o familiar e o escolar, resultando no *habitus*: disposições apreendidas que incorporadas parecem ser parte natural das pessoas. Não por acaso, os gostos musicais e literários estão entre os principais indícios buscados pelos visitantes com a intenção de conhecer a personalidade do dono da casa visitada, dentro da dinâmica do jogo proposto

pelo diretor do filme. A própria residência (sua decoração, disposição, estrutura), além do vestuário e das pistas que apontam para hábitos alimentares, completam, juntamente com as fotografias, a lista dos elementos mais perscrutados em *Rua de mão dupla*.

Modos de ver

Não apenas o que é visto pelos personagens interessa, mas como esses elementos são enxergados, a maneira como são percebidos. Olhar é uma prática tanto quanto falar ou escrever. Como enfatizam Cartwright e Sturken, escolher deliberadamente o que vemos ou deixamos de ver é um exercício de escolha e influência. Nós nos engajamos em práticas relacionadas ao olhar para influenciar e sermos influenciados (CARTWRIGHT; STURKEN, 2001, p.10). Na primeira parte do filme, a maneira como as imagens são feitas por Eliane, oficial de justiça, ao retratar a casa de Rafael, produtor musical, transparece acentuado afã investigativo. Ela faz uso intenso do zoom na busca de detalhes: nos livros, nos CDs, em mais livros, nos quadros exibidos na parede; e mais zoom na assinatura do autor do quadro. Rafael também volta sua atenção para o título de um livro, atenta para enfeites e detalhes da decoração e inclui imagens de si mesmo, inclusive lendo o jornal.

Na sequência que sucede as imagens captadas, Rafael começa a discorrer sobre a dona do lar visitado dizendo que se trata de alguém que "gosta de coisas, muitas coisas". Comenta sobre a geladeira, sobre a profusão de santos em todos os ambientes e destaca o que define como o excelente gosto musical da dona da casa. Conclui dizendo que, apesar de haver semelhanças em alguns detalhes, "detalhes iguais de gostinhos pequenos", ele e Eliane são pessoas muito diferentes: "Acho que nossos modos de vida são muito diferentes também." A fabulação de Eliane sobre Rafael começa com comentários relativos à decoração da casa, decoração que ela classifica como "pouco ortodoxa", com poucos enfeites. A visitante ressalta a preferência do morador, comungada com ela, pelo samba de raiz, observa que possuem os mesmos discos históricos e relata contarem ainda com afinidades no gosto literário.

Funcionalidade e formalismo

A segunda troca de moradias envolve o construtor Mauro e o arquiteto Paulo. Mauro filma a casa de Paulo enquanto comenta suas impressões. Além de fazer referências aos quadros e livros, elogia o gosto do dono da casa: "Pelo mobiliário, dá para perceber que é pessoa de muito bom gosto. Talvez um arquiteto." Ressalta também o apuro na escolha das roupas (camisas de seda, sapatos): "Parece uma pessoa vaidosa, roupas todas com grife". Apesar dos elogios, entretanto, Mauro deixa claras suas ressalvas sobre a falta de praticidade da casa, localizada no Edifício Niemeyer, que descreve como um dos prédios mais chiques de BH. Fala que o apartamento possui muita arte, muita coisa bonita, mas critica o excesso de barulho, de luminosidade e a disposição dos cômodos. Diz tratar-se de um belo projeto, mas que o prédio - todo torto, cheio de curvas - faz da residência um ambiente bem difícil de se conviver dentro dela. A pia que não cabe no banheiro é filmada como exemplo da falta de funcionalidade.

Uma das questões formuladas por Bourdieu em *A Distinção*, e que dialoga com o depoimento de Mauro, diz respeito ao embate entre funcionalidade e formalismo. Segundo o autor, os exercícios de estilo e as experimentações puramente formais costumam ser criticados ou valorizados, dependendo da origem social, menos ou mais privilegiada, e do menor ou maior capital escolar dos indivíduos. Para o autor, os gostos de liberdade só podem afirmar-se como tais em relação aos gostos de necessidade. Vale ressaltar que embora o filme parta da premissa de que os personagens escolhidos sejam todos de classe média, há diferenças no poder aquisitivo e formação educativa/cultural dos indivíduos. Pertenceriam, portanto, a universos de diferentes classes médias. O depoimento de Paulo sobre Mauro e sua casa deixa transparecer a questão. Paulo afirma que resumidamente poderia dizer que Mauro é um cara que gosta de mulher pelada, de pescar e que é um figuraça. É possível perceber preocupações estéticas e formais na maneira como capta as imagens do lar de Mauro. Quanto ao conteúdo, suas filmagem enfatizam, além da televisão e da janela (vislumbrando as casas vizinhas), elementos como revistas masculinas, garrafas de bebida, o distintivo do clube Atlético Mineiro, anzóis. No depoimento que sucede a experiência, ele destaca as preferências musicais do visitado, e os instrumentos musicais que Mauro possui, e afirma: "Esse lugar aqui é um bairro classe média, um prédio classe média, de revestimento classe média, de média. Esse prédio aqui podia estar em diversos outros bairros de Belo Horizonte ou de outra cidade,

assim, onde tivesse classe média. Claro que cercado aqui pelas favelas.” Complementa seu raciocínio dizendo que num edifício uniformizado e padronizado como esse ainda pode encontrar pequenas belezas e que o personagem não combina com o prédio. Para Bourdieu: “De fato, as escolhas estéticas explícitas constituem-se, muitas vezes, por oposição às escolhas dos grupos mais próximos no espaço social, com quem a concorrência é mais direta e imediata (...) se torna mais evidente a intenção, percebida como pretensão, de marcar a relação em relação a grupos inferiores (...). (BOURDIEU, 2007, p.60).

Julgamento e rechaço

Com a terceira e última dupla, questões levantadas por Bourdieu relativas à aversão ao gosto do outro, estão entre as que mais se fazem presentes. A personagem Eliane Marta, escritora, evidencia desconforto com o modo de vida de Roberto, poeta. Ela filma um livro de Manuel Bandeira, roupas sujas, os jogos de futebol que observa no campo em frente à casa. Diz que se desfez de preconceitos pois só ouviu música boa, nada de funk ou música baiana. Ao longo do relato revela a repulsa pelo cheiro do quarto e pondera: “O cheiro do outro, talvez”. Reporta ainda incômodo com as ambiguidades para as quais apontavam os indícios encontrados na casa: “Personagem muito estranho para mim que sou toda coerente, que alguém entra na minha casa e sabe direitinho o que é que eu sou”. Embora tenha se encantado com a cachorrinha de estimação, a residência, com aparência de desabitada, sem água ou gás, foi alvo de queixas. “É um personagem muito contraditório esse, que mora mal e tem maus costumes. E não acho que ele more mal porque é pobre não. (...) E também não é despojado. Acho que ele é desprovido. Desprovido de ideia, e bom gosto, de atenção com ele mesmo.” De acordo com Bourdieu, em se tratando preferências manifestadas, toda determinação é negação, configurando-se os gostos primordialmente como aversões, feitas de horror e de intolerância visceral aos gostos dos outros. (BOURDIEU, 2007.)

Já Roberto, ao observar a casa de Eliane Marta, filma os livros, a água que sai do chuveiro, as bijuterias e acessórios, a abundância de talheres, louças e taças. Imagina a dona da casa como “uma pessoa mais culta, mais fina, que come pouco. O arroz integral na geladeira, regimes...”. É interessante perceber a atenção que os personagens, mais notadamente Eliane Marta e Roberto,

dedicam aos hábitos alimentares dos donos dos lares visitados, levando em conta as considerações de Bourdieu sobre a alimentação, apontada por ele – juntamente com outros gostos mais cotidianos, como a decoração da casa e o vestuário - como elemento inscrito no mais profundo dos *habitus*, servindo de fundamento, no inconsciente, à unidade de uma classe (BOURDIEU, 2007, p. 75). Ao discorrer sobre Eliane Marta, Roberto desenvolve uma reflexão sobre a experiência vivenciada como um todo, com alusões ao consumo, à solidão, às necessidades básicas e supérfluas. Ele indaga sobre o que representaria essa experiência para a arte e para as linguagens. E se pergunta: “Quem somos? Para nós presentes e para nós ausentes?”.

Cao Guimarães dedica o filme ao outro. Uma das qualidades de *Rua de mão dupla* é justamente ser capaz de reordenar a maneira como a auto exposição se dá, trazendo-a para fora dos limites convencionais. Acostumados que estamos com a estrutura dos telejornais e reality shows e cientes do modo como se espera que se dê nossa representação, costumamos construir diante das câmeras imagens de nós mesmos condizentes com as prováveis expectativas existentes em relação a elas. Os personagens de *Rua de mão dupla* ao voltarem suas percepções ao outro, estando menos atentos, portanto, ao processo de revelação de si mesmos, afrouxam um pouco os mecanismos de autocensura.

Podemos destacar também a capacidade contida no jogo proposto de fazer-nos cientes da nossa própria participação na dinâmica de espelhos, marcada por identificações e rechaços. No papel de espectadores também lidamos com alteridades. Baseados em nossas percepções e sistemas de valores - todos elementos construídos - julgamos os gostos construídos daqueles que avaliam esses mesmos elementos de outrem. Adentramos igualmente as casas, e as fabulações sobre as casas, para tirar conclusões a partir de indícios, em uma dinâmica que acaba por dizer mais sobre nós, do que sobre os personagens ou sobre o diretor. Esta postura, evidentemente, não adotamos apenas em relação ao filme de Cao Guimarães, ou aos documentários em geral, ou ao cinema. Ela é parte da dinâmica através da qual nos relacionamos com qualquer produto cultural ou bem simbólico, seja ele um filme, um disco de samba de raiz ou um artigo acadêmico sobre um filme no qual os personagens comentam um disco de samba de raiz. Nosso *modus operandi* implica, tenhamos ou não consciência do processo, o estabelecimento constante de relações de poder. Tal como alerta Bourdieu.

Referências

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. Gostos de Classe e Estilos de Vida. In: ORTIZ, R. (org.). **A Sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

_____. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

CARTWRIGHT, L.; STURKEN, M. **Practices of looking**: an introduction to visual culture. New York: University Press, 2001.

FRANÇA, A. "Documentário brasileiro e artes visuais: das passagens e das verdades possíveis". **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v.7, n.13, jul.- dez. 2006.

LINS, C. Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea. In: MACIEL, Katia (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra-capas, 2009.

Entre Fronteiras: Aproveitamento de Conteúdo Social em

Os Matadores¹

Among Boundaries: Social Content Utilization in

Os Matadores

Rodolfo Nonose Ikeda e Márcia Gomes Marques² (Doutorando em Cultura e Sociedade (UFBA);

Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana, Roma)

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo discutir os processos de aproveitamento de conteúdo social ofertados por obras audiovisuais. Tal reflexão é feita a partir da análise do longa-metragem brasileiro *Os Matadores* (1997), de Beto Brant - obra audiovisual pioneira na cinematografia nacional, ao aliar uma estética contemporânea e conectada à cinematografia mundial aos temas da violência e das desigualdades sociais e culturais.

Palavras-chave:

Audiovisual, conteúdo social, cinema brasileiro.

Abstract:

This paper presents research results and aims to discuss the use of processes of social content enabled by audiovisual works. Such reflection is made from the Brazilian full-length analysis *Os Matadores* (1997), by Beto Brant - visionary and pioneering audiovisual work in the national cinematography by combining a contemporary aesthetic and connected to the world cinematography to the themes of violence and inequality social and cultural.

Keywords:

Audiovisual, social content, brazilian cinema.

O último século viveu o advento e o enorme desenvolvimento dos meios eletrônicos de comunicação e de pesquisas que buscam compreender sua influência na vida das pessoas. Hoje, admite-se que tanto a criação quanto a difusão da produção audiovisual assumem uma função social e cultural quando possibilitam um aproveitamento de conteúdo social, ou seja, quando possibilitam

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e Ciências Sociais: diálogos e aportes metodológicos.

² Doutorando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS); Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana, Roma, Professora do Curso de Comunicação Social e Coordenadora do Mestrado de Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

aos receptores reflexões sobre suas realidades e identidades a partir das realidades e identidades expostas nas obras (GOMES, 2008).

A aproximação entre a produção artística e a sociedade explicita a condição daquela, na medida em que a mostra como o produto social que se origina no terreno fértil das relações humanas, baseada numa gama imensa de informações e conteúdos sociais, ao mesmo tempo em que é uma interpretação/apreensão individual da realidade. Assim, o objetivo deste trabalho é refletir sobre o aproveitamento de conteúdo social possibilitado pelo audiovisual, mais especificamente, pelo longa-metragem brasileiro *Os Matadores* (BRANT, 1997), bem como suas possíveis consequências.

Desde a década de 1990, considerada a época da *retomada*, o cinema nacional vem se desenvolvendo rapidamente no Brasil, conquistando regularidade de oferta, apelo popular e adesão do público nacional. Um dos primeiros representantes da chamada *retomada*, *Os Matadores* continua atual pelos temas abordados e pelos recursos expressivos utilizados, conectados a uma vanguarda da cinematografia mundial. Importante pontuar que, depois desse filme, vários outros se voltaram de forma semelhante e exitosa para as mesmas temáticas, como *Cidade de Deus* (de Fernando Meirelles, 2002) e *Tropa de Elite* (de José Padilha, 2007), sendo outros produzidos na mesma região, como *Terra Vermelha* (de Marcos Bechi, 2008) e *Cabeça a Prêmio* (de Marco Ricca, 2010).

Devido à exposição de uma sociedade existente em uma região fronteira da América Latina, heterogênea e miscigenada em questões políticas, sociais, étnicas, culturais, legais e econômicas, onde, entre outros, assassinos e criminosos atuam em todas as classes sociais, *Os Matadores* realiza uma metáfora de parte da sociedade brasileira, que apesar de conectada e influenciada pelas ações de indivíduos que agem como os personagens ali expostos, ignora-os mesmo quando expostos em uma obra audiovisual.

Assim, o título do presente trabalho explica seu objetivo em vários sentidos: ao expor as fronteiras geográficas, sociais, culturais, políticas, legais, públicas e privadas de uma localidade específica do Brasil, o filme *Os Matadores* possibilita a análise das fronteiras que separam ou aproximam os possíveis processos de aproveitamento de conteúdo social de seus personagens, emissores e receptores.

O Aproveitamento de Conteúdo Social

Assim como outras instituições sociais, o cinema oferece inúmeras representações sociais sobre uma variedade de temáticas. A partir dos filmes, indivíduos ao redor do mundo descobrem como transitar e controlar a própria imagem em grupos específicos, bem como quais são as expectativas, atributos e performances comumente vinculados aos diversos papéis sociais (BERGER; LUCKMAN, 1996). Imagens de diferentes grupos e situações sociais, de estratos sociais e etários diversos, reais ou ficcionais, são apresentadas nos filmes.

Em uma sociedade atravessada pela oferta e pelo consumo dos produtos dos meios de comunicação, é através da apropriação de conteúdos, oferecidos em muito pelas obras midiáticas, que os espectadores somam elementos para refletir sobre a própria realidade e identidade. Nesse contexto, os produtos, obras ou programas audiovisuais tornam-se, também, fonte de aprendizado social, já que fornecem modelos vistos pelos membros da audiência como socialmente úteis, “seja para confirmar a interpretação dada aos papéis sociais que desempenham, seja para aprender sobre as experiências ligadas a eles ou para imitar os comportamentos associados ao êxito e à aceitação social” (GOMES, 2009, p. 153).

Diante dessa perspectiva, o cinema colabora na socialização dos indivíduos pelo aproveitamento de conteúdos sociais que estes realizarem, ou seja, pela aquisição e apropriação de elementos que podem contribuir para a maneira com que os indivíduos se *enxergam* e *expressam* esta concepção que construíram de si mesmos. A questão que se aborda aqui, portanto, é o papel do cinema na socialização de seus receptores, e a proposta central deste trabalho é que estes aproveitem os conteúdos sociais apresentados nas obras audiovisuais para refletirem sobre a própria identidade social e atualizar o repertório de conhecimento sobre os papéis sociais vigentes na sociedade.

Os Matadores

O filme *Os Matadores* é ambientado em sua maioria em um bar, na divisa Brasil-Paraguai, onde um homem está para ser assassinado por Toninho e Alfredão, dois matadores que revelam uma outra história em que é difícil realizar uma separação absoluta entre culpados e inocentes. O presente

e o passado destes homens - que vêem a morte como ofício - se misturam em seus diálogos, lembranças e ponderações sobre o assassinato de um quarto personagem: Múcio, o pistoleiro mais afamado da região -, mostrando que entre matar ou morrer há também uma fronteira fácil de se atravessar.

A leitura cinematográfica que Beto Brant faz do conto de Marçal Aquino, *Matadores*, além de ser uma adaptação de uma obra da literatura nacional, é também uma discussão sobre a conjuntura política contemporânea, mais especificamente, sobre a estrutura social brasileira, corrompida pela violência e pelo uso criminoso do poder do capital.

Como bem observa Marco Antônio de Almeida (2007, p. 167), Brant partiu de um conto breve e desenvolveu, a partir de sua estrutura e inspiração iniciais, os personagens, seus conflitos e relações, expondo a fronteira como o “território da liminaridade, no qual não vigorariam as regras que regem o espaço ‘normal’, central”; porém, lembra o teórico, o filme não cai na armadilha de tratar a fronteira como a exceção, mostrando-a conectada a uma totalidade. Algumas sequências deixam isso bem claro: na primeira, vemos várias paisagens do Rio de Janeiro antes da câmera enquadrar Toninho roubando um carro, que será levado por ele para a fronteira. Outra sequência ilustrativa mostra Múcio e Alfredão fazendo uma tocaia em frente a um restaurante de São Paulo para assassinar um político – fatos estes que não constam no conto. Brant coloca, assim, que a indústria do crime integra centro e periferia, e possui relações estreitas com o poder.

Percebe-se que a contextualização de Carneiro como chefe do crime organizado, além de fazendeiro, pecuarista e latifundiário, bem como a sequência onde Alfredão e Múcio aparecem num acampamento de *sem-terras* para expulsá-los e acabam matando um deles, tornam-se chave para este entendimento, pois amplia em muito as questões sobre o contexto social em que os personagens / representações sociais se inserem, tratando não só de temas como a vingança e a violência, mas também sobre a questão da reforma agrária no país e o uso indiscriminado e criminoso do poder econômico. Assim, Brant expõe a fronteira como o território de embaralhamento entre os limites do legal e do ilegal, do ético e do não-ético, do moral e do imoral, que permeiam a sociedade brasileira, da qual a fronteira física que é cenário do filme, mais que um exemplo, é praticamente uma metonímia. Nesse aspecto, *Os Matadores* faz uma ampla reflexão sobre o país:

aqui, o Brasil não é apenas pano de fundo, e sim o caldo social e cultural do qual se embebe o filme, seus personagens e motivações éticas e estéticas.

A série de elementos disassociados presentes no filme e ausentes no conto - como a melhor contextualização social e cultural dos personagens (Carneiro como pecuarista latifundiário, Toninho como carioca e ladrão de carro, Alfredão como casado e pai, Múcio como sonhador e ganancioso), as vestimentas e as músicas importadas de diversos lugares, a cultura pop misturada à cultura do faroeste e da agropecuária, os eventos ocorridos no acampamento dos *sem-terras*, o Mustang de Múcio, o assassinato de um deputado que muda o rumo das eleições, as diversas etnias, línguas, músicas, culturas e sotaques diferentes no mesmo espaço físico - somada às diversas imagens e sons que expõem com clareza e de forma direta o cenário em que se ambienta o filme, a miscigenação étnica e cultural desta região fronteiriça e as relações humanas ali existentes, acabam por configurar um mosaico de identidades sociais e culturais e o contexto social do espaço físico, possibilitando assim aos receptores da obra um rol de aspectos articulados e uma multiplicidade de estratégias de leitura possíveis desde onde lançar mão e apreender os conteúdos sociais propostos.

Conforme notado por Nagib (2002), destaque importante deve ser dado ao fato de que o filme *Os Matadores* realiza também a sua miscigenação, por meio de hipertextualidades, ao utilizar uma estrutura narrativa fragmentada, semelhante a de sucessos internacionais da cinematografia contemporânea, como *Pulp Fiction* (1996), de Quentin Tarantino, e ao herdar de várias fases do cinema brasileiro algumas características: o tom e sequências documentais, bem como a preocupação com as temáticas sociais, do Cinema Novo; o experimentalismo narrativo e a marginalidade do Cinema da Boca do Lixo; e o palavreado chulo e doses de erotismo da Pornochanchada. Importante destacar que esta indigenização hipertextual ocorre duplamente na medida em que todas essas fases do cinema brasileiro herdaram tais características dos cinemas internacionais.

Desta forma, a recepção de Brant do conto e seu posterior processo de adaptação para o filme não só expõe como o espaço físico desta região fronteiriça é miscigenado étnica e culturalmente, como também realiza vários movimentos de *transculturação*, *hibridização* e *indigenização* (LULL, 1997) na produção do filme, numa espécie de meta-linguagem que denuncia e

exerce estes mesmos processos, possibilitando aos seus receptores a reflexão sobre os efeitos da globalização tanto na região fronteira como nos recursos expressivos presentes no filme, bem como sobre as tendências discursivas em voga no momento da produção, seu período e cultura de origem.

Considerações Finais

Importante pontuar que o filme *Os Matadores* parece ter inaugurado com certo êxito um cinema nacional ligado à forma e ao conteúdo do cinema contemporâneo que, ao tratar de questões universais em uma linguagem atual e, por isso, mais acessível, consegue comunicar a um maior número de indivíduos e expandir sua capacidade de ressonância, se destacando entre os filmes produzidos no país.

O filme demonstra-se atento também à importância e a consequência de tratar de questões sociais, econômicas e culturais, tendo em vista o notório sucesso de público e crítica que filmes produzidos posteriormente obtiveram, como *Cidade de Deus* (de Fernando Meirelles, 2002) e *Tropa de Elite* (de José Padilha, 2007), que despertaram discussões diversas e acaloradas sobre a violência e as desigualdades sociais no País, nas mais diversas classes e grupos sociais e culturais.

O filme *Os Matadores*, resultado do processo de adaptação do conto *Matadores*, enfim, chama a atenção para a importância de um cinema não só conectado às vanguardas cinematográficas e com um uso consciente das possibilidades oferecidas pelos seus recursos expressivos, mas também conectado às questões sociais e culturais da realidade a que se propõe representar, tendo em vista sua capacidade reflexiva, seu potencial comunicacional e a responsabilidade perante o aproveitamento de conteúdo social que pode realizar.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, M. A. *O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social*. In: **Cadernos de Ciências Humanas** - Especiaria. Campinas: Unicamp, v. 10, 2007.
- AQUINO, Marçal. *Matadores*. In: **Miss Danúbio**. São Paulo: Escrita, 1994.
- BERGER, P. L.; LUCKMAN, T. **A Construção social da realidade – tratado de sociologia do conhecimento**. Tradução Floriano S. Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1996.

GOMES, M. *Recepção de Telenovelas e Aproveitamento de Conteúdos Sociais*. In: Osvando J. de Moraes. (Org.). **Tendências Atuais da Pesquisa em Comunicação no Brasil**. Coleção Verde-Amarela, Os Raios Fúlgidos. 1ed.São Paulo: INTERCOM, 2008, v. 3, p. 115-129.

_____. *Telenovelas, aprendizagem de conteúdos sociais e entretenimento*. In: Estudos de Sociologia. **Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE**. v. 11, 2009.

IKEDA, R. N. **Entre Fronteiras – adaptação e identidade no filme “Os Matadores”**. 2012. 240 f. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 2012.

LULL, James. **Medios, Comunicación, Cultura**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.

O triunfo do amador: o som em *O Massacre da Serra Elétrica*¹

An amateur triumph: sound in *The Texas Chain Saw Massacre*

Rodrigo Carreiro² (Doutor – Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo:

Filme influente no cinema de horror contemporâneo, *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) ganhou status de inovador por ter antecipado a explosão do subgênero *slasher*, e por causa da crueza das imagens. No entanto, pouco se fala do caráter arrojado dos sons que ajudam a assustar o público. O ensaio tem o objetivo de reconstituir o processo criativo da trilha sonora, destacando a presença majoritária de amadores na equipe responsável pelo *sound design*.

Palavras-chave:

Cinema de horror; Tobe Hooper; amadorismo; estudos do som; *sound design*.

Abstract:

Influential in contemporary's horror film, *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) has won some innovative status, for anticipating the slasher *subgenre*, and exploring the realistic crudeness of its images. Meanwhile, little has been said about the inventive sounds that concurs to fright the audiences. This essay aims to reconstruct the creative process of the soundtrack, highlighting the majority presence of amateurs in the team responsible for the sound design.

Keywords:

Horror film; Tobe Hooper; amateurism; sound studies; sound design.

Reconhecido hoje como um dos filmes mais influentes na consolidação da estética semidocumental muito popular no cinema de horror moderno, *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) foi concebido como uma espécie de cartão de visitas que pudesse apresentar a estúdios e produtores profissionais o trabalho de um grupo de jovens cineastas iniciantes de Austin, no Texas (EUA). Produzido a custo de empréstimos financeiros eticamente questionáveis, a estreia de Tobe Hooper no formato longa-metragem deixou um rastro de escândalo em várias cidades onde foi exibido, tornou-se objeto de censura durante anos em países com a Inglaterra (NEWMAN, 2011, p. 73) , e só alcançou o status de obra cult mais de uma década

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no seminário temático Teoria e Estética do Som no Audiovisual.

² Rodrigo Carreiro é professor do programa de pós-graduação em Comunicação da UFPE, onde pesquisa teoria do cinema, com ênfase em estilística, *sound design* e horror. E-mail: rcarreiro@gmail.com.

depois do lançamento original, quando o recuo proporcionado pelos anos deixou evidente a influência do filme no mais popular subgênero do horror nos anos 1980: os *slasher movies* (filmes nos quais um *serial killer*, quase sempre mascarado e às vezes de origem sobrenatural, mata adolescentes a esmo).

Apesar de ter produzido imagens icônicas do gênero (como a tomada final, que mostra o assassino mascarado da serra elétrica dançando ao nascer do sol), o trabalho de *sound design* do filme permanece pouco conhecido para a maioria dos cinéfilos. A sonoridade visceral, sombria e aterrorizante do filme talvez seja uma das principais contribuições do longa-metragem para a cultura cinéfila, através de técnicas arrojadas e pouco praticadas na época, em especial a utilização de princípios da *musique concrète*³ para dissolver ou apagar as fronteiras (bastante rígidas até poucos anos antes, em se tratando de produção cinematográfica) entre música e efeitos sonoros (SERGI, 1999; KASSABIAN, 2003; CARVALHO, 2009; OPOLSKI, 2013).

Nesta apresentação, tenho como objetivo reconstituir o processo criativo da trilha sonora de *O Massacre da Serra Elétrica*, buscando destacar um aspecto pouco discutido acerca da concepção sonora do filme: a presença majoritária de amadores na pequena equipe responsável pela captação de som direto, pela criação de efeitos sonoros e pela concepção musical da obra. Pretendo, com isso, demonstrar como o relativo desconhecimento das práticas tradicionais de produção e das relações entre os diferentes elos da cadeia produtiva do som no cinema, por parte dos membros da equipe, foi mais benéfico – pelo menos de uma perspectiva criativa – do que prejudicial ao resultado sonoro da obra.

Antes de tudo, é preciso fundamental qual o conceito de amador utilizado nesta apresentação. Etimologicamente, o termo vem do latim *Amare*, que significa “gostar de algo, amar”. Assim, é importante não confundir o amador com o leigo. Enquanto este último desconhece inteiramente tanto o uso das ferramentas técnicas quanto o potencial criativo da função à qual está se dedicando, o amador é um iniciante com pouco ou nenhum domínio técnico, mas que se mostra capaz de reconhecer o uso criativo das ferramentas, transformando um processo de tentativa e erro

³ A música concreta, estilo musical criado em 1948 por Pierre Schaeffer, parte do conceito de que todos os sons do mundo, a depender do contexto em que estão inseridos, podem ser musicais.

num programa de aprendizado informal de um ofício. Em outras palavras, ele pode desconhecer o caminho, mas sabe aonde quer chegar.

O projeto de *O Massacre da Serra Elétrica* foi concebido como uma produção independente de US\$ 60 mil, formada principalmente por estudantes de cinema da universidade de Austin, que começavam a tentar construir carreiras ligadas à área do audiovisual. Nenhum membro da equipe, com exceção de alguns atores, recebeu salário para trabalhar durante as seis semanas de filmagem. Várias pessoas que exerceram funções técnicas importantes do longa-metragem desistiram de fazer cinema após a experiência nos sets de filmagem, e mudaram para outras áreas profissionais após a realização do filme.

A diretora assistente, editora de som e montadora da produção, Sally Richardson, foi uma dessas pessoas que nunca mais trabalhou com audiovisual. Em *O Massacre da Serra Elétrica*, Richardson sincronizou as cerca de 25 trilhas de áudio brutas com as imagens, fez a edição de som – usando uma moviola colocada na mesa de jantar da casa do diretor, Tobe Hooper – e supervisionou a mixagem sonora, realizada por técnicos do estúdio de gravações Todd-AO, em Los Angeles (EUA). Uma descrição minuciosa das etapas de produção e pós-produção da obra está disponível no livro *O Massacre da Serra Elétrica: Arquivos Sangrentos*, escrito por Stefan Jaworzyn.

A equipe de captação do som direto era formada por apenas duas pessoas, ambas sem experiência na área: Ted Nicolaou e Wayne Bell. Sem conhecer a hierarquia desse tipo de equipe, os dois dividiram as tarefas por afinidade com as exigências do trabalho. Nicolaou (que exerceria a função de técnico de som direto em dois outros filmes, antes de mover-se em variadas funções até se tornar diretor de filmes de baixo orçamento, no final dos anos 1980) preferia ficar à distância dos atores, e por isso ficou encarregado de operar o gravador Nagra, enquanto Bell (que também trabalhou na pós-produção) optou por exercer a função de microfonista, já que achava a função parecida com a de um dançarino – mais criativa, portanto. Os dois tinham uma mesa de mixagem colocada sobre um carro de golfe, mas como nenhum dos dois sabia operar o equipamento com precisão, somente a usaram na sequência gravada dentro do carro, quando havia dois microfones disponíveis. Nas demais cenas, foi usado apenas um microfone *shotgun*, plugado diretamente no Nagra:

Microfonar com o *boom* é mais próximo do balé porque seu parceiro de dança é o ator; os atores e a cena que eles estão criando bem na sua frente: ela se move para cá, para lá, fica meio alta aqui, calminha ali e muda a cada performance. Você sai com a sensação de ser a pessoa mais íntima do filme que está acontecendo na sua frente – chega primeiro aos seus ouvidos (BELL in JAWORZYN, 2013, p. 71).

O Massacre da Serra Elétrica foi objeto de duas remixagens. A primeira, mais tímida, ocorreu em 2003, e distribuiu em Dolby Stereo (leia-se canais direito, esquerdo, central e *surround*) as vozes, ambientes, efeitos sonoros e música presentes na trilha *master* em 35mm. A segunda, ocorrida em 2014, foi mais profunda. Além de limpar digitalmente as imperfeições técnicas das gravações originais, a equipe do estúdio Post Haste Sound acrescentou uma trilha completa de ruídos de sala, e remixou as trilhas estéreo organizadas em 2003 no formato 7.1. Para este trabalho, procuramos nos ater à análise da trilha original.

Nesta faixa mono, o amadorismo do trabalho no som direto pode ser percebido com certa facilidade por espectadores atentos. Por exemplo, há uma curta sequência de diálogos que ocorre dentro do cemitério, logo após os créditos de abertura, e nela a perda do eixo do microfone é audível em alguns momentos, quando os atores giram a cabeça enquanto falam. Em outros momentos do filme, a sincronia labial fica comprometida, porque o resultado ruim do som direto obrigou os atores a dublar as falas mesmo sem tempo e recursos técnicos.

Nesse ponto, é preciso observar a astúcia de Tobe Hooper, diretor do filme. Sabedor das limitações criativas, técnicas e orçamentárias da equipe, ele concebeu um roteiro no qual a trama ficava em segundo plano, em detrimento da atmosfera decrépita. Em *O Massacre da Serra Elétrica*, Hooper escreveu um roteiro com poucos diálogos: o filme tem menos de seis linhas de diálogo por minuto, a maioria concentrada em duas sequências: a já descrita cena dentro do carro e o macabro jantar do terceiro ato com os membros da família canibal que protagoniza o filme.

O baixo número de diálogos rema contra a tendência de filmes expositivos que encontramos em Hollywood, onde os longas-metragens costumam ter entre 10 e 12 linhas de diálogo por minuto (CARREIRO, 2014, p. 197). Além disso, Hooper alinha *O Massacre da Serra Elétrica* ao estilo sônico de cinema nomeado por Michel Chion como lacônico (CHION, 2009, p. 73)..

O caráter inexperiente visto da equipe de captação do som direto se repetiu na fase da pós-produção. Apenas três pessoas trabalharam na pós-produção de *O Massacre da Serra Elétrica*: Sallye Richardson, como já dito, fez a edição de som; Wayne Bell e o próprio diretor, Tobe Hooper, criaram a música e o *foley* como elementos sonoros indiscerníveis, trabalhando simultaneamente nas duas coisas sem distinguir diferenças entre ambas, numa uma abordagem não apenas arrojada, mas completamente original. Diante da documentação farta do processo de pós-produção (JAWORZYN, 2013), é possível afirmar sem rodeios que o som assustador do longa-metragem nasceu do método caótico – que poderia ser descrito mais precisamente como falta de método – de trabalho dessa equipe.

Enquanto Wayne Bell reuniu uma série de instrumentos exóticos de percussão, acrescentou objetos cotidianos (ossos de animais, cenouras, pepinos, moedas de prata, sinos, apitos, pregos, pequenas peças de metal e madeira, um violino quebrado) e levou tudo para um quarto da casa onde o filme era montado, o diretor do filme ia da sala ao quarto e vice-versa, trabalhando na montagem e no som ao mesmo tempo, todas as noites, durante seis semanas. As ideias nascidas em um cômodo alimentavam o trabalho no outro, e vice-versa.

Essa configuração de trabalho permitiu experiências que normalmente, em um filme normal, não seriam possíveis. A abordagem improvisada gerou um pensamento criativo integrado entre som e imagem bastante raro no cinema. É por isso que *O Massacre da Serra Elétrica* produziu uma espécie de triunfo do amadorismo: foi exatamente esse caráter amador que permitiu ao som do filme transcender a rigidez na separação do processo produtivo em categorias pouco integradas (diálogos, música, efeitos sonoros, *foley*, imagem), produzindo um todo coeso e fluido que traz cenas genuinamente assustadoras.

A sequência dos créditos de abertura, que chama fortemente a atenção para o som do filme, é um ótimo exemplo dessa fluidez. O filme abre com uma série de ruídos assustadores que ecoam sob a tela negra. Alguns desses ruídos lembram uma faca ou foice (ou mais de uma) partindo carne, mas há zumbidos, rangidos e chiados e toda uma sorte de pequenos barulhos que ampliam o potencial de violência e tensão dos sons.

A tática de unir sons percussivos e ruídos produzidos em sessões de *foley* a notas musicais eletronicamente modificadas foi repetida ao longo do filme inteiro, com muito sucesso. Os sons ouvidos durante o jantar da família canibal no terceiro ato, em que Leatherface (Gunnar Hansen) e os parentes molestam a aterrorizada protagonista Sally (Marylin Burns) deixam realmente os nervos à flor da pele: zumbidos, apitos e chiados invadem o ambiente de todos os lados – a remixagem em 7.1 feita em 2014, em que muitos desses sons foram distribuídos pelos canais *surround*, contribui bastante para acentuar ainda mais esse efeito afetivo – enquanto os canibais falam, grunhem e sorriem de modo sinistro, e a moça amarrada e amordaçada geme e respira pesadamente em completo terror.

Talvez o exemplo mais assustador de *sound design* esteja na longa sequência em que Leatherface aparece pela primeira vez, matando um casal de jovens, um de cada vez. Sem nenhum diálogo, a sequência inteira é sublinhada pelo som ritmado, monótono e insistente de um gerador elétrico (visto no quintal de relance, em apenas um plano). Notas de piano desaceleradas eletronicamente (e com as frequências mais graves realçadas) pontuam a cena arritmicamente, quando os personagens entram na casa e se tornam mais vulneráveis. O cacarejar de uma galinha (presa ao teto dentro de uma gaiola) adiciona tridimensionalidade, estranheza e tensão ao momento, antes que uma pancada seca de um martelo na cabeça dê cabo de Kirk (William Vail), e os gritos femininos de pavor – a assinatura sonora mais reconhecível do filme, mais até do que a serra elétrica do título – dominem o ambiente.

Essas sequências sintetizam a principal virtude do som de *O Massacre da Serra Elétrica*: o reforço ousado e original à tendência ainda tímida, e que se tornaria mais e mais importante nos anos que se seguiram, à dissolução das fronteiras entre a música e os efeitos sonoros, a ponto de tornar indistinguíveis sons diegéticos dos não diegéticos.

Todas essas características me parecem decorrentes em última instância, do caráter amadorístico da produção do longa-metragem de Tobe Hooper. Se *O Massacre da Serra Elétrica* houvesse sido produzido da forma tradicional, dentro de um grande estúdio, provavelmente seria um filme muito diferente. O caráter de ousadia e pioneirismo que permeia a concepção criativa de sua

trilha sonora é um triunfo do elemento amador no cinema, e uma prova de que nem sempre os melhores filmes são aqueles que valorizam a perfeição técnica.

Referências

CARREIRO, Rodrigo. **Era uma vez no spaghetti western**: o estilo de Sergio Leone. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014.

CARVALHO, Marcia. Anos 1970: “O desenlace da polifonia tropical e a marginália na música de cinema”. In: **Nas trilhas do Cinema Brasileiro**. Rafael Luna (org.). Rio de Janeiro: Tela Brasilis Edições, v. 1, pp. 84-95, 2009.

CHION, Michel. **Film, a sound art**. New York: Columbia University Press, 2009.

JAWORZYN, Stefan. **O Massacre da Serra Elétrica**: Arquivos Sangrentos. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.

KASSABIAN, Anahid. “The Sound of a New Film Form”. In: **Popular music and film**. Ian Inglis (org.). London: Wallflower Press, 2003, pp. 91-101.

NEWMAN, Kim. **Nightmare Movies**: Horror on Screen Since the 1960s. London: Bloomsbury Publishing Co., 2011.

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.

SERGI, Gianluca. “In Defence of vulgarity: The place of sound effects in the cinema”. In: **Scope**: An Online Journal of Film Studies, n. 5. Universidade de Nottingham (UK), 2005. Disponível em <http://filmsound.org/articles/sergi/sound-effects-place.htm>. Acesso em 2 de fevereiro de 2015.

Reconstituindo o filme *No rastro do Eldorado* (1925) de Silvino

Santos¹

Reconstituting the film *In Eldorado trail* (1925) of Silvino Santos

Sávio Luis Stoco² (Doutorando – USP)

Resumo:

O longa-metragem documental silencioso *No Rastro do Eldorado* (1925) de Silvino Santos é um dos mais importantes no repertório desse cineasta português radicado na Amazônia. Suas duas principais versões (CB e SI) são incompletas e pouco compreensíveis. A partir da localização dos intertítulos originais e de uma reconstituição digital preliminar, propomos uma leitura crítica dessa narrativa a partir da política e da economia amazonense, local onde foi criada.

Palavras-chave:

Restauração fílmica; Silvino Santos; Cinema brasileiro; Amazônia; Documentário (cinema).

Abstract: The silent feature-length documentary *In Eldorado trail* (1925) of Silvino Santos is one of the most important in the repertoire of this Portuguese filmmaker living in the Amazon. Its two main versions (CB and SI) are incomplete and difficult to understand. From the location of the original intertitles and a preliminary digital reconstruction we propose a critical reading of this narrative from the politics and economy of Amazonas where it was created.

Keywords:

Filmic restoration; Silvino Santos; Brazilian cinema ; Amazon; Documentary (cinema).

Esta apresentação se baseia na dissertação *No rastro do rastro: ensaios sobre o filme No Rastro do Eldorado* (1925) de Silvino Santos, defendida no PPGAV (UNICAMP), linha Mídias e Arte (STOCO, 2014). Desde o projeto busquei considerar um pressuposto que considerava incontornável no estudo do filme em questão.

Este era: o objeto não existia de forma integral, o que o tornava a meu ver mais difícil para um tipo de estudo popular entre nós da Socine, a *análise fílmica*. A proposta inicial era de lidar com as imagens remanescentes de maneira ensaística, considerando prováveis lacunas, e incorporando aspectos da trajetória da obra que se perdeu no tempo e arquivos. Animava-me a possibilidade de

¹ Trabalho apresentado no XVIII Encontro de Estudos de Cinema e Audiovisual no seminário temático CINEMA no Brasil: História e historiografia.

² Pesquisa a cultura visual amazônica. Integra os grupos NAVI (UFAM) e o História e Audiovisual: Circularidades e formas de comunicação (USP). Coordenou pesquisa do DVD *No paiz das Amazonas* (2015).

transformar um filme pouco considerado em algo mais palatável por meio de procedimentos audiovisuais contemporâneos criativos.

Mas tanto a orientação da professora Iara Schiavinatto, historiadora que orienta no campo da artes e da cultura visual, assim como algumas documentações substanciais localizadas durante minha pesquisa, nos direcionaram para outra abordagem, mais controlada e aproximada aos métodos da *História Visual* e da *História Social da Arte*.

No rastro do Eldorado é um dos longas-metragens silenciosos mais importantes na trajetória do cineasta Silvino Santos, português radicado em Manaus e que viveu na Amazônia durante 70 anos, a partir da sua chegada no ano de 1900 (COSTA, 1996; SANTOS, 1969). Trata-se de um dos poucos monumentos fílmicos gerados pela sociedade daquela região naquele momento, portanto um objeto destacado no quadro das produções visuais da Amazônia brasileira.

No entanto, apesar da relevância deste título, ele é desbotado na historiografia; sem um estudo aprofundado que o revelasse no que eu intuía enquanto suas elaborações e projeto. Reconheço que este esmaecimento tem razões fortes: deve-se ao fato dele ser perdido em sua integralidade, como mencionei. Isto de fato encobre e dificulta o acesso às suas principais motivações, resultantes da relação entre o comerciante J. G. de Araújo, financiador do cineasta na época da sua produção, e o explorador norte-americano, médico e geógrafo, Alexander Hamilton Rice - cuja última e estratégica viagem científica transpõe e mapeando difíceis rios do atual estado de Roraima, o filme se propõe a registrar (RICE, 1978).

Eu tinha acesso a duas versões digitalizadas: uma da Cinemateca Brasileira (CB/SP), com pouco mais de 50 minutos, e outra do Smithsonian Institution (SI/EUA), com cerca de 10 minutos a mais. Ambas apresentam-se sem intertítulos e com narrativas muito próximas. A expedição de Rice sai do porto de Manaus, sobe o rio Branco, para rapidamente no porto de Boa Vista, passa por conhecidas e grandes fazendas de criação de gado, para seguir mostrando longas sequências das penosas transposições das corredeiras e cachoeiras do rio Uraricoera, até que o curso d'água se afunila na subida da serra Parima fazendo não ser mais possível a expedição continuar até as nascentes, como era o plano dos expedicionários a fim de confirmar uma teoria de Rice sobre as nascentes do rio Orenoco e do Uraricoera.

Durante a pesquisa, localizei no acervo de Alex Viany, depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (RJ), um documento de oito páginas, com um texto datilografado e que se identificava como referente à *No Rastro do Eldorado* com autoria creditada ao escritor amazonense Álvaro Maia; figura que, como sabíamos, havia executado esta função.

Numa primeira comparação tendo imagens de um lado e texto de outro - já dava para notar que o que tínhamos em mãos eram materiais complementares e que se *encaixavam*. Então, percebemos a importância de sentir o desfile fílmico integrando imagens em movimento com os intertítulos dispostos em respectivos lugares, para que pudéssemos promover o estudo mais seguramente.

Digitalmente gerei uma versão de trabalho com intertítulos em seus locais, da maneira em que podíamos melhor supor. Chamamos este momento que foi explicado na dissertação de *Pesquisa documental e material do objeto*, sem sermos muito extensivos - aspecto que levantou interesse da banca e recebeu pedido para ser amplificado. Depois de empreendido este trabalho foi possível elucidar muitos pontos obscuros da narrativa.

Os intertítulos identificam lugares (dados de relevo num filme sobre uma expedição de mapeamentos), personagens, etnias, ações, entre outros elementos. Por exemplo, ganha outra dimensão a filmagem de uma cachoeira no meio do filme que, segundo o discurso da obra, trata-se de Prumama – “a rainha das cachoeiras” do rio Uraricuera. Não que os planos e a sequência já não expressassem a proeminência deste marco natural, mas temos outra clivagem desta “realidade” que os produtores desejaram contar por meio da somatória das palavras e das imagens. Este intertítulo completo é o nº 91, onde se lê: “Rainha das cachoeiras, Prumama, despenha-se de 26 metros de altura através de 3 saltos. Foi quase impossível vencer o caminho para chegar à parte baixa do grande salto que mede 16 metros”.

Assim, a importância dos intertítulos reside em adensar compreensão sobre a moldagem narrativa que o texto do literato Álvaro Maia, parte em conformidade com a encomenda de J. G. de Araújo, significa para as imagens captadas por Santos e a maneira como foram montadas. Essa união das coisas é a voz fílmica restituída a partir destas oito folhas localizadas e incluídas no filme.

Quem viu *No rastro do Eldorado* oriundo apenas destes dois arquivos mencionados (ou seja, sem os intertítulos) pode ter sentido dificuldade de entender o que objetivavam suas diversas cenas e sequer tendo alguma forma de confirmação se elas estavam corretamente ordenadas ou faltando trechos, por exemplo. Uma nota de um artigo de uma experiente especialista no estudo das imagens, Luciana Martins, docente do *Birkbeck College*, é exemplar em explicitar o desnorteamento. Ela informa que foi notar a existência de um trabalho de montagem depois que um pesquisador colega chamou sua atenção para o rigor e sentido que poderia ser notado em algumas passagens (MARTINS, 2007).

Outro indício dessa leitura dificultada da obra sem intertítulos é notada na forma como ele foi catalogado no SI, onde foi depositado em 1992, com o título atribuído de: *Hamilton Rice Seventh Expedition to the Amazon Footage 1924-1925*. Indicando como *footage* algo como um copião ou filmagens a serem montadas – aspecto que nos posicionamos contrários após o percurso empreendido na dissertação.

Para embasar nossas decisões – empreendidas de forma preliminar, já que está previsto uma revisão durante meu doutoramento em curso -, partimos para análise do que víamos nas imagens auxiliados pelo que dispúnhamos no documento dos intertítulos. No geral e aparentemente não há frases ou sequências deslocadas, o que muito ajuda a encontrar um ponto razoável para fazer a estrutura total do filme *funcionar*.

As sequências de maior dificuldade residem nas ações de transposição das cachoeiras no rio Uraricuera, já que é um longo trecho visualmente assemelhado com pequenas variações de ações, entre um plano e outro, entre um conjunto de planos e outro. Observar a gestualidade dos personagens e detalhes dos ambientes mesmo que na tela pequena do computador nos trouxe algumas respostas. Cito por exemplo num momento em que uma dúvida se colocou para a inclusão do intertítulo 88, em que lemos: “Às 8 da manhã, rodeava-se tremenda catarata denominada das ‘Facas’. As pedras, pontiagudas e afiadas, furavam os pés dos condutores”. Dois momentos em que os carregadores estavam andando dificultosamente pelo rio pareciam solicitar esta descrição. Mas depois de assistir muitas vezes, prestando atenção a detalhes buscando o drama sugerido dos ferimentos, vi que uma se adequava mais apesar de ser bem mais decepcionante no que mostrava.

A outra se revelou atrelada ao intertítulo 112, em que lemos: “Abrindo um canal com a remoção de inúmeros pedregulhos que impediam a passagem”. Ai que passamos a notar que tínhamos na outra sequência os homens contratados rolando pesadas pedras escondidas no fundo do leito do rio – movimento que dificilmente iríamos supor sem o auxílio dos intertítulos. Com este arranjo a ordenação do filme se confirmava, mesmo gastando bastante tempo na averiguação de algumas situações.

Por vezes nossa intuição sobre a construção fílmica foi utilizada, momentos em que buscamos nos remeter aos imponderáveis da linguagem documental que se estruturava naqueles anos 1920 e levo em consideração que os filmes creditados a Silvino Santos – sem pretendermos erigir um discurso de enaltecimento autoral a este cineasta - guardam uma dose peculiar de soluções não tão comuns para o quadro do cinema brasileiro e certamente conformado pelas condições e pelo que era o projeto de seus financiadores (MORETTIN, 2011).

Cito o caso da longa introdução do filme formada somente por intertítulos que vão do número 1 ao 26 (ou seja a primeira página inteira das 8 existentes), sem planos entremeados. A meu ver trata-se de uma licença do filme ao autor Álvaro Maia (então conhecido como *príncipe dos poetas* no Amazonas, figura já de relevo social que viria a se tornar governador por dois mandatos). Seu texto parece se sustentar pelo desejo de literatura (em outras palavras, pela *literatice*). Não lerei inteiramente para não enfadar a todos aqui com este abre-alas apoteótico feito para a expedição Rice. Sendo que a primeira imagem em movimento do filme é um plano do *roadway* flutuante no porto de Manaus apinhado de populares para ver o hidroavião fazendo sobrevoos e as embarcações da expedição partirem. Parece-me de muita coerência. Mesmo que haja retardamento na aparição das imagens em movimento com um texto que podemos hoje considera-lo *menor* que fala de forma empolada do mito das Amazonas, do Eldorado, do descobrimento do Brasil até os conquistadores do século 16, dos exploradores do 19 para ai sim dar a deixa “à coragem, à competência, ao estudo do Dr. Alexandre Hamilton Rice”, N“uma nova expedição, levando o pavilhão das estrelas, (que se forma) nos Estados Unidos para cortar o vale encantado e chegar porventura ao eldorado antigo”.

Outro movimento da reconstituição foi a intersecção das duas versões fílmicas em arquivo. Mesmo que a mais longa do SI fosse satisfatória, a da CB trazia alguns poucos planos que faltavam

àquela - mas muito importantes para serem ignorados. E assim pudemos “complementar” provisoriamente o quebra-cabeça fílmico. Na nossa versão restaurada preliminarmente é possível se dar conta desta operação de *enxerte* já que há naturalmente uma alteração de tonalidade das imagens entre as versões e a da CB ser identificada com a marca d'água da instituição.

Para finalizar, gostaria de retornar um aspecto da nossa análise fílmica, pois considerei os intertítulos que encerram o filme central na revelação do projeto provavelmente financiado pelo comerciante J. G. de Araújo. Lemos o seguinte ao final:

E, fechando essa epopeia por um símbolo da rapidez e de civilização, Hinton (piloto do hidro-avião) vence em horas, no "Eleonor III" (o hidroavião), numa reta desvairada, a distância entre Boa Vista e Manaus, realizando mais um belo "raid" e traçando pelo ar, o roteiro da vindoura linha férrea, que a de se abrir àquela Canaã às missões fecundas da raça brasileira.

Para entendermos este projeto de mobilidade que se insinua ao final (a ferrovia), basta dizer que J. G. foi o maior latifundiário criador de gado na região filmada (MELLO, 2010). Esta produção agropecuária abastecia o mercado de Manaus, mas durante metade do ano a corredeira de Caracarai no rio Branco se tornava intransponível para as embarcações, pois o leito secava virando um longo pedral. O plano de uma estrada de ferro (orçado em valores elevados) já era uma saída descartada na década de 1920, mas que é bastante comentado no contexto da política amazonense desde a última década do século XIX.

Temos aí um final cinematográfico que combina com a *magnitude* da expedição liderada pelo personagem principal afamado nas sociedades geográficas da Europa e Estados Unidos e uma das maiores fortunas do seu país. O exemplo civilizador de Rice, perpassado pelo discurso científico, era projetado ao público brasileiro como importante espetáculo, assim como para governantes e autoridades em sessões privadas, conforme documentação consultada. Seria a possibilidade de mudança naqueles rincões brasileiros tão distanciados da centralidade política da primeira república o sentido do financiamento?

Referências

COSTA, S. V. **Eldorado das ilusões**: cinema & sociedade: Manaus (1897-1935). Manaus: Edua. 1996.

MARTINS, L. Illusions of power: vision, technology and the geographical exploration of the Amazon, 1924-1925. In: **Journal of Latin American Cultural Studies**, Vol. 16 (n° 3). Londres, Routledge, 2007. p.285-307.

MELLO, M. **O império comercial de J. G. Araujo e seu legado para a Amazônia** (1879-1989). 2010.

MORETTIN, E. Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos. In: PAIVA; SCHVARZMAN. (org.). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. RJ: Beco do Azougue, 2011.
RICE, H. Exploração da Guiana Brasileira, BH, Itatiaia, 1978.

SANTOS, S. **Romance da minha vida**. Museu Amazônico, Manaus, 1969.

STOCO, S. **No rastro do rastro**: ensaios sobre No rastro do Eldorado (1925) de Silvino Santos. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

As situações de escuta em *O sol sangra* e *A poeira e o vento*¹

The situations of listening in *The sun bleeds* and *The dust and the wind*

Sérgio Puccini² (Doutor – UFJF)

Resumo:

O artigo apresenta uma análise do média-metragem *O sol sangra*, de Val Barros, e do curta *A poeira e o vento*, de Marcos Pimentel. Em ambos os filmes observamos a quase total ausência do verbo em sua condução discursiva. Suas trilhas sonoras serão marcadas pelas ambiências e pela música. Antes do registro de pessoas em ato enunciativo teremos a valorização de registros de pessoas em situação de escuta.

Palavras-chave:

Documentário; Som; Escuta.

Abstract:

The article presents a analysis of Val Barros medium-length *The sun bleeds*, and Marcos Pimentel short-film *The dust and wind*. In both films we observe the almost total absence of the verb in its discursive chain. Their soundtracks will be marked by the ambiance and music. Prior to registration of people enunciation act we will see the exploitation of records with people in the situation of listening.

Keywords:

Documentary; Sound; Listening.

A noção de escuta pode ser trabalhada em vários níveis dentro da análise de um filme. Em primeiro lugar, temos as situações de escuta experimentadas pelo espectador que apreende todos os sons, diegéticos e extra-diegéticos, trabalhados pelo filme em sua totalidade e dele pode fazer suas seleções para análise (trilha musical, vozes, ruídos, etc). Em segundo lugar poderíamos nos deter na análise de formas de escuta experimentadas por aqueles que estão dentro do filme, e que escutam o som que os envolve em situação de filmagem, sons que não necessariamente serão mantidos na forma final do filme. Um dos conceitos que tenta abarcar uma dimensão de escuta diegética vem a ser o conceito de “ponto de escuta” trabalhado por Michel Chion, como uma escuta compartilhada

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

² Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cultura e Linguagens da UFJF.

entre espectador e personagem. Chion, no entanto chama a atenção para seu caráter ambíguo e de difícil determinação. Diz Chion:

... a natureza específica do auditivo não permite, na maioria dos casos, face a um som ou a um conjunto de sons, deduzir deles um lugar de escuta espacialmente privilegiado, isto por causa da natureza omnidirecional do som (que se propaga em várias direções) e da escuta (que capta os sons de forma circular), bem como de diferentes fenômenos de reflexões. (CHION, 2011, p.74)

O que vamos propor aqui na análise dos documentários *O sol sangra* (2009), de Val Barros, e *A poeira e o vento* (2011), de Marcos Pimentel, se volta para uma percepção de escuta que ocorre dentro da diegese, a partir daqueles que estão dentro do filme, mas que não é exatamente próxima à noção de ponto de escuta, já que, como veremos, não se trata de uma escuta compartilhada.

Na produção recente de documentários observa-se uma frequente exploração daquilo que poderíamos chamar de ambiências minimizando o uso da voz em sua dimensão discursiva. Aquilo que seria som de fundo salta para um primeiro plano de interesse do espectador que passa a se atentar para a riqueza e diversidade de frequências e timbres, tomando contato mais próximo com certa materialidade sonora. Essa característica tem sido tratada em comentários críticos como, por exemplo o de Carlos Alberto Mattos a cerca do próprio Marcos Pimentel intitulado *O olho que ouve* (MATTOS, 2015). Um outro artigo que trata sobre esse assunto vem a ser o artigo *More than background*, dos autores Robert Strachan e Marion Leonard, presente no livro *Music and sound in the documentary film* (ROGERS, 2015). Nesse artigo, os autores apresentam uma análise sobre dois documentários (*Silence*, Pat Collins, 2012, e *sleep furiously*, Gideon Koppel, 2008) em que se percebe esse aumento da participação de sons de ambiência no quadro total da trilha sonora. Dizem eles:

Esse maior peso (dado a paisagem sonora) convida o espectador a se tornar ouvinte atento, receptivo não apenas ao diálogo mas também aos outros elementos sônicos. O fato de sessões sem diálogo ou música serem bem mais longas do que os padrões normativos do cinema propiciam uma experiência na qual a paisagem sonora do ambiente é inescapável (ROGERS, 2015).

O sol sangra, é o primeiro longa metragem de Val Barros, produção financiada pelo edital Doc-TV de 2009. O filme aposta em uma construção discursiva com claros tons ensaísticos. Não temos no filme nenhuma situação de diálogo, depoimentos ou voz *over*. A palavra não está de toda

ausente. Aparece inicialmente na forma de um canto, um canto rústico acompanhado apenas por uma batida de tambor, cuja letra amarra o título do filme. No mais, a palavra tomará a forma de ruído, vozes que se misturam ao som ambiente.

Durante todo o filme vamos ver um procedimento recorrente na composição dos planos. Invariavelmente, os planos serão constituídos por longas panorâmicas horizontais, a câmera se move no eixo de maneira a descortinar lentamente o ambiente que registra. Como consequência, a apreensão do espaço da cena é quase sempre gradual. Em relação ao som ocorre exatamente o contrário, já que é um dado que se registra em sua totalidade desde o início do plano. Nesse sentido, os sons que compõem a ambiência dos lugares é percebido pelo espectador antes daquilo que seria os elementos visuais que compõe o ambiente propiciando a ele a oportunidade de uma escuta mais atenta. Nas palavras de Véronique Campan:

Raramente fazemos no cinema a experiência de uma escuta reduzida com seus próprios recursos porque os sons imediatamente são recuperados pela imagem. No entanto, às vezes acontece de nós captarmos uma ambiência sonora antes de aparecer o primeiro fotograma ou em situações em que a imagem é eclipsada sob um fundo escuro, por exemplo. A experiência é reveladora: o som se apresenta como uma massa difícil de se decupar em elementos discretos, como um eco de evocações múltiplas (CAMPAN, 1999, p.41-42).

Outra característica do filme em relação ao que chamamos de ambiência vem a ser uma certa uniformidade padrão na forma como se apresentam. Essa uniformidade se estende ao longo de todo plano, como o ruído constante do trem, com seu timbre e ritmo. Não existe grandes alternâncias entre ruído e silêncio em um mesmo plano, o som possui um padrão uniforme e contínuo, tanto em termos de frequência, amplitude e intensidade.

Um estado de escuta frequente nas situações apresentadas pelo filme vem a ser aquele direcionada a um som produzido pela própria pessoa que Michel Chion define como ergo-audição (CHION, 1998, p79). No mais, em nenhum momento iremos ver pessoas que reagem diante da percepção de um som. São pessoas que se postam como que imersas em um som ambiente, harmônico e uniforme.

Dentro de quadro de escutas muito marcado por essas escutas desatentas, uma das situações de escuta nos parece possuir um caráter que foge ao padrão. Trata-se da sequência em que um senhor olha atentamente para uma foto, dentre algumas fotos que estão ali diante dele sobre

uma mesa. Nessa sequência, o olhar vem a ser o elemento que centraliza o interesse da ação, vemos alguém que olha atentamente para uma imagem. Não temos o contra-campo desse olhar mostrando o que seria essa imagem. Seu ato de olhar a fotografia é acompanhado, ao fundo, por um som de vento e de grilos, mais uma vez de padrão uniforme e contínuo. Penso que não seria infundado considerar aqui uma outra dimensão de escuta. Uma escuta que, é claro, não temos acesso dado ao seu grau de subjetividade, mas que também está presente em nosso exercício de memória e fabulação, que de certa maneira essa cena ilustra. Fotos, como registros de memória, guardam não apenas imagens, mas sons. Aqui poderíamos invocar a experiência relatada pelo documentarista Ken Burns relacionada ao seu trabalho de filmagem de fotografias de arquivo que normalmente formam uma importante base imagética de suas séries documentais como *A guerra civil* (1990) e *Jazz* (2001).

Além de olhar as imagens, eu as escuto enquanto as re-fotografo. Sei que pode parecer estranho, mas olhando para uma fotografia da guerra civil, eu ouço canhões disparando, tropas marchando pelo campo de batalha, em Jazz, eu ouço o som do tilintar do gelo dentro dos copos em um bar, pessoas se movendo ao redor das mesas e instrumentos sendo afinados. Isso ajuda a criar uma boa dose de intimidade (PUCCINI, 2015, p.120).

O caso de Ken Burns nos serve de exemplo daquilo que podemos chamar de um exercício de uma reconstituição objetiva dos sons. Dessa forma, os sons nascem de uma leitura atenta da imagem a partir dos elementos visuais que ela apresenta. Na sequência das fotografias de *O sol sangra*, não temos acesso direto a foto que o senhor visualiza, mas intuímos que estas estão diretamente ligadas à memória afetiva daquele que as observa. Uma memória que não está presa à objetividade do real. Como diz Val Barros: “A memória não se conforma com o real e cria estratégias enganadoras, ela prefere a fantasia e nunca faz o passado surgir por igual.” Dessa forma, entendemos que a escuta como exercício de memória não necessariamente se limita àquilo que a foto apresenta, podendo abarcar também sons que não estariam na imagem mas que porventura possam se relacionar a ela, como principalmente no que diz respeito às vozes, expressões e falas das pessoas retratadas. Aqui estamos partindo do pressuposto de que todo exercício de memória e fabulação se dá não apenas no campo da imagem, mas também do som, algo que todos nós experimentamos com frequência em nosso dia a dia. No texto de sua tese, Val Barros comenta: “A fotografia como aprendizado do

silêncio, a possibilidade de recortar histórias através de vozes traduzidas em gestos. Estar calado para ouvir de outra maneira.” (BARROS, 2012, p.46).

A poeira e o vento, documentário de curta-metragem do juiz-forano Marcos Pimentel, possui um padrão de composição de sua trilha sonora próximo ao que vemos em *O sol sangra*, principalmente naquilo que diz respeito a quase ausência do verbo. A dimensão de memória, comentada em *O sol sangra* não está presente no filme de Pimentel. Pimentel registra um povoado próximo da Juiz de Fora do qual ele não faz parte. Dessa forma, as imagens que vemos no filme possuem um maior grau de objetividade que acentua seu caráter descritivo. Todos os planos apresentam registros de pessoas, lugares e situações diante das quais o diretor se posiciona de maneira observativa.

A ausência do verbo vem a ser uma das principais características na filmografia recente de Marcos Pimentel. Em entrevista concedida ao Projeto Minas é Cinema, Marcos Pimentel comenta sobre isso:

Eu comecei fazendo filmes onde a palavra tinha uma importância muito grande, filmes nos quais a palavra se sobressaía; seja por locução, narração, por letreiros ou por entrevista duradouras e muito constante ali. Se você assistir em ordem cronológica vai ver que a palavra vai desaparecendo e adquirindo cada vez menos importância. (PUCCINI; RANGEL. No prelo)

O som ambiente dá a tônica ao longo das sequências. A única situação de elocução vocal mais ostensiva é dada não pelos moradores do povoado, mas pelo som que sai de um aparelho de televisão, dos canais captados por antenas parabólicas que enunciam notícias, sorteios de prêmios e orações religiosas. Dentre as situações de escuta, uma chama a atenção. Trata-se de uma cena que se localiza logo no início do filme, conforme comentaremos a frente.

O documentário abre com planos gerais que apresentam a paisagem local, morros a perder de vista, como uma típica localidade mineira, corta para planos mais próximos que mostram as árvores e a vegetação, as pedras, a névoa, até chegar a um plano geral em que vemos o povoado formado por algumas poucas casas a rodear uma pequena capela ao centro. Os sons da natureza preenchem os planos, o barulho da água, pássaros, vento, galinhas, porcos, bois. A primeira ação humana que vemos no filme é a de debulhar um milho, apresentada em plano fechado em que primeiro vemos apenas as mãos em ação, e depois os pés daquele que debulha o milho.

Ao longo dos primeiros minutos somos convidados a contemplar visualmente esse espaço de mundo e a escutar os sons que dele são oriundos. Eis que esse período de contemplação é interrompido pela inserção de um plano em que vemos um dos habitantes desse povoado que se posta imóvel, e olha diretamente para a câmera. Curiosa inversão, já não somos mais nós que contemplamos, mas nós que somos contemplados. Da mesma forma, já não somos nós que escutamos, mas nós que somos escutados. Essa atitude de escuta, que se dá de dentro para fora, é reforçada por um olhar atento, direto e fixo.

Essa mesma atitude de escuta, mobilizada pela atenção do olhar em direção a uma fonte sonora, será repetida ao final do filme. Dessa vez esse direcionamento não se dá de dentro para fora mas ocorre no espaço diegético do filme. Trata-se da sequência, comentada anteriormente, em que um homem e uma mulher assistem a televisão. Desnecessário dizer que o efeito aqui é bem menos perturbador.

O que tentei fazer aqui de maneira introdutória a foi trabalhar uma percepção de escuta dentro de um horizonte amplo, uma escuta que mesmo não sendo compartilhada, pelos personagens a nós espectadores, está latente na imagem e portanto pode ser intuída, mesmo se esta esteja carregada de um caráter simbólico. Na verdade, procuramos aproximar duas ações, ver e ouvir, dando a elas um sentido de equivalência. Seguindo a linha do texto de Carlos Alberto Mattos, citado anteriormente, intitulado justamente “O olho que ouve”, também poderíamos dizer aqui, “ver com os ouvidos”, tal como faz Zatoichi, o personagem cego de uma das mais longas séries de cinema e televisão do Japão.

Referências

BARROS, Valdenira. **O sol sangra, memória e afeto**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Multimeios - UNICAMP. Campinas, 2012.

PUCCINI, Sérgio; RANGEL, Cláudia. *O cinema contemporâneo de Juiz de Fora, tendências e perspectivas*. Em: BRUM, Alessandra; MELO, Luís Alberto Rocha; PUCCINI, Sérgio. **Cinema em Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Editora UFJF, no prelo.

CAMPAN, Véronique. **L'écute filmique, écho du son en image**. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

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

_____. **Le son**. Paris: Nathan, 1998.

MATTOS, Carlos Alberto. **O olho que ouve**. Disponível em: <http://carmattos.com/2015/09/20/o-olho-que-ouve/>; acesso em 21/09/2015.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção**. Campinas: Papyrus, 2015.

ROGERS, Holly. **Music and sound in documentary film**. New York, London: Routledge, 2015. Epub.

Recepção cinematográfica na África Colonial Britânica¹

Film Reception in British Colonial Africa

Tiago de Castro Machado Gomes² (Mestrado – UFF)

Resumo: Na era colonial, dominada pelo racismo, qual era o discurso sobre a capacidade de compreensão dos africanos ao cinema? Viam filmes da mesma forma que os ocidentais? Eram espectadores inocentes ou resistentes? A partir de estudos de recepção da época como os produzidos por duas das principais unidades de produção na África Britânica (o Bantu Educational Kinema Experiment e a Colonial Film Unit) e por outros profissionais refletiremos sobre recepção e espectadorialidade na África colonial.

Palavras-chave:

Cinema. Recepção. Espectatorialidade. África Colonial Britânica.

Abstract: In the colonial era, dominated by racism, what was the discourse about the ability of Africans to understand film? Did they see movies in the same way that westerns did? Were they innocent or resistant spectators? From reception studies of that time such as those produced by two of the main production units in British Africa (Bantu Kinema Educational Experiment and Colonial Film Unit) and other professionals we will reflect on reception and spectatorship in colonial Africa.

Keywords:

Film. Reception. Spectatorship. British Africa.

A Grã-Bretanha foi o Estado liberal que mais investiu no cinema para propósitos governamentais. Na África, criaram unidades de produção e difusão que tinham como público-alvo os próprios africanos. Essa atitude inovadora foi responsável por levar, pela primeira vez, o cinema a milhares de pessoas promovendo importantes noções educativas de autossustentabilidade, saúde, etc. Essa era, em suma, a promoção do bem estar social promovido em todo o Império através do cinema. Ao mesmo tempo, no entanto, tais filmes serviram como apologia e propaganda do imperialismo e do colonialismo. Tal investimento, segundo Lee Grieveson (2011, p.2-3) foi, portanto “baseado em ideias tanto sobre o cinema como símbolo de uma modernidade tecnológica que

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA E AUDIOVISUAL: Abordagem Empírica e Teórica

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Email: tiagodecastrogomes@gmail.com

incorporava e projetava a autoridade colonial, quanto sobre seu poder de persuasão sobre populações ‘não sofisticadas’”.

Duas das mais relevantes unidades britânicas farão parte do nosso estudo: 1) o Bantu Educational Kinema Experiment (BEKE), que entre 1935 e 1937 produziu 35 filmes, em sua maioria exibidos em Tanganica, Niassalândia, Rodésia do Norte, Quênia e Uganda e 2) a Colonial Film Unit (CFU), que funcionou de 1939 até 1955, produzindo e distribuindo seus cerca de 200 filmes para a quase totalidade das colônias britânicas africanas.



Figura 1: Área de trabalho do Bantu Educational Kinema Experiment (BEKE).

Fonte: do próprio autor

Ambas as unidades difundiam suas produções majoritariamente através do sistema de vans de cinema móvel – veículos equipados com todo o necessário para exibições cinematográficas. Acreditando também na necessidade de uma linguagem específica para os sujeitos coloniais, considerados “analfabetos” em relação ao cinema, o BEKE e a CFU se especializaram na produção de filmes (ficções, documentários e cinejornais) com caráter prioritariamente educativo e/ou de propaganda e com uma linguagem simplificada: poucas elipses e personagens, planos mais longos e

estáticos etc. Buscando a confirmação de que as mensagens dos filmes estavam sendo bem compreendidas, era aconselhável que as equipes das vans anotassem as reações dos espectadores e os entrevistassem.

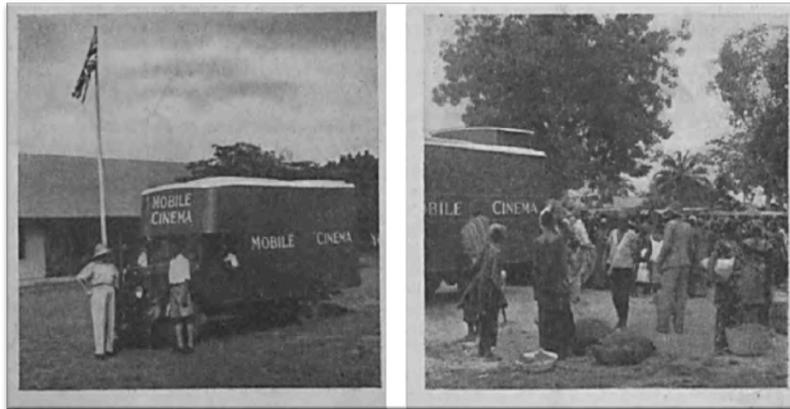


Figura 2: Uma van de cinema móvel da Colonial Film Unit na Costa do Ouro (atual Gana).

Fonte: Colonial Cinema, v.1, n.2, dez. 1942, p.4.

Recepção na África colonial britânica

Ao contrário do “espectador ocidental”, que durante os filmes permanece geralmente em silêncio e concentrado, as exibições cinematográficas em muitas partes do continente africano sempre foram e ainda são marcadas pela interação do público entre si e também com os personagens do filme. Tal fato parece ser ainda mais marcante no período colonial. De acordo com James Burns,

Uma crítica comum ao público africano era sua tendência a falar incessantemente durante os filmes. Oficiais coloniais geralmente citaram tal comportamento como prova de uma compreensão limitada dessas audiências. No entanto, é evidente que essas conversas refletem a sociabilidade nos cinemas que marcam um contraste importante com locais similares no mundo ocidental. Testemunhas em todo o continente também comentaram sobre as interações vocais realizadas pelo público com os personagens na tela (BURNS, 2006, p.3).

Em um relatório emitido pela Costa do Ouro em 1943, intitulado *Algumas reações das audiências* é possível ler:

As reações do público durante as apresentações são bastante acentuadas. Sequências emocionantes são recebidas com gritos. Algo divertido provoca o riso espontâneo. Sequências simplesmente informativas ou de apresentação são seguidas com atenção silenciosa. Sequências desinteressantes, mal apresentadas ou confusas são marcadas por perguntas gritadas ao intérprete, por altos comentários de desaprovação, ou por um burburinho de conversa, em uma tentativa por parte dos membros da audiência de obterem o esclarecimento de alguém. Assim, é muito fácil dizer se um filme foi, de maneira geral, apreciado e compreendido. Em uma ocasião, uma unidade móvel foi enviada em viagem com uma pequena facção de recrutamento para o serviço militar. O resultado foi um aumento acentuado do número de recrutas. O rumor espalhado era de que a comida do Exército não era boa ou abundante. Os filmes exibidos acabaram com tal rumor. (Colonial Cinema, v.1, n.10, dez. 1943, p.2)

Além das reações “bastante acentuadas”, a matéria explicita o discurso de que tais espectadores acreditavam fielmente em tudo que os filmes expunham. Dessa forma, o “realismo” do cinema possibilitava grandes feitos como o aumento do recrutamento militar. Tais constatações, hoje consideradas exageradas, eram bastante comuns na era colonial. Discursos racistas acerca da recepção dos africanos datam das primeiras décadas do século XX, num momento em que, dentre as muitas justificativas para a colonização, o africano era geralmente comparada a uma criança, ou seja, era um ser infantil e ainda em fase de desenvolvimento intelectual e social.

Segundo Burns (2000, p.198), “o primeiro experimento registrado sobre o grau de instrução cinematográfica dos africanos foi conduzida no início dos anos 1920, quando William Sellers, um oficial da saúde do governo nigeriano, começou a estudar a reação dos africanos a documentários britânicos e lanternas mágicas”. Sendo o pioneiro nesse campo, as ideias de Sellers, que flertam com o cientificismo racial da época, serão defendidas e difundidas por muitas décadas.

Dois episódios levaram Sellers a conclusões polêmicas sobre o “espectador africano”. Essas situações ficaram conhecidas como “episódio da galinha” e “episódio do mosquito”. Em resumo, o primeiro se deu quando membros de uma plateia disseram a Sellers sobre a presença de uma galinha em um filme, sendo que ele não se recordava de ter filmado o animal. Analisando as imagens novamente, Sellers localizou uma galinha em rápido movimento para fora de quadro e deduziu que a audiência a notou por sua posição na base da tela. As plateias africanas, ele concluiu, liam a tela da base para o topo, examinando-a por partes, ao invés de focar na imagem projetada com um todo.

O segundo episódio foi quando se projetou um filme sobre malária onde havia diversos planos detalhes do mosquito transmissor da doença. De acordo com o próprio Sellers,

Os resultados quando o filme foi exibido foram desastrosos. As pessoas ficaram alarmadas e indagavam sobre o país em que as pessoas tinham que lutar com mosquitos tão perversos e comentavam que eles eram muito afortunados por terem mosquitos que eram bem menores e comparativamente inofensivos. (SELLERS, 1953, p.831)

A partir dessa experiência, Sellers concluiu que os africanos entendiam o que viam na tela de maneira literal. Dessa forma, planos fechados, por exemplo, deveriam ser abandonados na realização de filmes para os africanos.

Notcutt e Latham, os coordenadores do BEKE, compartilharão de muitos desses pensamentos. Em seu relatório podemos ler: “nativos não são críticos sobre a qualidade fotográfica” e “a velocidade em que os filmes são exibidos para as audiências ocidentais é muito rápida para os africanos tribais” (NOTCUTT; LATHAM, 1937, p.135; p.167)

A CFU, que teve como diretor geral o próprio Sellers, seguiu os passos de seu coordenador, observando a necessidade de filmes feitos de maneira especial para os africanos. Na revista *Colonial Cinema*, distribuída nas colônias, há constantes indicações para simplificar tudo e o máximo possível. Os roteiros, por exemplo, não deveriam conter muitos personagens. Os cinegrafistas deveriam enquadrar de modo a produzir pouca profundidade de campo, evitar distrair o espectador e igualmente realizar os chamados planos de “pontes”, ou seja, um plano intermediário para ligar dois espaços diferentes e assim manter a continuidade.

Espectadores resistentes?

Opiniões e pesquisas de recepção divergentes podem ser encontradas na própria era colonial. Além disso, os discursos racistas sobre as audiências africanas estão sendo revistos por pesquisadores e teóricos que acreditam numa forma “velada” de resistência desses espectadores, quando, por exemplo, propositalmente fingiam não compreender tais filmes.

Julian Huxley³, representando o *Comite Colonial de Educação Nativa*, viajou em 1929 para a África Oriental levando três filmes do Empire Marketing Board. Seu objetivo principal era testar a compressão a filmes que possuíam várias técnicas narrativas e supostamente diferentes níveis de dificuldade de compreensão. Em seu relatório, ele afirma que os africanos assimilavam técnicas cinematográficas sofisticadas: “garotas e garotos nativos são capazes de compreender procedimentos difíceis como filmes acelerados” (HUXLEY apud BURNS, 2000, p.202).

Em 1940, o jornalista inglês L. H. Ross acompanhou diversas exibições dos filmes da CFU na Nigéria. Em matéria publicada no *United Empire*, Ross escreve sua grande surpresa ao ver como os africanos riam nos filmes, mesmo os que mostravam doentes e enfermos. Porém, Ross cita as risadas como uma falta de identificação:

Essa multidão riu porque, em sua simples lógica, eles rejeitaram a autenticidade dos filmes. Onde alguém já viu uma aldeia tão completamente miserável e desamparada? Se mostrassem uma vila normal, com alguns homens ricos e outros pobres, alguns bons outros maus, alguns limpos e outros limpos. Então, eu creio que os espectadores teriam se impressionado. (apud BURNS, 2000, p.200)

Episódios que reforçam o caráter resistente e de pouca identificação das audiências africanas são citados em várias outras pesquisas. Em 1946, três participantes de um curso sobre bem-estar social acompanharam um tour pelo Quênia. Além de concluírem que o cinema servia como entretenimento, mas não como instrução,

Eles notaram especialmente “efetiva hostilidade à instrução quando, na exibição de um filme sobre agricultura, a polícia africana teve que reprimir membros da audiência que estavam usando uma linguagem agressiva e antagonica em sua língua nativa” para argumentar que eles já sabiam cuidar de sua própria terra. Todos três observadores notaram que documentários, por exemplo, sobre a educação na Grã-Bretanha, eram frequentemente interpretados politicamente, como ilustração, neste caso, da disparidade de riqueza e recursos entre a metrópole e a colônia. Eles também reportaram que em algumas das mais remotas áreas, as vans eram recebidas com uma “suspeita geral” com respeito à intenção do oficial branco e de sua equipe. (AMBLER, 2011, p.206).

Entre 1951 e 1952, a CFU, decide levar a cabo outro estudo sobre as reações das audiências africanas. Entre os objetivos dessa missão, comandada pelo antropólogo Peter Morton-Williams, destaca-se a necessidade de investigação de questões como a aparente incapacidade de algumas

³ Influente biólogo e escritor britânico.

tribos de compreender imagens bidimensionais ou o fato de que as associações feitas pelos espectadores africanos e pelos europeus serem provavelmente muito diferentes – no caso, por exemplo, de risadas em momentos totalmente diferentes. Na conclusão do relatório é possível ler:

As audiências rapidamente se acostumam a esse meio de comunicação e no geral, compreendem e recordam uma satisfatória alta proporção do que é apresentado. No entanto, as pessoas nem sempre agem de acordo com os novos conhecimentos adquiridos; a resposta prática aos filmes é desapontadora. A oposição pode surgir daqueles que tem zeloso interesse em manter práticas tradicionais. Há dificuldades em adaptar velhos hábitos a novas maneiras e um incômodo em modificar a tradicional divisão do trabalho. (1953, p.46)

Assim, Morton-Williams desmentia a necessidade de uma técnica específica para os espectadores africanos e não conseguia provar a contribuição e real efetividade do cinema na educação ou no desenvolvimento social e econômico do continente. Frente a esses argumentos e com a produção já encerrada desde 1950, a CFU lentamente caminhará para seu fim em 1955.

Concluindo, a tensão entre o discurso de que os africanos viam imagens em movimento de uma maneira diferente e o discurso de que não havia neles nenhuma diferença substancial marcará, em correlação, o embate entre o discurso colonial racista e o discurso anticolonialista presente em grande parte do século XIX. O embate representado aqui baseado na questão fundamental “compreendem ou não compreendem” também pode ser enxergado em relação ao seu contexto. Dessa forma, os anos 1920 se caracterizam por um discurso mais racista, enquanto um discurso mais progressista vai aparecendo lentamente nas décadas de 190 e 1940. Já nos anos 1950, em frente ao iminente colapso do modelo imperial, vemos finalmente o abandono da produção colonial e da crença do espectador “analfabeto”.

Referências

AMBLER, Charles. *Projecting the Modern Colonial State: The Mobile Cinema in Kenya*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (Org.). **Film and the End of Empire**. Londres: British Film Institute, 2011

BURNS, James. *The African Bioscope: Movie House Culture in British Colonial Africa*. **Afrique & Histoire**, v.5, pp. 65-80, jun. 2006

_____. *Watching Africans Watch Films: theories of spectatorship in British Colonial Africa*. In: **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v.20, n.2, pp.197-211, 2000

GRIEVESON, Lee. *Introduction*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (org.). **Film and the End of Empire**. Londres: British Film Institute, 2011

MORTON-WILLIAMS. Peter. **Cinema in Rural Nigeria: A Field Study of the Impact of Fundamental-Education Films on Rural Audiences in Nigeria**. Lagos: Federal Information Services, 1953.

NOTCUTT, L.A.; LATHAM, G.C. **The African and the Cinema: An Account of the Work of the Bantu Educational Cinema Experiment during the Period March 1935 to May 1937**. Londres: Edinburgh House Press, 1937

SELLERS, William. *Making Films In and For the Colonies*. In: **Journal of the Royal Society of Arts**, Vol. 101, No. 4910, pp.829-837, 1953.

A identidade chilena em *Tony Manero* (2008), de Pablo Larraín¹

Chilean identity in Pablo Larraín's *Tony Manero* (2008)

Vinícius de Araújo Barreto² (Mestrando – PPG-COM/UnB)

Resumo

Esta comunicação aborda o filme *Tony Manero* (2008), do diretor chileno Pablo Larraín. Primeiro de uma trilogia sobre a ditadura de Pinochet, a obra se vale de estratégias de significação baseadas na expressividade e no uso alegórico do protagonista para representar a crise de identidade do país. Conclui-se que a expressividade potencializa a mensagem de denúncia contida no filme e que a alegoria termina por restringir as possibilidades interpretativas do filme.

Palavras-chave:

cinema, ditadura, Chile, identidade, alegoria.

Abstract

This communication addresses the film *Tony Manero* (2008), by Chilean director Pablo Larraín. First of a trilogy about the Pinochet dictatorship, the work relies on meaning strategies based on expressiveness and allegorical use of the main character to represent the country's identity crisis. It concludes that expressiveness enhances the complaint message contained in the film and that allegory ends up restricting the possible interpretations of the film.

Keyowrds:

cinema, dictatorship, Chile, identity, allegory.

A presente análise de *Tony Manero* (2008) se insere no quadro da dissertação “Sentidos da narrativa cinematográfica na trilogia de Pablo Larraín”, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília. Como aponta o título da dissertação, o diretor chileno empreendeu um tríptico que tem como pano de fundo a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990). *Tony Manero* é o primeiro dos filmes, seguido por *Post Mortem* (2010) e *No* (2012).

A trama acompanha as peripécias de Raúl Peralta para vencer um concurso de sócias do personagem Tony Manero, protagonista do filme *Embalos de sábado à noite* (*Saturday night fever*, 1977, John Badham). Mas o elemento que se ressalta é a psicopatia de Peralta: ele não é apenas um ingênuo consumidor do cinema hollywoodiano. Ele é isso também, mas o é de uma forma anômala,

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 6 do Seminário Temático “Cinema e América Latina: debates culturais e estético-históricos”

² Graduado em publicidade e propaganda pela USP (2003), mestrando do PPG-COM da UnB, especialista em regulação da atividade audiovisual e cinematográfica da Agência Nacional do Cinema (ANCINE).

doentia. Pois, para vencer o concurso, Peralta irá assassinar e roubar quem se colocar como obstáculo. Ademais, sua obsessão mimética nos é retratada com alta dose de expressividade, pela encenação do ator Alfredo Castro. Expressividade à qual adere a instância enunciativa do filme, com o movimento de câmera febril e os cortes abruptos.

Nossa pesquisa se valeu justamente da expressividade como uma das categorias de análise do filme. Retomando o conceito amplo de arte expressionista dado por Jacques Aumont (e que vai além de uma dada escola ou período estético), pode-se afirmar ser próprio do expressionismo querer revelar um “sentido profundo da realidade” (AUMONT, 2002, p. 291). No caso de *Tony Manero*, nossa hipótese é a de que a expressividade contamina a *mise en scène* de modo a ressaltar o sentido da crise de identidade chilena em tempos de ditadura.

A expressividade funciona como um *veículo* mais eficiente na transmissão de uma mensagem, na medida em que a evidencia, a faz reluzir. *Grosso modo*, o teor dessa mensagem nos diz que Raúl Peralta, pretendendo ser o novo Tony Manero do Chile, representaria a crise identitária de um país no exato momento em que o modelo econômico neoliberal é implementado por Pinochet.

Sabem-se as consequências de tal projeto de modernização: a par do terrorismo de Estado, houve uma profunda atomização da sociedade chilena. O individualismo, persistente ainda hoje no Chile pós-transição como uma das heranças malditas da ditadura (MOULIAN, 2002), teria substituído a dimensão coletiva da efervescente cultura do período da Unidade Popular, quando Salvador Allende governou o país (1970-1973). O ensimesmamento de Raúl Peralta, recluso no seu mundo obsessivo de identificação com o “gringo” Tony Manero, procuraria traduzir tal individualismo – numa chave intensificada pela expressividade patológica do protagonista.

Segundo o sociólogo Jorge Larraín (2001) o dilema identitário do país vem sempre a reboque de seu processo de modernização, ao tomar-se como paradigmas os países do Norte – EUA e Europa. O debate sobre a identidade, para Jorge Larraín, tende a um dualismo que coloca a tradição (a *chilenidade*) como que oposta à modernidade. Neste sentido, o caminho para a modernização seria incompatível com valores tradicionais do *ser chileno*. Assim, em momentos de modernização profunda – como o foi o da implantação radical do neoliberalismo durante a ditadura de Pinochet – o

tema da identidade nacional ficaria relegado a uma posição secundária, já que seria um entrave ao avanço modernizante.

Para Jorge Larraín, todavia, a polarização entre modernidade e identidade é um falso debate, que tende ao essencialismo das duas posições. Colocar os dois conceitos em lados opostos significa entender que o processo de modernização só pode se dar com base num modelo europeu ou norte-americano, como se não houvesse uma via chilena, ou latino-americana, rumo à modernidade. Segundo Jorge Larraín, “o Chile tem uma maneira específica de estar na modernidade. Por isso, nossa modernidade não é exatamente a modernidade europeia; é uma mescla, é híbrida” (LARRAÍN, 2001, p. 79).

Em *Tony Manero*, o personagem Goyo, companheiro de Peralta no grupo de dança no qual este trabalha, vai ser justamente aquele que consegue aliar a tradição ao que é estrangeiro: assim como gosta da música folclórica chilena, Goyo admira o personagem de John Travolta; e não enxerga incompatibilidades nisso. A plasticidade de sua concepção de cultura, entendendo-a como fenômeno variado, contrasta-se com a obsessão monolítica de Peralta pelo que é estrangeiro.

Neste sentido, o hibridismo não é a tônica de *Tony Manero*. Na verdade, Goyo é apenas um coadjuvante; a figura absoluta do filme é mesmo Peralta. E este não possui a capacidade de mesclar o local com o estrangeiro. Procura antes uma adesão ao que vem de fora, justamente como forma de escapar a um certo clima opressor, do qual ele nem mesmo tem total consciência, já que é um alienado em relação à repressão pinochetista. É de se questionar, portanto, se Pablo Larraín não recai, em *Tony Manero*, naquele dualismo *chilenidade versus* modernidade, denunciada pelo sociólogo Jorge Larraín, do qual já se falou.

Essa tomada de posição da instância enunciativa do filme, que recusa o hibridismo das formas e tende a enxergar a identificação de Peralta com Tony Manero como um processo pernicioso, nós a pudemos identificar por uma análise do filme que se poderia chamar de leitura a contrapelo. De fato, uma análise negativa nos mostraria tudo aquilo que não se encontra no filme, seja por limitação ou opção da instância enunciativa, e nos permitira compreender, afinal, a força daquilo que, justamente, se encontra no filme.

Assim, por uma leitura ao revés, poder-se-ia enxergar na busca mimética de Peralta alguma forma de emancipação: afinal, se o projeto neoliberal redundava numa atomização dos indivíduos, a busca de Peralta em ser o outro poderia ser enxergada como um mergulho no amorfo, um abandono das fronteiras da identidade enquanto unidade opressora. Seria mesmo o caso de se valer aqui da ideia de *soberania* em Georges Bataille, para entendermos tal emancipação. Como nos afirma Habermas, explicando o conceito do antropólogo francês,

Ser soberano significa não se deixar reduzir, como no trabalho, ao estado de uma coisa, mas desenvolver a subjetividade; afastado do trabalho e tomado pelo momento, o sujeito se esgota no consumo de si mesmo (HABERMAS, 2002, p. 314).

Ora, as idas ao cinema de Peralta, sua participação no concurso de sócias, seu esforço em ter um traje idêntico ao de Tony Manero – tudo isso poderia ser um desenvolvimento de sua subjetividade frente ao mundo administrado, como nos aponta Habermas a respeito do conceito de Bataille. Um gesto de afirmação lúdica frente à aridez imaginativa dos duros tempos da ditadura. Mas nada disso está presente em *Tony Manero*, que procura enquadrar seu protagonista numa condição de patologia, anormalidade. E é pelo signo dessa enfermidade que fica anulado qualquer sentido positivo na busca mimética de Peralta.

Mas a leitura a contrapelo não pretende apontar deficiências do filme, ou aquilo que lhe faltaria segundo um desejo nosso do que deveria estar ali. Na verdade, tal leitura desempenha um papel metodológico que nos permite chegar a alguma conclusão sobre a forma com que o filme produz seus sentidos a partir de seus próprios elementos. Ressaltar aquilo que está ausente nos leva a atentar para a força e a convicção daquilo que está presente no filme e nos permite concluir que Peralta é este sujeito da alienação porque ele funciona como uma alegoria para uma crise identitária mais vasta, que não é só sua, mas de todo um país.

É como se pesasse sobre os ombros de Peralta esse fardo da relação figural, em que ele, de modo alegórico, deve personificar a nação. Assim, qualquer sentido de emancipação deve ser eliminado de modo a que se veja plasmado no protagonista apenas o signo de uma crise. Nuançar sua psicologia, apontando traços positivos, emancipatórios de seu sonho implicaria numa perda de eficácia da transmissão da mensagem alegórica. De fato, como nos aponta Walter Benjamin (1984), a alegoria – este dizer alguma coisa no lugar de outra – é, em certa medida, uma “mortificação” da

significação, porque tende a reduzir a polissemia daquilo que é dito. A alegoria, neste sentido, tende a assumir um caráter de “convenção”, de significado dado e cristalizado.

O exemplo mais patente da alegoria enquanto convenção se dá, em *Tony Manero*, na sequência em que Peralta quebra um espelho para, a partir dos cacos, criar um globo de luz como o do filme *Embalos de sábado à noite*. O espelho partido enquanto metáfora desgastada da identidade cindida é, como se sabe, um recurso recorrente no cinema e na literatura.

Outro recurso alegórico bastante recorrente no filme é o uso do diálogo como forma de denúncia. É como se a instância enunciativa do filme se manifestasse nas falas de alguns personagens, como a amante de Peralta, Cony, que o acusa de querer ser como um “gringo”. A fala funciona assim como uma *máxima*, esse dito cristalizado que contém indícios de uma verdade revelada. Ainda segundo Benjamin, a “máxima alegórica” pode ser caracterizada como “uma moldura obrigatória, na qual a ação, sempre variável, penetra intermitentemente, para nela se mostrar como tema emblemático” (BENJAMIN, 1984, p. 229).

Assim é que a alegoria entra aqui como esse mecanismo que chamamos de *desambiguação*: ao emoldurar seu protagonista enquanto uma figura, um emblema, *Tony Manero* reduziria as possibilidades de interpretação do filme em outras chaves que não aquela apontada pela obra. No desenvolvimento de nossa dissertação, essa observação foi um dado fundamental porque nossa hipótese procurou apontar justamente uma progressiva abertura, nos filmes seguintes da trilogia, ao exercício da interpretação do espectador. No, por exemplo, se valeria de uma estratégia de produção de sentidos radicalmente diferente da alegoria, que é a ironia. Entendida, a partir de Linda Hutcheon (2000), como um constante deslizamento de sentidos, como uma significação relacional e instável, a ironia escapa a uma categorização rígida dos significados, como aquela a que se propõe a alegoria.

Assim, se a ironia é um processo relacional, transitivo; a alegoria é, antes, uma identificação total entre um A e um B. No caso de *Tony Manero*, Raul Peralta equivaleria, *grosso modo*, ao Chile. Estando, dessa forma, na própria base de seu processo de significação alegórica, a identidade acaba por se tornar o próprio tema do filme: identidade entre Raul Peralta e Tony Manero; mas identidade tornada problemática, nunca pacificada. Isso porque ela vai ser forjada a partir do cinema hegemônico hollywoodiano.

E aqui entra um outro elemento importante do filme, que é a crítica ao espetáculo que remete a uma concepção platônica da representação enquanto problema. Como nos aponta Eric Havelock (1996), a crítica platônica à tragédia e à epopeia teria como pano de fundo uma disputa entre dois modos de transmissão de conhecimento: o oral, do qual a tragédia e a epopeia seriam representativas; e o escrito, que a filosofia platônica buscava legitimar à época.

Derivaria daí o rechaço do filósofo grego à encenação dos atores e à narração da epopeia homérica como falseamentos da realidade, ilusões que envolveriam o espectador num torvelinho de sensações que o impediriam de alcançar verdades mais elevadas. O conhecimento do mundo por essa via do espetáculo e da narração estaria fadado ao eterno engano, portanto. Já a escrita da filosofia, que não contém um apelo aos sentidos, mas apenas à inteligência, seria uma forma mais nobre de se alcançar o conhecimento.

Dessa crítica platônica à tragédia e à epopeia deriva toda uma linha de pensamento que enxerga com desconfiança o espetáculo como máquina de ilusão e alienação. Esta “lógica crítica”, como a chama Jacques Rancière (2012), é como uma reedição do mito platônico da caverna, que coloca o espectador sempre numa posição de passividade, submetido aos embustes da representação.

Essa crítica à *sociedade do espetáculo* é reativada em *Tony Manero* para justamente apontar que a identificação de Peralta com John Travolta é um processo alienante, uma sequência de enganos que será coroada pela derrota do protagonista no concurso de sócias. O fracasso de Peralta em se tornar o novo Tony Manero do Chile funciona justamente como um corolário da tese do filme sobre o espetáculo enquanto máquina de ilusão.

Nessa chave, a identificação só pode ser pensada numa relação entre original e cópia, em que o segundo termo da relação é uma degradação inevitável do primeiro. A apropriação daquilo que é estrangeiro não se configura aqui como um processo de afirmação ou reinvenção, mas apenas como *uma ideia fora do lugar*. Essa tensão da representação será reconfigurada ao longo da trilogia de diferentes maneiras: *Post mortem*, o filme seguinte, se vale de uma *mise en scène* de distanciamento brechtiano, de modo a romper ainda mais com a ilusão do espetáculo; *No vai se valer*

do pastiche para simular uma estética publicitária, indo numa direção radicalmente oposta, de admissão do componente ilusório da representação, sem rejeita-lo de imediato.

Referências

AUMONT, J. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 2002.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HAVELOCK, E. **Prefácio a Platão**. São Paulo: Papirus, 1996.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

LARRAÍN, J. **Identidad Chilena**. Santiago: LOM Ediciones, 2001.

MOULIAN, T. **Chile actual: anatomía de un mito**. Santiago: LOM Ediciones, 2002.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Uma leitura dos roteiros de *SSS Contra Jovem Guarda*¹

The screenplays of *SSS Contra Jovem Guarda*

Zuleika de Paula Bueno² (Doutora em Multimeios – Universidade Estadual de Maringá)

Resumo:

Esse estudo parte do pressuposto de que uma determinada cinematografia é constituída tanto por obras audiovisuais produzidas e exibidas quanto por propostas nem sempre concretizadas ou finalizadas em imagens e sons. O texto aborda um desses trabalhos jamais concluídos. Trata-se dos roteiros de *SSS contra Jovem Guarda*, escrito por Jean-Claude Bernardet, Jô Soares e Luis Sérgio Person, em 1966, cuja única materialização se resume a alguns poucos trechos filmados, anotações e diversos tratamentos de roteiro hoje depositados nos acervos da Cinemateca Brasileira.

Palavras-chave:

Campo Cinematográfico; Roteiro; Cinema Juvenil; *SSS Contra Jovem Guarda*.

Abstract:

This study assumes that the field of cinema is made of audiovisual works finished and produced to their audiences and by proposals not always implemented or completed in images and sounds. The text addresses one of those never completed jobs. It is a reading exercise of the screenplays of *SSS Contra a Jovem Guarda*, written by Jean-Claude Bernardet, Jô Soares and Luis Sérgio Person, in 1966. The materialization comes down to a few filmed excerpts, notes and several script treatments today deposited in the collections of Cinemateca Brasileira.

Keywords:

Screenplay; Teenpic; Jovem Guarda; Luis Sérgio Person. *SSS Contra Jovem Guarda*.

Introdução

Foi durante uma manhã de pesquisas na Cinemateca Brasileira que me deparei com o roteiro do filme *SSS Contra Jovem Guarda*, disponível no acervo da instituição. Melhor seria dizer: com os diversos tratamentos do roteiro, anotações, manuscritos e um rico material de arquivo relacionado àquele que seria o primeiro projeto cinematográfico a reunir os mais populares cantores do rock brasileiro da década de 1960: Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. A leitura dos roteiros foi uma atividade absorvente e fascinante. Era preciso compartilhar essa experiência com outros

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Gêneros Cinematográficos: história, teoria e análise de filmes.

² Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Desenvolve pesquisas sobre entretenimento e cultura juvenil.

colegas. Mas como falar de um filme que não foi realizado? Que espécie é essa de material que constitui um roteiro não filmado? A transposição dessa experiência de leitura para a investigação acadêmica exigia a construção de uma postura teórica e metodológica capaz de investigar projetos desfeitos, roteiros inacabados, filmagens abandonadas, cópiões nunca montados, esquecidos ou fracassados. Esse material compõe o grande universo "fora de quadro" do cinema, juntamente com os escritos, críticas, debates, cadernos de anotações, fotos, relatos e tantos outros documentos produzidos além das obras entregues ao público.

Assim, a postura assumida foi considerar que *SSS Contra Jovem Guarda* não pertence ao universo fílmico, mas certamente habita o campo cinematográfico. A proposta, portanto, é tratar o roteiro encontrado como documento de um processo criativo. O trabalho com roteiros, afirma Josette Monzani, permite “conduzir ao desvelamento de camadas arqueológicas da obra” (2006, p.99). Essas camadas apontam caminhos, confluências e possibilidades de “fazer renascer ou, como quer Haroldo de Campos, desmorrer aspectos importantes do imaginário coletivo brasileiro” (MONZANI, 2006, p. 99).

O material de arquivo pesquisado

A discussão desse texto se concentra no roteiro classificado durante as leituras como “última versão”. Os tratamentos depositados na Cinemateca Brasileira - quatro versões do mesmo roteiro - não indicam claramente qual seria a versão final. O material consultado nem mesmo permite concluir se o trabalho de redação foi finalizado ou não. A denominada “última versão” incorpora no texto datilografado diversas anotações que aparecem manuscritas nos demais textos do acervo, o que permite pensar que seria esse o material mais próximo daquilo que se pretendia levar às filmagens. A “última versão” consiste num texto de 84 páginas, 135 cenas, diálogos, especificações de movimento de câmera, indicações musicais e de efeitos sonoros e orientações sobre as ações dos personagens. Algumas poucas correções aparecem de forma manuscrita.

Na trama, Roberto, Erasmo e Wanderléia interpretam a si mesmos: estrelas do programa televisivo *Jovem Guarda*. Uma organização composta por velhinhos e velhinhas reacionários, denominada SSS (sigla que em nenhum momento é elucidada no roteiro, mas cuja referência

simbólica e história é bastante evidente) arma um plano para dismantelar o movimento juvenil. Tal plano consiste em sequestrar Roberto Carlos (no roteiro chamado apenas de R.C.) e submetê-lo a uma cirurgia na garganta capaz de encerrar sua carreira de cantor, extinguindo, assim, as recentes agitações juvenis promovidas pelo ídolo. Jerônimo, um agente especial da SSS, é convocado para realizar o sequestro. Ele conta com a ajuda das também agentes secretas Pepsi e Fanta. Os planos, porém, não seguem conforme o esperado. Jerônimo se revela um agente incompetente e desastrado, capaz de arruinar todas as missões planejadas pela SSS. As agentes, após se aproximarem de R.C. acabam apaixonadas pelo cantor. A última arma da organização entra em ação: Ágata, uma *femme fatale*, capaz de seduzir Roberto e Erasmo, fomentando a discórdia entre os dois amigos e tornando-os vulneráveis às ações dos velinhos da SSS. Estes, infiltrados nos estúdio de gravação da Jovem Guarda, executam o rapto de R.C. Enquanto tentam fugir carregando o cantor enrolado num grande tapete, despertam a atenção de Wanderléia que desconfia dos carregadores e das atitudes de Ágata. Inicia-se, então, a perseguição entre os integrantes da Jovem Guarda e os membros da SSS. Todos os músicos do programa são chamados para ajudar no resgate de R.C. e a perseguição extrapola os estúdios, continua nas ruas da cidade, numa sequência de carros fugindo em alta velocidade. Wanderléia, Erasmo e os músicos chegam a um velho casarão, quartel general da organização reacionária, e a perseguição continua no melhor estilo pastelão (com direito até a bombardeio com tortas na cara). Auxiliados por Pepsi e Fanta, os músicos derrotam a SSS e R.C. é salvo. Após o resgate, o show da Jovem Guarda continua nos palcos da TV Record. O que os cantores não sabem é que Jerônimo assiste a tudo, escondido atrás das câmeras.

A proposta de realizar um filme com os ídolos da Jovem Guarda, segundo o crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet³, partiu do diretor Luis Sérgio Person, em 1966, realizador já consagrado por *São Paulo S.A.*, de 1965. Os dois trabalhavam naquele momento na construção de outro roteiro, *O caso dos Irmãos Naves*, filme que Person realizaria no ano seguinte. Considerando o impacto do programa televisivo Jovem Guarda sobre o público adolescente, o diretor acreditava que uma produção para o cinema com os ídolos desse fenômeno resultaria num grande sucesso de bilheteria e viabilizaria economicamente a realização de seus outros projetos cinematográficos. Na elaboração

³ Em depoimento gravado para o documentário Person, de 2007, dirigido por Marina Person, filha do diretor Luis Sérgio Person.

do roteiro, se juntou a eles Jô Soares, que vinha de uma bem sucedida experiência de ator nas chanchadas e roteirista de programas de humor. O processo foi acompanhado de perto pelos produtores do filme, a agência publicitária Magaldi, Maia & Prospero, que detinha a marca e o patrocínio do programa musical exibido aos domingos na TV Record. O elenco, além do Roberto Carlos, Erasmo e Wanderléia, seria composto por Débora Duarte, naquele momento já bastante conhecida do público por seu trabalho na televisão, pela então novata Vera Viana, pelo ator saído dos palcos do teatro Oficina Francisco Martins e por outros companheiros musicais da Jovem Guarda, como Jorge Ben, Renato e seus Blue Caps e The Jet Blacks.⁴

Uma coletiva de imprensa ocorreu na noite de 11 de abril de 1966 para anunciar publicamente a produção da película. Conforme as declarações dadas pela equipe produtora aos jornalistas, o início das filmagens estava previsto para o mês de maio daquele ano, com duração de aproximadamente 45 dias de trabalho nos estúdios. Aquela própria coletiva integraria uma das sequências do filme. As filmagens começaram antes mesmo que o roteiro estivesse plenamente concluído, porém, divergências entre os diversos profissionais envolvidos no projeto levaram à interrupção definitiva dos trabalhos.

O projeto de um filme pop

Sempre lembrado pelo monumental *São Paulo S/A*, Luis Sérgio Person poucas vezes foi analisado na academia a partir de seus outros projetos cinematográficos. Uma das poucas exceções é o trabalho de Laura Cánepa (2009), “O Saci e Procissão dos Mortos – auto-referência fantástica no cinema paulista”. Nesse texto, ao identificar o filme *Procissão dos Mortos*, dirigido por Person, em 1968, ao gênero fantástico, a autora apontava para as estratégias utilizadas pelo diretor para estabelecer uma ligação entre as possibilidades do cinema de horror e o cinema político, formas que naquele momento eram vistas como opostas na produção cinematográfica brasileira.

Essa combinação de “formas opostas” é identificada também no roteiro de *SSS Contra a Jovem Guarda*. E nesse caso, a mistura se dá na inserção de elementos estéticos do cinema

⁴ Conforme notícias publicadas nos jornais Última Hora de 07.04.1966, p. 8; 13.04.1966, p. 8; 15.04.1966, p. 8; 16.04.1966, p. 8; 20.06.1966, p. 6; 27.04.1966, p. 8 e 28.04.1966, p. 8; e Folha de S. Paulo, 10.06.1966. Recortes disponíveis no acervo da Cinemateca Brasileira.

moderno a uma estrutura narrativa claramente identificada às chanchadas. De certa forma, as chanchadas já haviam incorporado essa nova cultura juvenil que desponta no final dos anos de 1950 em diversos números musicais, em participações especiais e em alguns elementos narrativos nas produções lançadas nessa época. Afinal, a chanchada é essa forma fílmica intimamente vinculada à indústria fonográfica, ao rádio, ao teatro de revista e às diversas expressões e formas de uma emergente cultura de massa no Brasil (LYRA, 2014).

A leitura dos roteiros evidencia que Person, Bernardet e Jô Soares estavam atentos aos mecanismos do mercado cultural da época, às reações do público e à proposta de um cinema que pensasse de forma integrada produção, distribuição e exibição (ADAMATTI, 2014). A Jovem Guarda era a uma estrela do mercado fonográfico e também da televisão em meados da década de 1960. Havia grande possibilidade de converter-se também em sucesso cinematográfico. A aposta era acertada, como posteriormente verificou-se com a trilogia dirigida por Roberto Farias protagonizada por Roberto Carlos.

Os roteiristas propõem uma comédia calcada num humor ingênuo, de certa forma bem comportado, apostando num cinema juvenil que remete claramente à tendência dos *clean teenpics* que já haviam sido consagrados na cinematografia mundial juvenil, principalmente nos filmes protagonizados por Elvis Presley. O filme não aponta para qualquer forma de erotismo, não faz referência a nenhum tipo de droga ilícita, a máxima ousadia sexual de R.C. é um beijo ou uma leve malandragem que se dá, de forma muito suave, nos diálogos com duplo sentido. R.C. e a Jovem Guarda faziam o estilo juventude bem comportada e isso não era atacado na proposta do filme. Esse lado ingênuo e *clean teen* se combina no roteiro a elementos de ousadia estética, a referências visuais e sonoras que remetem à contracultura e ao cinema moderno, descritos nas indicações de movimento de câmera, enquadramento e montagem. Na cena 4, por exemplo, em que se descreve a chegada da câmera nos aposentos dos velinhos da SSS, o roteiro indica: “a câmera fazendo travellings em estilo Marienbad”. É também uma visualidade moderna que orienta outro travelling, no quarto de R.C., na cena 21, em que se vê a grande agitação de profissionais da moda, da publicidade, da televisão, nos aposentos do cantor. São diversas ainda as indicações de cortes rápidos (cenas 13, 14, 15); além de uma dimensão fortemente auto referente, explicitamente

evidenciada na cena 107 em que “R.C. interrompe o beijo e diz, em direção ao lado da câmera: Boa Person, dessa cena eu gostei, Vou fazer de novo”.

Como nas chanchadas, o humor acontece, em grande medida, no contraponto entre o que se diz e o que se vê, sobretudo nas sequências que envolvem o atrapalhado agente secreto Jerônimo. Não raramente, esse descompasso conduz a um efeito de nonsense. Na cena 13, por exemplo, é descrito o momento em que os membros da SSS decidem pelo rapto do cantor. Um dos velinhos aponta para o teto e faz um gesto como se empunhasse uma metralhadora imaginária. Por meio de efeitos sonoros, o velinho detona os aposentos como se de fato tivesse metralhado toda a sala. Na cena 27, uma barbatana de tubarão aparece numa piscina em que Jerônimo se escondia para espionar R.C. Um plano de avião desce ao contrário (com câmera reversa) nas indicações da cena 63 do roteiro.

O nonsense abre espaço também para a mistura de gêneros. Na cena 5, o roteiro indica “um aspecto sombrio na base do filme de terror e de mistério” para retratar o casarão dos velinhos da organização reacionária. A perseguição entre a SSS e a Jovem Guarda deve ser filmada “à maneira dos filmes de gangsters”, como indica a cena 69. Na cena 107, o ambiente é constituído “em tom falso de telenovela sinistra”. A cena 104 indica uma marcação sonora, como “um prefixo musical do tipo dos filmes de James Bond”. Além dessas marcações, a alusão à ficção científica está na solução da trama encontrada para calar a voz de R.C.

Finalmente, a televisão habita o roteiro. “Como se fosse televisionada, vemos a saída da Jovem Guarda assediada pelo público. Grande agitação. Gritos”, descreve a cena 11. “Os membros da SSS estão petrificados diante do aparelho de TV, o que contrasta com o entusiasmo dos jovens que assistem ao programa no auditório”, orienta a cena 8.

Apontamentos finais

A leitura do roteiro de *SSS Contra Jovem Guarda* revela aspectos importantes sobre as possibilidades e escolhas mercadológicas e estéticas do universo cinematográfico no Brasil de fins da década de 1960. As escolhas estéticas e a estrutura narrativa indicam para formulação de um cinema pop, em diálogo com o universo televisivo e a produção da cultura massiva, proposta que se veria em

realizações posteriores de *Person*, em outros filmes realizados sobre a Jovem Guarda e também em projetos que buscaram nas décadas seguintes a constituição de um cinema de entretenimento que incorporasse inovações e ousadias estéticas sem abdicar dos recursos de comunicação e identificação de um cinema popular.

A incompletude do projeto traz um valor dinâmico para os registros. As incertezas, ajustes, anotações, indicam para a discussão das possibilidades, limitações, condições de produção dessa proposta. Olhando para o roteiro em conexão com outras obras, percebe-se em curso, nos anos 60, a construção de uma proposta de cinema de entretenimento popular e moderno, articulada a discussões do campo cinematográfico. Os roteiros aparecem, assim, como vestígios de um processo de criação singular decorrente dos embates característicos do mercado cultural da época. Um cinema moderno e de entretenimento não poderia abdicar das tradições do cinema popular já consolidadas nem aceitá-las passivamente.

Referências

ADAMATI, M. M. Jean-Claude Bernardet assiste a *Os Mansos*: anotações para estudo de filme. **Rebeca**, São Paulo, edição 5, no.5, jan-jun 2014.

SOARES, Jô, BERNARDET, Jean-Claude, PERSON, Luís Sérgio. **SSS contra a Jovem Guarda**. São Paulo : Jovem Guarda Cinema, 1966. 88 p. Mimeo.

CANEPA, L. "O Saci e Procissão dos Mortos – auto-referência fantástica no cinema paulista. **Rumores**, vol.3, no.6, 2009.

LYRA, Bernadette. **Fotogramas do Brasil**: as chanchadas. São Paulo: A lápis, 2014.

MONZANI, J. A tradução da tradução: a parceria de Rubens F. Luccheti e Ivan Cardoso. In: LYRA, B.; SANTANA, G. **Cinema de Bordas**. São Paulo: A lápis, 2006, p.90 - 103.

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS



Sermões de Júlio Bressane: A Vertigem Barroca, A Voz

Repercutida¹

Sermões, by Júlio Bressane: Baroque's Vertigo, Reverberated

Voice

Adriano Carvalho Araujo e Sousa² (Pós-doutorando - Mackenzie-SP)

Resumo:

Proponho analisar trechos do filme *Sermões: a história de Antônio Vieira* de Júlio Bressane, discutindo elementos que repercutem a vibração e a vertigem barroca: o som e o silêncio; o cheio e o vazio etc. Pretendo colocar em debate o processo de transcrição que permite a Bressane transitar por literatura e pintura, com ênfase na oralidade. A voz de Vieira com suas profecias e sermões conduz o cineasta a um trabalho com imagens que oferece também uma cartografia luso-brasileira.

Palavras-chave:

Júlio Bressane, Antonio Vieira, Transcrição, Tradução intersemiótica, oralidade no cinema.

Abstract:

This communication approaches three plans of *Sermões: The history of Antônio Vieira*, film by Júlio Bressane, discussing elements that reverberate baroque's vibration and vertigo: sound and silence; filled and emptiness etc. It debates the transcreation process (CAMPOS, 1992) which makes Bressane's film pass through literature and paintings, with an emphasize on orality. The voice of Vieira with his prophecies and speeches leads to images offering a cartography of portuguese and brazilian litterature.

Keywords:

Julio Bressane, Antonio Vieira, Transcreation, Intersemiotic translation, Orality's cinema.

Tenho procurado propor análises sobre o problema da tradução ou melhor, da transcrição na filmografia de Júlio Bressane, pensando-o como um processo que lhe permite leituras inventivas e ao mesmo tempo o atravessamento por linguagens diferentes, por outras artes.

Nesse diálogo constante entre Bressane e o crítico literário e poeta Haroldo de Campos, é possível entrever um ir além, uma percepção do que é inventivo como reverberação e movimento. O olhar volta-se também para a presença da oralidade aproveitando sugestão de outro teórico da tradução que é Henri Meschonnic, adaptando-os, evidentemente, ao cinema. Lembro a elaboração

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema Experimental Brasileiro em 21 de out. 2015. O título é uma referência a Jerusa Pires Ferreira, que discute a voz repercutida (PIRES FERREIRA, 2005).

² É autor de Poética de Júlio Bressane: Cinema(s) da Transcrição (EDUC / FAPESP: 2015). Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto ao LabCine, do Programa do EAHC, Mackenzie-SP.

teórica do francês, segundo a qual a poética do traduzir desempenha um papel de contra-histeria, ou seja, ela insere o corpo na linguagem.

1

Assim, proponho analisar trechos de *Sermões: a história de Antônio Vieira* de Júlio Bressane, discutindo elementos que repercutem a vibração e a vertigem barroca: a voz e o silêncio; o cheio e o vazio etc.

Salvo engano, o silêncio no cinema de Bressane aparece pela primeira vez nas leituras de Bernardet (1991) e Teixeira (1995 e 2003).

Direi pegando a deixa dos dois autores que o silêncio se presentifica de modos diferentes na filmografia. Embora domine tramas diversas como *O rei do baralho* (1973) ou *São Jerônimo* (1999), não é propriamente o mesmo que se repete, afinal, o silêncio muda. De certo, faz-se presente e paradoxal no filme com o padre Antonio Vieira em que a voz desempenha papel fundamental para que se trave contato com a personagem.

O silêncio tem vez na voz, Meschonnic dirá algo parecido, há “sempre voz no silêncio, e silêncio na voz...” (MESCHONNIC, 1993, p. 84). O barroco em *Sermões* vem criar um efeito de paradoxo com o vazio, figura antagônica a esse tipo de poética. Figura corrente da arte barroca, a voz vê diante de si a dissolução entre ela e o silêncio. O silêncio também está na sequência de abertura de *Sermões*, que inicia com a morte do padre: fim que não é fim. O padre recita sobre a morte como o medo do silêncio, o medo da cessação, o perigo de que cessem o movimento, as dobras, a vibração e a vertigem barrocas.

No meu modo de ver, o cineasta transita por espaços do vazio do mesmo modo como atravessa o barroco. Para ele, a questão é o atravessamento por figuras de estilo como o vazio e o cheio, o barroco e o naturalismo, bem como de culturas diferentes.

2

Nas duas primeiras sequências que se pretende discutir, ouve-se algum texto repetidas vezes: a primeira começa com o plano em que Vieira está rezando em frente a um altar e o ouvimos dizer “a novidade do novo mundo...”, duas ou três vezes, bem baixo, antes de ouvir o sermão em *off* e por inteiro; a segunda, antecipa um trecho de “As lágrimas de Heráclito”, o padre está diante de uma luminária.

Bressane imbrica uma fala que termina por “fomos pó...”, com o início do que vem a ser um excerto de “As lágrimas de Heráclito”, de Vieira:

Quem conhece chora, quem conhece mais ri. Se a pequena dor é a causa do choro, por que a grande dor não há de ser a causa do riso? Se a pequena dor solta lágrimas, a grande dor as congela e seca. Dor que pode sair pelos olhos não é grande dor.

Se nesses dois momentos tem-se o áudio dobrado como imagem, no terceiro, na *performance* de Haroldo de Campos e Alberto Marsicano, há a própria imagem dobrada. Temos a figura da *mise en abyme*, que é amplamente explorada por Ismail Xavier (2006). Essa construção em abismo, e aqui refiro ao sentido da velha heráldica (PAVIS, 2008), arte de brasões, é realizada com o efeito de dois espelhos um em frente ao outro.

As duas sequências mencionadas acima se confundem com aquela terceira imagem, que é levada para o som: a de uma reprodução dessa figura barroca que é o *mise en abyme*. Trata-se, pois, de uma construção que, ao se repetir ao infinito, se dobra e desdobra em outras imagens, como se encenasse a procura de um filme, a da transcrição, a procura da vertigem barroca, daquele barroco vibrante do padre e que também se faz presente como um discurso de invenção, por exemplo, na poesia haroldiana e em suas elaborações teóricas.

Temos aí elementos que ajudam a remeter ao “signo” que se pretende traduzir, entendido como a reverberação de Antônio Vieira na cultura. Haverá outros, tais como as escadas em caracol e os pisos arlequinados. O recurso aos espelhos na fala de Vieira com outros padres ou nos ambientes da realeza. As vestes vermelhas que lembram pinturas em que São Jerônimo aparece vestido de cardeal.

3

O processo de transcrição permite a Bressane transitar por literatura e pintura, com ênfase na oralidade. Ocorre, por exemplo, quando remete à parequese, figura constante dos sermões do padre, numa paronomásia audiovisual com pinturas de Velázquez e Botticelli: o momento do “Vieira venera Vênus”. Ou ainda, à voz profética que ecoa pelo filme todo, com a sua dimensão utópica e de uma busca: de um lado, a restauração via Sebastianismo; de outro, a transcrição do signo Vieira, ou seja, sua amplitude, sua reverberação na cultura, para além de uma cinebiografia.

No início, Bressane segue a sugestão do poeta das *Galáxias*, que também atuou como assessor nesse filme, e vai transformar em imagem, a “paronomásia etimológica (parequese) representada pela sequência léxica Vieira / venera / Vênus”, conjunção que projeta, citando Campos:

no nome do pregador luso-brasileiro, pela via da concha de peregrino em forma de pente de Vênus ou da concha em que Afrodite exsurge do mar, o próprio nome da deusa do amor [...] A Vênus nascendo das águas, numa concha (vieira, venera) boticelliana. A Vênus de Velázquez, em repouso, esplendidamente nua. O detalhe arquitetural dessas mesmas conchas, ornato de gosto barroco. Através desse encadeamento imagético, que se completa com o motivo contrastante da “caveira”, o tema da beleza (vida) e o tema do luto cadaveroso (morte) são presentificados por Bressane (CAMPOS: 1995, p. 28-29).

A paronomásia é transcrita logo no início do filme: a câmera percorre um interior barroco, nos mostra uma concha, move-se pelo ambiente até fixar-se em um anjo. O plano seguinte traz a *A Vênus no espelho* de Velazquez e *O nascimento de Vênus* de Sandro Boticelli. Há pintores dos quais o cineasta vai buscar: 1. a luz, casos de Rembrant, Vermeer (*Vista de Delft*); 2. os gestos, como José

de Ribera, em *O sonho de Jacó*; 3. ou ainda, uma *performance*, em *El Peléle* de Goya, que se pode ver na sequência anterior ao fragmento de “As lágrimas de Heráclito”.

4

Em *Sermões*, as *performances* recorrem ao texto de Vieira para trazer a voz à cena com as impositões de Othon Bastos e seu leve sotaque baiano. A voz aponta para a presença, remetendo à personagem de profunda erudição e ao mesmo tempo, à sua poética vibrante que em tudo traduz o barroco e sua reverberação nas artes e na cultura brasileira.

Há as incorporações de filmes, destaco o fústico *Nosferatu* de Murnau, mas que está aí para dar o aspecto de crítica à rapina presente no “Sermão aos Peixes”. Temos ainda o elemento “da invenção” com incorporações de Méliès, Dryer, L’Herbier, mas também a presença da literatura brasileira num registro de Lampião, feito por Benjamin Abrahão. Com o barroco, a invenção ganha espaço, leva a contemplar a passagem por figuras proeminentes da literatura, tais como Gregório de Matos (interpretado por Caetano Veloso) e Haroldo de Campos ou, ainda, o seminal *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa.

5

Fundamental em Meschonnic para compreender a poética do traduzir (MESCHONNIC, 2010), a oralidade permite extrair relações quando a entendemos como presença, gesto e *performance* (PIRES FERREIRA, 2007; ZUMTHOR, 2000).

Já falamos da ideia de contra-histeria em Meschonnic. Por sua vez, Zumthor nos diz:

no uso mais geral, *performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual [...] qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a manejar [...] a noção de *performance*, encontraremos sempre aí um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de *performance* implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. (ZUMTHOR, 2000, p. 45)

Mais adiante ele dirá “A *performance* refere-se a um momento tomado como presente. [...] Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz ‘passar ao ato’” (ZUMTHOR, 2000, p. 59).

Voz e oralidade oferecem uma percepção do poético, há o fazer do texto como *performance*, de algo que é elaborado para se performar. Meu argumento é que Bressane procura dar uma ideia do corpo intraduzível desse texto com as *performances* do padre, sua voz, gestos e fisionomia que Othon Bastos encarna. Temos o que sugere a inserção do corpo operada na literatura, bem como no recurso à *mise en abyme*.

6

A voz de Vieira com suas profecias e sermões conduz o cineasta a um trabalho com imagens que pretende também uma cartografia luso-brasileira. A repercussão da imagem do mar coloca sua leitura como signo da viagem em literatura de língua portuguesa: o mar está para ela como o sertão para a literatura brasileira (LOURENÇO, 2001).

Há a profecia de Bandarra, recitada no começo, mas que ecoa pelo filme todo, com a sua dimensão utópica e de busca de uma restauração via Sebastianismo: o rei encoberto, que viria montado em seu cavalo para libertar o povo, lembrando-nos de São Jerônimo e de Euclides da Cunha. Há a menção a Vieira como “Imperador da língua portuguesa”, frase célebre de Fernando Pessoa, presente na reflexão de Lourenço (2001) sobre a pátria como miragem.

Volto ao plano em que o padre repete várias vezes a frase “a novidade do novo mundo”, como se recitasse poesia concreta. Vieira prossegue e recita em *off*, na proa de um barco: “a novidade do novo mundo é que aqui o pregador não prega a ideia, mas a ideia que prega o pregador”.

O plano seguinte traz o mar ao fundo e é Othon Bastos quem vira personagem. Numa conjunção proposital de sua figura girando na tela, ele próprio se torna signo do cruzamento entre cinema e literatura, em clássicos como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha (que recria *Grande sertão: veredas*, mas principalmente o barroco de *Os sertões*), ou como *São Bernardo* de Leon Hirzman, enquanto ouvimos o barroco da ária da “Bachiana n. 5”, de Heitor Villa-Lobos. Nessa conjunção de Othon Bastos sob o signo de três – Corisco, Paulo Honório, Antônio Vieira – Bressane pretende outra coisa, algo diferente do projeto cinemanovista, ou do diálogo com os cineastas daquele movimento, algo está em foco para além da simples homenagem a Glauber Rocha, eu diria que uma miragem de Brasil.

Bibliografia

BERNARDET, J.-C. **O vôo dos anjos**: *Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRESSANE, J. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. “Conversa com Júlio Bressane/*Miramar*, *Vidas Secas* e o cinema no vazio do texto. **Cinemas**, n. 06, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1997. Entrevista a Geraldo Sarno e Carlos Avellar.

CAMPOS, H. de. “Vieira/venera/Vênus”. In: VOROBOW, B.; ADRIANO, C. (orgs.). **Júlio Bressane: cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

_____. **Metalinguagem & outras metas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. “A Escrita paradisíaca”. In: DANTE ALIGHIERI. **6 Cantos do Paraíso**. Trad. H. de Campos. Rio de Janeiro: Fontana / São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, 1977.

LOURENÇO, E. **A nau de Ícaro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. "L'Oralité, poétique de la voix". In: REY-HULMAN, Diana (org.). **Pour une anthropologie des voix**. Paris: Centre de Recherche sur l'oralité / Harmattan, 1993.

PAVIS, Patrice. "Mise en abyme". **Dicionário de Teatro**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIRES FERREIRA, Jerusa. "Sermão, Vieira, performance". **Asas da palavra: Revista de letras**. Belém: Unama, v. 10, n. 23, 2007.

_____. "Visages du vent et échos de la voix". In: FILTEAU, Claude. **L'Espace poétique de Gaston Miron**. Limoges: Pulim, 2005.

TEIXEIRA, Francisco E. **O terceiro olho**. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2003.

_____. **O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane**. Tese (Doutorado) – FFLCH-USP, 1995.

XAVIER, Ismail. "Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética". **Revista Alceu**, v. 6, n. 12, jan./jun. 2006, p. 5-26. Disponível em: <http://publicue.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n12_Xavier.pdf>, acesso em 30 abr. 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

Da Poética no Cinema dos Irmãos Dardenne¹

About the Poetics of Dardenne Brothers Cinema

Alexandre Silva Guerreiro² (Doutorando - UFF)

Resumo:

A partir do conceito de Dramática Rigorosa (ROSENFELD, 1995) e das relações extratextuais existentes entre o texto e outros textos, buscamos enveredar por uma discussão sobre a Poética no Cinema dos Irmãos Dardenne, alimentada pelo redimensionamento do conceito de Herói (CAMPBELL, 1997) e conectada ao jogo estabelecido pela tríade autor-texto-leitor, refletindo sobre o Realismo no Cinema Contemporâneo.

Palavras-chave:

Cinema Contemporâneo; Narrativa; Dardenne; Herói; Realismo.

Abstract:

From the concept of Pure Dramatic (ROSENFELD, 1995) and the extratextual relations that exists between the text and other texts, we intend to embark on a discussion of the Poetics in the cinema of the Dardenne brothers, with a resizing concept of Hero (CAMPBELL, 1997) and connected to the game set by the triad author-text-reader, reflecting about the place of Realism in Contemporary Cinema.

Keywords:

Contemporary Cinema; Narrative; Dardenne; Hero; Realism.

A Narratologia, iniciada por Vladimir Propp (1984) e batizada décadas depois por Todorov (1982), forneceu ferramentas diversas para abordarmos enredos e estruturas narrativas. Com Joseph Campbell (1997), através da busca da repetição em culturas diferentes, sobretudo na elaboração do conceito de *monomito*, avançamos no sentido de encontrar o imutável em narrativas diversas. Em *O Herói das Mil Faces*, Campbell elenca as etapas da jornada do herói, mas também aponta os dilemas do herói moderno: *Conhecemos o conto; ele foi contado de mil maneiras. Trata-se do ciclo do herói da época moderna, a prodigiosa história da chegada da humanidade à idade adulta.* (CAMPBELL, 1997, p.194).

Buscamos, aqui, analisar a obra dos cineastas belgas Luc e Jean-Pierre Dardenne sob uma perspectiva narratológica, acrescida de conceitos como os de Herói (CAMPBELL, 1997) e Dramática Rigorosa (ROSENFELD, 1995) e refletindo sobre o lugar do Realismo no cinema contemporâneo. A contribuição de Campbell nos dá elementos para refletir sobre o cinema dos Irmãos Dardenne. Os

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Sob o Corpo do Real.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

protagonistas dos filmes de ficção dos Dardenne ganham contornos mais complexos, marca contemporânea do esfacelamento dessa figura canônica. O estudo do herói dentro de uma determinada obra aciona uma releitura do conceito de herói, ao contrário do que promove uma visão generalizadora do herói em diferentes contextos – a exemplo disso, a complexidade dos protagonistas criados pelos Dardenne implode a noção clássica de herói, constituindo-se num certo avesso do herói, desconstruindo qualquer modelo clássico ou trágico dessa figura, sem ocuparem tão somente o lugar do anti-herói.

Paralelamente, o cinema dos Irmãos Dardenne evoca um certo realismo ao lidar com o jogo do tempo. O conceito de realismo no cinema é poroso e se confunde com diversas vertentes e movimentos. Por isso, há uma dificuldade intrínseca na utilização desse conceito. Para Aumont (2005), *a cada etapa (mudo, preto e branco, colorido), o cinema não cessou de ser considerado realista. O realismo aparece, então, como um ganho de realidade em relação a um estado anterior do modo de representação* (AUMONT, 2005, P.134).

Diversas correntes e movimentos cinematográficos buscam adotar o realismo enquanto estética no cinema, mas a confusão em torno do que seria o realismo audiovisual suscitou disputas que atravessam a história.

Novas reivindicações de realismo – de maior e melhor contato de uma estética nova com o real –, correspondem, na verdade, ao processo de estabelecimento de um diferente padrão de verossimilhança cinematográfico, que vem tentar se impor frente aos anteriores. De tal modo que novos realismos estéticos sempre defendem novas estruturas de produção, ou novas texturas de imagem e som, possibilitadas por novas tecnologias, associáveis ou não a esses novos modos de produção. (SOUSA, 2014, p.298)

O cinema dos irmãos Dardenne evoca o realismo de uma maneira particular. A marca do cotidiano, presente em diversos cineastas, ganha contornos específicos na obra dardenniana. Não é usando os recursos naturalistas do cinema, identificados com a narrativa hegemônica, tampouco inovações tecnológicas contemporâneas, que o realismo emerge. O ritmo lento, o uso da trilha musical extremamente contido, quase inexistente, e o roteiro arquitetado sem os tempos fortes de uma narrativa hegemônica que conduza a um clímax catártico marcam seus filmes. O clímax nesse cinema existe, e reside, invariavelmente, nos dilemas morais enfrentados pelos protagonistas, o que pode ser notado no conjunto de filmes realizados pelos Dardenne a partir de *A Promessa* (1996).

Nesse sentido, podemos falar de uma Dramática Rigorosa no cinema dos irmãos Dardenne. Para Rosenfeld (1985), a narrativa aristotélica estabelece uma relação de causa e efeito que exclui o que dela não faz parte. Sendo assim, as marcas do cotidiano na obra dardenniana provocam um efeito de real, cumprindo uma função fundamental, e não estão lá como mero apêndice. Esse efeito de real nos filmes dos irmãos Dardenne está a serviço de uma narrativa aristotélica, que em Rosenfeld é assumida como Dramática Rigorosa ou Dramática Pura.

A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela ideia do todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica das partes. Qualquer elemento dispensável nesse contexto rigoroso é anorgânico. (ROSENFELD, 1965, p.22).

Reunindo a forma como os heróis dardennianos enfrentam esses dilemas morais, fica mais evidente essa repetição, ou mesmo a adoção de uma regra na condução para o desfecho da narrativa. Em *A Promessa*, Igor e seu pai Roger trabalham com imigrantes ilegais. Quando um desses imigrantes se acidenta, Igor faz uma promessa de que irá cuidar de sua esposa e filho. A promessa fará pai e filho entrarem num embate moral. Em *Rosetta* (1999), a personagem-título vive com sua mãe alcoolatra num *camping* e deseja de forma intensa conseguir um emprego, que representaria a passagem para o que ela considera uma vida normal. Mas seu universo moral particular permitirá que ela traia Riquet, o único que lhe estendeu a mão, para ficar com seu emprego.

Assim, desde o primeiro filme do conjunto de títulos que consagraram os irmãos Dardenne, o embate moral que atravessa a vida dos heróis dardennianos está sempre presente. Em *O Filho* (2002), Oliver, instrutor de carpintaria, recebe a ficha de Francis, um jovem que quer aprender esse ofício. Ao descobrir que o jovem foi responsável pela morte de seu filho, Oliver fica entre o dilema de perdoar ou punir. Já em *A Criança* (2005), Sônia e Bruno são pais imaturos de um recém-nascido. Sem o consentimento de Sônia, Bruno vende o filho, mas acaba tendo que enfrentar as consequências da escolha moral que fizera.

Os dilemas morais que marcam a jornada desses personagens contribuem, também, para a humanização dos mesmos. São personagens cheios de nuances e contradições, o que funciona como uma das ligações com o real, como veremos. Em *O Silêncio de Lorna* (2008), a imigrante Lorna vive um casamento de fachada com Claudy e aceita participar dos planos de Fábio, dentre eles, o assassinato de seu falso marido. Em *O Garoto da Bicicleta* (2011), Cyril é um menino de 11 anos que foi abandonado pelo pai num orfanato. Ele passa os fins de semana com Samantha, que

conheceu acidentalmente. Cyril tem que lidar com a rejeição e canaliza sua revolta sobre a única pessoa que lhe estendeu a mão. Por fim, em *Dois Dias, Uma Noite* (2014), Sandra, recém-recuperada de uma depressão, descobre que seus colegas de trabalho optaram por um bônus no salário no lugar do seu emprego. Sua jornada será a de convencê-los do contrário, e ela será colocada em xeque quando souber que, para manter seu emprego, um dos colegas contratados temporariamente, e que votou pelo seu retorno, terá que ser demitido.

Dessa forma, tanto nos enredos quanto na estética dardenniana, existe uma busca, ou ao menos uma preocupação, com o efeito de real que os filmes provocam. Os enredos, de um lado, humanizam os personagens; o uso da linguagem audiovisual, de outro, constrói uma estética do real. Poderíamos falar, então, em uma *Poética Realista* no cinema dos irmãos Dardenne.

Cardullo (2009) nos dá pistas sobre essa *Poética Realista* que marca o cinema dardenniano. Ele aponta o modo como certos acontecimentos e informações são destilados pelo roteiro sem maiores detalhes ou explicações. A demissão de Rosetta na cena inicial, suas dores agudas de estômago, o telefonema pelo qual ela se desliga do tão ambicionado emprego: essas lacunas de informações, os porquês que não são apresentados, são elementos que compõem o efeito de real do filme. Igualmente importante é a relevância do desenho sonoro, com a presença da poluição sonora urbana, bem como a ausência de diálogos explicativos ou de trilha musical.

Outros elementos se somam a esses na construção de uma *Poética Realista* que simula o cotidiano na tela de maneira eficiente e verossímil. O absoluto respeito ao tempo cronológico e a rigorosa ausência de *flashback* ou *voz over* também contribuem para esse efeito. Vale dizer que optamos pelo uso de *Poética Realista*, ao invés de realismo poético, por considerarmos que o cinema dardenniano é marcadamente o de uma Dramática Rigorosa, o que nos convence da necessidade de substantivarmos a Poética, sendo esta acrescida do realismo como adjuvante.

Cardullo (2009) critica a abordagem da obra dardenniana pelo viés do documentário-crônica, mas substitui essa visão por uma análise ancorada numa concepção cristã que também perde de vista a dimensão narratológica da obra dos Dardenne. *Rosetta* é um filme de ficção, uma narrativa poderosa que se utiliza de todos os artifícios possíveis para fazer o público sentir o que Rosetta sente, através da mais velha estratégia de identificação público-personagem que surge, aqui, como prova cabal de que por trás de *Rosetta* está o grande imagista, fazendo as escolhas e pensando nos efeitos de real que deseja atingir.

Janice Morgan (2004) aponta o *unadorned cinéma vérité style* como sendo praticado pelos irmãos Dardenne. No entanto, esse efeito de real tem seu adorno, ele é construído de maneira minuciosa. Na cena inicial em que Rosetta anda apressadamente pelos corredores do seu trabalho após ser demitida, um policial é chamado, a câmera na mão faz um rápido movimento para a esquerda, um *chicote*, para encontrar o policial, e corrige de volta para Rosetta. A *mise-en-scène* é evidente, a instabilidade da câmera é programada e é pensando no efeito que se quer que os Dardenne fazem suas escolhas. Para Morgan, a proximidade da câmera na mão e o close-up extremo dão um afiado sentido de fisicalidade.

Enrique Fuster (2013) parte da corriqueira referência ao passado de documentarista dos irmãos Dardenne para evocar uma espécie de base, de fundamento para o cinema humanista dardenniano. (FUSTER, 2013, p.233). A principal questão que foi colocada pelos Dardenne é: *o que faz ser humano hoje?* Na contramão do que muitas vezes a recepção do cinema dos Dardenne evoca está a fala dos próprios irmãos Dardenne. O jogo proposto pelos Dardenne consiste, por um lado, em deixar pistas, criar referências que liguem o filme a certa ancestralidade no universo do conto de fadas. Por outro lado, o jogo consiste também em articular uma narrativa que prescindir de todos esses elementos. Um exemplo notável disso é *O Garoto da Bicicleta*, apontado pelos cineastas como um conto de fadas moderno.

É para pensar esse encontro ou hiato entre a recepção, a fala dos Dardenne e o próprio filme, que nos servem os conceitos inicialmente evocados. Os Dardenne fazem escolhas que promovem um verdadeiro jogo particular. E é sob a égide de uma estética da recepção que o cinema dos irmãos belgas ganha contornos mais interessantes, a partir das leituras diversas que suscita. A crítica especializada, por exemplo, apontou por diversas vezes a habilidade dos Dardenne de contar uma história de maneira “quase documental”. Porém, analisando sua obra com o conceito de Dramática Rigorosa no horizonte, o que percebemos é que os autores conseguem, ao contrário, elaborar uma narrativa extremamente complexa, sem embaralhamento de tempo, virtuosismos no roteiro ou requinte técnico. O conceito de Dramática Rigorosa coloca em xeque a leitura da obra dos irmãos Dardenne como *quase documental*. Seus filmes apresentam um encadeamento preciso, numa forte conexão causal.

A partir da junção do conceito de Herói e de Dramática Rigorosa, entendemos que a Poética no Cinema dos Irmãos Dardenne avança até consolidar-se como *Poética Realista*, através da

produção de um efeito de real meticulosamente construído. Na era da velocidade das imagens digitais e de intensa produção audiovisual, os Irmãos Dardenne desfilam, sob a simplicidade aparente, uma narrativa profundamente complexa, que redimensiona conceitos conectados à arte de narrar.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2005.
- BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CAMPBELL, J. **O herói das mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CARDULLO, B. **Committed cinema: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne**. Inglaterra: Cambridge, 2009.
- FUSTER, E. “Lo sforzo per diventare umani nel cinema dei fratelli Dardenne”. In: WAUCK, J. **Scrittori del Novecento e mistero cristiano**, Edusc, Roma, 2013.
- GAUDREAU, A., JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.
- ISER, W. “O jogo do texto”. In: LIMA, L.C. (org). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Paz e terra, 2002.
- MORGAN, J. “The social realism of body language in Rosetta”. **The French Review**, EUA, v.7, n.3, 2004.
- PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- RANCIÈRE, J. **A fábula cinematográfica**. Campinas, SP: Papirus, 2013.
- ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Desa, 1965.
- SOUSA, S.N.R. **A realidade brasileira no cinema: as teorias dos cineastas brasileiros sobre a representação do real**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- TODOROV, T. **A gramática do Decameron**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- VOGLER, C. **A jornada do escritor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- VOLLI, U. **Manual de semiótica**. São Paulo: Ed.Loyola, 2012.

A Representação da Modernidade: história e cinema nos anos de 1920¹

The Representation of Modernity: history and cinema in the 1920s

Antônio Reis Junior² (Pós doutor - Centro Universitário Fundação Santo André)

Resumo

A partir da análise do documentário de longa-metragem *São Paulo A Sinfonia da Metrópole* (1929) dos cineastas húngaros Kemeny e Lustig, este artigo tem o propósito de investigar o olhar estrangeiro sobre a cidade de São Paulo na década de 1920 em sua representação cinematográfica. Desta forma, o artigo investe na interface entre a História e o Cinema, com aporte de estudos urbanísticos para desvelar a imagem e os ícones da modernidade na capital paulista.

Palavras-chave:

História, Cinema, Modernidade, Metrópole, Cultura.

Abstract:

From the film documentary analysis *São Paulo Sinfonia of Metropolis* (1929) of Hungarian filmmakers Kemeny and Lustig, this article aims to investigate the foreign look of the city of São Paulo in the 1920s in his film representation. Thus, Article invests in the interface between History and Cinema, with contribution of urban studies to reveal the image and icons of modernity in São Paulo.

Keywords:

History, Cinema, Modernity, Metropolis, Culture

Um olhar para o cinema brasileiro das primeiras décadas do século XX revela uma produção plural, a forte presença imigrante e um aumento gradativo da atividade cinematográfica no país. Como desdobramento da chamada Segunda Revolução Industrial em fins do século XIX, a cidade de São Paulo ampliava seu mercado cinematográfico com a comercialização de filmes e equipamentos, um rápido crescimento do circuito exibidor, já contando com a presença de grandes distribuidoras, sobretudo norte-americanas, proprietárias também de boa parte das salas de cinema.

Com a expansão da economia industrial e da revolução científico-tecnológica que tem origem na década de 1870 e a extensão destas mudanças ao campo do entretenimento, nascia o cinema e espectador. A aplicação das inúmeras descobertas científicas ao processo produtivo acarretou o

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine Cinemas em Rede. Sociedade de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Variações sobre o tempo, UNICAMP, 2015.

² Pós-doutor em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Historiador e professor do Centro Universitário Fundação Santo André

desenvolvimento de novos potenciais energéticos como a eletricidade e os derivados do petróleo. A difusão da produção cinematográfica no Brasil aparece, portanto, intimamente ligada a expansão da energia elétrica e a regularidade de fornecimento no campo e na cidade. Na passagem do século XIX para o século XX observamos o processo de eletrificação das cidades – a iluminação pública, a eletrificação dos trilhos e bondes, a popularização da lâmpada e dos parques de diversões elétricas, dos utensílios eletrodomésticos, - e a reurbanização e modernização dos equipamentos públicos, que acabariam por criar condições favoráveis ao desenvolvimento do cinema (SEVCENKO, 1998).

Realizadores paulistas produziam filmes *naturais* e *posados*, oferecendo também seus serviços às indústrias paulistas que se apropriavam do cinema para registrar suas atividades fabris. Alguns filmes são emblemáticos de uma cidade que se transformava em metrópole e da expansão industrial que alterava sua paisagem, entre eles, o documentário de longa-metragem *São Paulo A Symphonia da Metrópole* de 1929 realizado pelos imigrantes húngaros residentes em São Paulo, Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig notadamente inspirado por *Berlim, Simphonia da Metrópole*, 1927 de Walter Ruttmann, com o qual mantém muitas afinidades estéticas, temáticas e, sobretudo, semelhanças nos olhares e nas estratégias de representação cinematográfica das duas capitais que na década de 1920 passaram por profundas mudanças.

O propósito deste artigo é analisar, do ponto de vista histórico e cinematográfico, o documentário *São Paulo, Simphonia da Metrópole*, em um contexto em que o cinema é percebido como um importante elemento da modernidade para elucidar que imagem seus realizadores construíram da capital paulista.

A interlocução com alguns autores foram fundamentais para a interpretação do filme a luz do contexto histórico em que foi produzido e para percebê-lo no campo cinematográfico. Da pesquisa histórica, tomamos como referência Nicolau Sevcenko (1998) na abordagem da vida privada e da história social dos fenômenos da modernidade republicana no Rio de Janeiro e, particularmente, dos anseios do progresso em São Paulo dos anos de 1920. Da pesquisa urbanística, Regina Proserpi Meyer (2004), professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em seus estudos sobre a metropolização de São Paulo na década de 1920. No campo cinematográfico, Rubens Machado (1998) em sua pesquisa sobre a representação cinematográfica da cidade de São Paulo.

Desde a primeira década do século XX, a cidade de São Paulo passa por profundas transformações com a implantação de projetos públicos de modernização e higienização do espaço urbano. A partir dos anos de 1920, também foi alvo de um conjunto de obras em toda sua área urbanizada – especialmente no chamado centro expandido - que a transformaram radicalmente. Sob a direção do prefeito Pires do Rio (1924-1930), a cidade recebeu suas primeiras avenidas modernas, já propostas e projetadas nos anos precedentes. A Avenida São João é projetada e construída a partir da demolição do cenário urbano colonial. Edifícios públicos ganhavam presença nos eixos principais e os subúrbios, que já possuíam um claro perfil operário, foram equipados para a nova atividade industrial. Hospitais, mercados, cemitérios, viadutos, escolas, parques, galerias sanitárias e até mesmo os primeiros banheiros públicos foram instalados. A cidade preparava-se para atender à sua nova dimensão, a escala metropolitana. De acordo com Regina Meyer em artigo intitulado *Tendência a Metropolização, a partir de 1930*

São Paulo possuía 900 mil habitantes. O crescimento urbano e populacional já era uma questão central para os urbanistas. O engenheiro Francisco Prestes Maia, atendendo a uma solicitação do então prefeito Pires do Rio, elaborou um documento decisivo para a emergente metrópole paulistana. "Um Plano de Avenidas", publicado em 1930, forneceu à metrópole a sua estrutura básica. Assumindo a estrutura radiocêntrica que a cidade já possuía, Prestes Maia fez um projeto que conjugava um sistema perimetral, denominado Perímetro de Irradiação, a um sistema de avenidas diametrais que ampliavam a área central para além dos seus limites. (MEYER, 2004, p.78)

Assim, com a regularidade do fornecimento de energia elétrica na cidade, foi possível o aparecimento das primeiras salas exibidoras e a gradual difusão do cinematógrafo como nova forma de entretenimento nas metrópoles. Segundo o historiador Nicolau Sevcenko

é em torno de 1919-20 que – refletindo sobre o grande crescimento industrial do período de guerra, as estatísticas do último censo demográfico-econômico, a iminência de se tornar um dos palcos da celebração do centenário da Independência e o complexo conjunto de reformas urbanas desenvolvido neste momento – a imprensa suscita e repercute, ao mesmo tempo, a imagem de São Paulo como uma das grandes metrópoles do mundo, com um ritmo prodigioso de crescimento e potencialidades incalculáveis de progressão futura (SEVCENKO, 1992, p.36).

É nesta conjuntura histórica que *São Paulo...* foi realizado como um documentário de longa-metragem pela Rex Film, produtora dos imigrantes húngaros Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig que tiveram passagem pela Alemanha antes de fixarem-se no Brasil. Produzido no contexto de transição do cinema mudo para o cinema sonoro, teve suas imagens captadas ao longo de 1928 e

1929, e é considerado por alguns críticos como exemplo máximo de acabamento técnico e qualidade estética de toda a produção do período, os anos de 1920. Foi distribuído pela *Paramount* e era exibido em São Paulo com sincronização orquestral com a presença dos músicos na sala exibidora. O documentário tem o propósito de documentar ao longo de um dia, da nascente ao crepúsculo, o cotidiano na metrópole. Nesta análise é possível dividir o documentário em alguns blocos narrativos.

Na primeira parte os intertítulos anunciam: *Silêncio. Ante-manhã*. Depois aparecem os primeiros planos das ruas desertas do centro histórico. Nestas imagens iniciais podemos notar já certa mobilidade da câmera que acompanha reiteradamente a circulação de bondes, ônibus e pedestres. Em panorâmicas no espaço público da cidade, os planos sucedem-se de maneira a mostrar a passagem do tempo e o início das atividades. É o despertar da cidade.

Em *São Paulo...* as pessoas acordam para trabalhar. Logo vemos planos de trabalhadores batendo seu cartão de ponto e após os intertítulos: *Fábricas, fundições, Indústrias Mil* o trabalho passa a ser o principal tema do documentário. A sequência é montada em planos de detalhe de mãos que acionam manivelas, abrem registros, apertam botões, como se houvesse um movimento coordenado que iniciasse todo o processo produtivo das indústrias na cidade.

Quase todas as locações escolhidas pelos documentaristas Kemeny e Lustig estão no interior do chamado triângulo ou centro histórico de São Paulo. Significa dizer que apenas o centro, urbanizado e higienizado, dotado de equipamentos públicos e transporte coletivo, é que acaba representando a totalidade da cidade. A periferia e as áreas de várzea, que inundavam constantemente, e mesmo bairros operários não assistidos pelo poder público, não são escolhidos nas locações. A parte é apresentada como o todo e o documentário oculta parte da cidade *real* para construir representação da cidade *ideal*, aspiração dos seus realizadores. A *limpeza do real* se dá com ocultamento dos cortiços e dos sinais exteriores da pobreza urbana.

Entre as instituições representadas no documentário vemos a Escola Normal, o Caetano de Campos, escola pública na Praça da República cujo movimento de saída dos alunos evidencia o grau de disciplina e organização dos estudantes. O Instituto de Regeneração – penitenciária do Estado; a escola de odontologia; o Instituto Butantã; o Banco do Brasil e as secretarias de estado da administração pública. Sobre a maneira como estão representadas as instituições, Rubens Machado afirma que

existe um movimento no interior de cada uma destas sequências “exemplares” a respeito das instituições, que pretende colocar de modo inequívoco que o movimento social da cidade é o movimento da produtividade, do trabalho. A sociedade é posta a produzir – tanto na dinâmica vertiginosa como na dinâmica exemplar das sequências mais longas, e aí o filme assume uma função educativa e propagandística de demonstrar que a maneira pela qual a cidade produz e a maneira pela qual a cidade vive são uma mesma coisa, se identificam absolutamente: a ordem que condiciona o trabalho é a dinâmica da metrópole. E assim a vida urbana se reduz no filme a este quadro de trabalho e ordem (MACHADO,1989, p. 67).

Após intertítulo que anuncia *Imprensa de São Paulo com olhos de Lince. Vê pelo mundo em fora e conta pela cidade rapidamente, a vida do Globo em 24 horas*, o documentário, em sua narrativa, apresenta as referências mais diretas a modernidade e aqueles que são os seus principais elementos. Ícones urbanos de diferentes capitais: a torre *Eiffel* em Paris, a Estátua da Liberdade nos Estados Unidos colocam São Paulo claramente no mesmo patamar cosmopolita das grandes capitais dos países de primeiro mundo. A cidade está integrada no sistema capitalista global, e os realizadores a denominam de *imensa oficina de progresso*, aquela que atrai a atenção de todos que, portanto devem conhecê-la e testemunhar os avanços do progresso paulista. O prédio Martinelli, agora concluído, pois as imagens já são de 1929, é o símbolo deste crescimento vertiginoso e é a ele que os documentaristas recorrem na tentativa de construir os ícones da modernidade. Recorrendo a linhas verticais na composição do plano, os realizadores criam atributo principal das metrópoles que é sua verticalidade. Sobre esta questão afirma Meyer:

São Paulo A Sinfonia da Metrópole apesar de seu caráter documental, distancia-se da *cidade real*, onde o número de automóveis não ultrapassava a centena, os transeuntes ainda não configuram uma multidão, o Edifício Martinelli ainda não disputa espaço no *Skyline* com outros arranha céus, iludindo o público com a criação de uma cidade simulada, utilizando artimanhas técnicas que traduzem uma vida urbana ilusória, que o filme interpreta como objeto de desejo de toda a sociedade, visto que seu tom é francamente positivo. Ali encontramos a metrópole que todos aqueles que saudaram o filme nos anos 20, e mesmo depois, almejavam para as décadas seguintes, e que só mais tarde, quando os artifícios do cinema foram substituídos pelos do capital, pode ser tão bem sintetizada na frase lamento de Paulo Emílio Salles Gomes: “ *a tola aspiração por isso que está aí.* (MEYER, 2004, p.12)

Em *São Paulo...*, o funcionamento da cidade é harmônico, pujante, sem contradições e pode traduzir um pouco do olhar dos imigrantes que vem São Paulo otimistas de sua condição e com recursos que lhes possibilitam crescer junto com a cidade. Enfim, o que nos é apresentado está mais próximo da cidade idealizada como cidade moderna, fruto da aspiração de um grupo, do que a São

Paulo real, com suas ambigüidades e paradoxos. Kemeny e Lustig estão comprometidos com a burguesia industrial e financeira dominante no período e buscam quase todo o tempo mostrar sinais inequívocos do progresso industrial e científico. Ao não apresentar as contradições e conflitos no crescimento da metrópole o filme documentário ainda assim pode ser incorporado como documento histórico (LE GOFF, 1998) na perspectiva da crítica ao monumento, isto é, documento construído voluntariamente pelo poder – ou pelos que se associam a ele - para perpetuar sua imagem e memória e que não pode ser entendido como janela transparente para a realidade.

Referências

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990

MACHADO, Rubens. **São Paulo em movimento**: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. Dissertação de mestrado apresentada a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.

MEYER, Regina Maria Proserpi; GROSTEIN, Marta Dora; BIDERMAN, Ciro . **São Paulo Metrópole**. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole** – São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: **História da Vida Privada no Brasil**. Companhia das Letras, São Paulo volume III, 1998.

A arquitetura teórica de Glauber Rocha: notas em torno de Revisão

Crítica do Cinema Brasileiro¹

The Theory of Glauber Rocha: around A Critical Revision Of Brazilian Cinema

Arlindo Rebechi Junior² (Doutor – UNESP)

Resumo:

Em 1963, Glauber Rocha publica seu primeiro livro crítico, intitulado *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro (RCCB)*. No contexto latino-americano, esta obra pode ser considerada como uma expressão conceitual deste cineasta brasileiro sobre a arte e o ofício cinematográficos. Esta comunicação investiga as formas de construção presentes em *RCCB*, na maneira como o cineasta buscou compatibilizar uma escrita histórica coesa e totalizadora de modo a construir um cânone para o cinema brasileiro.

Palavras-chave:

Glauber Rocha; Revisão Crítica do Cinema Brasileiro; Cinema Novo; Crítica Cinematográfica Brasileira.

Abstract

In 1963, Glauber Rocha published his first book of film criticism book, entitled *A Critical Revision of Brazilian Cinema (CRBC)*. In the Latin American context, this work can be considered as a conceptual expression of this Brazilian filmmaker about the art and craft of making movies. This paper investigates the forms of construction present in *CRBC*, in order to build a canon for the Brazilian cinema.

Keywords:

Glauber Rocha; A Critical Revision of Brazilian Cinema; New Brazilian Cinema; Brazilian Film Criticism.

Militância e liderança, *pari passu*, em *RCCB*

Seguindo o que Ismail Xavier (2003) apontou no prefácio de *Revisão crítica*, fica patente nessa obra que Glauber Rocha sabe, mais que ninguém, nuançar suas experiências literárias, transformando-as em fermento para o debate sobre a formação de um novo cinema, sobretudo em sua seção “política de autores”. Seu olhar recupera o dado local em sua dimensão de estilo, aliado a uma prática de organização criadora na condição de poucos recursos, para cumprir um veredicto: o

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema Moderno no Brasil (modalidade individual).

² Doutor em Literatura Brasileira pela USP. Docente do Departamento de Ciências Humanas e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP.

Cinema Novo recupera a tradição de representar os problemas sociais com estilo próprio, levando-se em conta o impulso autoral de seus realizadores. Aquilo que em outra perspectiva poderia ser considerado o defeito, ganha, nesta nova ordem, o peso de se estabelecer como defesa radical de uma realidade, de uma nova experiência, de uma intervenção. Para explorar melhor a questão, é necessário adentrar as páginas de *Revisão crítica*. Meu exemplo de lá extraído é Lima Barreto, o cineasta. Antes dos meus comentários cito uma passagem, onde Glauber delinea o perfil do cineasta de *O cangaceiro*:

Culturalmente, Lima é um rebento tardio da poesia condoreira de Castro Alves; um nacionalista sensual e caudaloso como Euclides da Cunha, mas sem a cultura e a visão do autor de *Os Sertões*. Lima é um apaixonado pelo estilo de Euclides; as fortes tintas apenas. Sertanistas como José de Alencar, romântico retardado, sem a profundidade de um José Lins do Rego; sem a vivência deste, cujo suporte memorialista faz do seu romance, apesar da pobreza estrutural e estilística, um verdadeiro movimento de força e comunicação. Ambicionando requintes de expressão, Lima Barreto fica enalhado no parnasianismo de Olavo Bilac. Ideologicamente é místico, espiritualista, ateu e católico, patriota e reacionário, progressista e desenvolvimentista, nem direita nem esquerda, mas também sem a coragem e o talento de um Buñuel para se declarar um anarquista. Um acontecimento brasileiro, um complexo equívoco transformado em mártir e herói como Tiradentes. Esta identificação se reflete em *Painel*, documentário sobre o duvidoso mural de Portinari, no Colégio de Cataguases, por sinal terra de Humberto Mauro (ROCHA, 2003, p. 88).

Glauber encontra no uso da comparação com outras artes – principalmente com a nossa canônica literatura – a forma de inserir os feitos dos novos autores do nosso cinema no horizonte de um mundo cultural brasileiro mais amplo. Em sua história projetada ficavam de fora eventuais cineastas que não pudessem ser rapidamente identificados com um mundo das artes e da autoria. Olhando em retrospecto a dinâmica cultural do Brasil, Glauber enxergava em alguns cineastas que o antecediam os lances de um talento individual, sem que isso constituísse o arcabouço de fato para um sistema cinematográfico mais estável, tal como a literatura já gozava. No caso de Lima Barreto, a literatura vem para atestá-lo como um cineasta anacrônico. Os feitos deste em nada, ou quase nada, possuem correspondência com seus contemporâneos mais valorizados de expressões artísticas mais tradicionais. Como bem observou Ismail, Glauber extrai o perfil deste cineasta buscando demonstrar sua falta de “visão histórica” e “postura crítica” (XAVIER, 2003, p. 14).

Embora Glauber reconheça no cineasta Lima Barreto sua afinidade com certo “nacionalismo verde-amarelo-geográfico” (ROCHA, 2003, p. 90) presente em 1922, tal empatia, no entanto, pouco

valor teria frente às novas circunstâncias de produção. A época já é outra e o crítico notaria: “Lima Barreto surgiu tarde” (ROCHA, 2003, p.90). Se ele vê, não de modo positivo, marcas retóricas de um Castro Alves ou de um Euclides da Cunha em Lima Barreto, “as tintas fortes apenas”, é porque Glauber enxerga no cineasta de *O Cangaceiro* um exagero e uma tendência ao monumental. Tão só um legítimo representante de um academicismo que num mundo da arte moderna já poderia ser dado como morto e sepultado. Trata-se, por assim dizer, de uma retórica de esvaziamento das questões de fundo mais pertinentes, em nome de uma ambição por certo requinte de expressão quase sempre mistificadora.

A inspiração de Glauber no livro não é por qualquer modernismo literário. O autor de *Revisão* se espelha na sua vertente mais engajada. Não é coincidência que no centro do seu olhar esteja a valorização de exemplares do nosso romance social dos anos 1930 e suas variações posteriores. Graciliano Ramos é a mentalidade em contraponto ao homem de cinema Lima Barreto: “sua obra é desmistificante. Seco, impiedoso, cruel, Graciliano Ramos já tinha retirado os véus da pátria amada: foi parar na cadeia” (ROCHA, 2003, p. 89). Em sentido contrário, Lima Barreto é o autor da técnica empolada, aquele que, a exemplo de seu documentário *Painel* (1951) sobre o mural *Tiradentes*, de Cândido Portinari, orchestra a música heróica em aliança ao “texto vibrante de professor comemorando, ante a ingenuidade da infância, as glórias de Caxias e Deodoro. Um artesanato mecânico, certinho, gramatical, paginando ao gosto da burguesia que, naquele tempo, já gostava de arte moderna e muito mais de Portinari” (ROCHA, 2003, p. 89). Como se nota, distinto de Graciliano, Portinari, embora modernista, não é tratado por Glauber com mesma devoção. Com uma interpretação da Inconfidência que compreendia tal fenômeno sob os impasses, tão-somente, das alterações das formas de poder na América Portuguesa sobre as minas de ouro, deixando de ser da alçada portuguesa e passando a ser dos interesses de tais “poetas-juristas”, Glauber encara a obra de Portinari, e no mesmo plano o documentário de Lima Barreto, que, ambos, deixam-se escorrer por um falso heroísmo histórico.

Lima Barreto era a mostra do atraso do cinema brasileiro, que chegara ao tema do cangaço apenas em 1953, com *O cangaceiro*. Chegou, porém, às avessas e sem ter buscado uma interpretação já presente nos romances de cangaços. Fora do tempo, chegou num momento em que o tema já era dominado por completo na literatura mais valorizada pelo crítico: vide José Lins do Rego. Chegou sem compreender os romances populares nordestinos. Seu equívoco foi ter buscado

ambientá-lo longe destes mundos e, assim, criou um drama em bases do convencionalismo do filme de aventuras de exaltação romântica. Aquele cangaço tratado no mundo literário era deixado para trás: o “fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado” (ROCHA, 2003, p. 91). Ficavam as matizes das artificiais cores do céu da contraluz de Chick Fowle; ficava o forjado Nordeste nos limites dos estúdios da paulista Vera Cruz; conservava-se o espírito melodramático e o seu lado de facilidades pitorescas, relação com o cinema de massas americano. Em um de seus últimos comentários, Glauber, mais uma vez, o traria dentro dos limites da comparação com a literatura: Lima Barreto transformara-se num digno retumbante do academicismo, digno das láureas do nosso parnasianismo. Um verdadeiro antípoda para os moços do novo cinema.

Com igual energia, porém em outro vetor, ele vai posicionar seus diletos em páginas à frente do livro. Momento em que inicia sua saga sobre a formação do Cinema Novo. A seguir, chamo a atenção para dois cineastas tratados por ele.

Nelson Pereira dos Santos, um pouco mais velho que os jovens da geração de Glauber, é exemplo para todos. O esforço de *Rio, 40 graus*, no final dos anos 1950, é visto como porta de entrada para o mundo de um cinema brasileiro engajado, uma linhagem de filme social que não era evasivo em sua perspectiva crítica de tratamento do mundo popular. Na perspectiva adotada no livro, trazia-se a lume um tipo de cinema e filme que se trançava à nossa melhor tradição de romancistas. Outra vez, a medida de comparação é o romance social, embora não qualquer um deles. Nelson para o cinema seria comparável a Graciliano: homens que nutriam o desprezo pela forma retórica, homens de retratos “sem retoques de uma realidade cruel” (ROCHA, 2003, p. 105). Se falar do italiano diretor de cinema Luchino Visconti de *La terra trema* é motivo para trazer à tona o escritor Giovanni Verga, com Nelson em relação a Graciliano as coisas não eram diferentes.

O estilo de Graciliano Ramos tem também sua versão entre os cineastas de mesma idade de Glauber. Paulo Saraceni e seu filme *Porto das Caixas* foram privilegiados em outra passagem do livro. Afinal, como escreveu em *Revisão*, “Saraceni ambiciona fazer filmes como se escrevesse romances” (ROCHA, 2003, p. 141). Isso, todavia, não significaria dizer que o gesto do cineasta se resumiria às suas intenções literárias no fazer dos filmes, espécie de transposição da literatura para as telas. Longe disso. A autenticidade de Saraceni, na perspectiva de Glauber, é resultado da valorização do mundo cinematográfico pela sua própria característica de força de expressão e

novidade naquele momento, cujos saldos mais interessantes poderiam ser notados na exploração de valores que antes foram amplamente explorados pela literatura de não muito atrás.

Pelos artigos em jornais do crítico baiano e por seus diálogos em carta, Saraceni já vinha antes sendo sublinhado como um dos grandes talentos entre os mais jovens. Era o caso de *Arraial do cabo*, o curta-metragem documentário que levou Saraceni à Europa, cuja repercussão apontava-o como um dos representantes de uma nova mentalidade que surgia no cinema brasileiro, um dos principais estouros intelectuais desta nova geração (Cf. ROCHA, 8 jul. 1961, p. 7; ROCHA, 12 ago. 1961, p. 4.). Era o caso do que dizia aos seus interlocutores epistolares. Em carta a Jean-Claude Bernardet, no mesmo ano de publicação do livro, Glauber chama a atenção do crítico para a figura de Saraceni, definindo-o no seguinte plano: “É um artista, um excelente diretor, sabe a ‘mise em scène’, vive a ‘mise em scène’. É a ‘mise em scène’, se você me permite” (ROCHA, 1997, p. 180). Daí para fazê-lo eleito como um legítimo representante do intercâmbio entre o mundo literário e o cinematográfico não foi difícil, como se deve imaginar.

Leve-se em conta que em *Revisão crítica* o autor aposta na investigação dos estilos de cada um dos seus favoritos. Definir um novo estilo para o cinema brasileiro dependeria de tal investida e estratégia. Com isso em mente, Glauber explorou a qualidade de estilo de *Porto das Caixas* para a partir dela, a qualidade deste estilo, conectar as duas formas de expressão artística, de dois campos culturais distintos, porém ligados. Veja-se uma das hipóteses reveladas por Glauber. Saraceni, embora com argumento original de Lúcio Cardoso e tendo recebido formação literária deste e de Octavio de Faria, havia realizado uma versão muito pessoal de *Angústia* de Graciliano. Primeiro, chama a atenção para as abordagens comuns, entre uma e outra obra: “enquanto em *Angústia*, o pobre e amargurado Luiz da Silva concentra no gordo capitalista Julião Tavares todo o seu ódio e lhe imputa as responsabilidades das desgraças sociais, evoluindo maciçamente para o crime por enforcamento – a mulher de *Porto das Caixas* procede da mesma forma em relação ao marido” (ROCHA, 2003, p. 141). Em seguida, o grau de comparação dá-se pelos estilos entre uma e outra arte, criando graus de equivalências entre literatura e cinema: o estilo seco e analítico de Graciliano encontra correspondência no ritmo executado pelo filme de Saraceni que se manteve longe das metáforas fáceis e, num gesto ousado, pôde eliminar o artificialismo do suspense, indicando que haverá, sim, o crime da mulher face ao marido. Em pauta, estava a exploração da mulher, mas não só ela. Institucionalizava-se também a análise daquilo que gerou uma tonalidade ao filme, cuja

reciprocidade de relações estava presente na nossa literatura sem artificialismos, saldo de uma alta depuração na relação com sua matéria-prima, a palavra. Caso de Graciliano.

Não é exagero dizer que mesmo que sua aposta em *Revisão Crítica* recaia sobre a “política de autores” – aliás, ele já delineava tal política em seus artigos de jornais –, o recurso para desvelar o estilo destes autores é atestar, perante a literatura, por meio das comparações e intercâmbios com esta, a significação cultural de cada obra e autor da nova geração de cineastas.

Referências

ROCHA, G. Arraial, cinema novo e câmara na mão. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)**, Rio de Janeiro (RJ), p. 4. 12 ago. 1961.

ROCHA, G. Cinema novo e cinema livre. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)**, Rio de Janeiro (RJ), p. 7, 8 jul. 1961.

ROCHA, G. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VÁRIOS AUTORES. Fortuna crítica. In: Rocha, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, I. Prefácio. In: Rocha, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Amizade, solidão e o sensorial no documentário *Uma Passagem para Mário*¹

Friendship, loneliness and sense in the documentary *Uma Passagem para Mário*

Armando Castro² (Doutor – UFRB)

Ana Ângela Farias Gomes³ (Doutora - UFS)

Maria Beatriz Colucci⁴ (Doutora - UFS)

Resumo:

O trabalho apresenta algumas reflexões e análises preliminares acerca do filme *Uma passagem para Mário* (2014), a partir da tríade performance, sensorialidade e linhas de fuga, procurando ampliar o debate acerca das fronteiras, esgarçamento e amplitude de uma linguagem cinematográfica comprometida com o devir, com o afeto e com a experiência/engajamento sensorial do outro (o espectador).

Palavras-chave:

Cinema, Documentário, Amizade, Morte, Sensorial.

Abstract:

The paper presents some reflections and preliminary analyzes about the movie *A Passage to Mario* (2014), from the triad performance, sensory and drain lines, seeking to broaden the debate about the borders fraying and breadth of a cinematic language committed to becoming with affection and with the experience / sensory engagement of the other (the viewer).

Keywords:

Cinema, Documentary, Friendship, Death, Sensory.

O documentário *Uma passagem para Mário* (2014), dirigido por Eric Laurence, retrata aspectos relevantes da condição humana: a amizade, o episódio da morte enquanto passagem, os sonhos, a espiritualidade, as utopias etc. Neste contexto, as experimentações de um jovem diretor pulsam por registrar, respeitosamente, a condição do amigo pernambucano, Mário Duques, sua trajetória, os registros audiovisuais dos últimos dias de vida, tudo distante de uma narrativa de vitimização deste, mas como memória afetuosa e sensível.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão "Processos de subjetivação na imagem em movimento".

² Docente do CECULT/UFRB.

³ Docente do Departamento de Comunicação Social da UFS (DCOS/UFS).

⁴ Docente do Departamento de Comunicação Social da UFS (DCOS/UFS).

Um filme sobre a condição humana, mas, também sobre a linguagem cinematográfica, compondo um híbrido impactante, sensorial e reflexivo. Distante das narrativas clássicas, especialmente a narrativa indireta objetiva e/ou próximo da indireta livre (TEIXEIRA, 2012), agrega características distintas do documentário poético, expositivo, participativo, reflexivo e performático (NICHOLS, 2005), ampliando as potencialidades do gênero, a partir da criatividade de seu diretor, ao usar, simultaneamente, enquadramentos não convencionais e conceitos como metalinguagem, paisagem sonora etc.

Mergulho na condição humana, esgarçando os limites e possibilidades das realizações audiovisuais contemporâneas, numa forte tendência a realçar a força e relevância do discurso deleuziano acerca do campo das possibilidades relacionais entre o humano e suas tecnologias: “[...] as máquinas são sociais antes de serem técnicas. Ou melhor, há uma tecnologia humana antes de haver uma tecnologia material” (DELEUZE, 1988, p.49).

Documentário contemporâneo, autorrepresentação e ensaio fílmico

Como o próprio movimento do cinema, cada vez mais reflexivo desde os anos 1960, os filmes documentais apontaram a câmera e a narrativa para si, e disso resultaram experiências singulares, mostrando que no fim, quase só podemos falar com propriedade de nós mesmos, de nossos desejos e afetos. Isso mostra o quanto termos como subjetividade e autorrepresentação continuam chaves para entender o cinema no mundo contemporâneo. LINS e MESQUITA (2008) mapearam, a partir da análise de um corpo de filmes, as principais tendências dos documentários contemporâneos, dentre as quais destacamos os filmes subjetivos e os ensaios fílmicos⁵.

Nos filmes subjetivos, “realizador e personagem se misturam” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 55). São também chamados filmes em primeira pessoa, ou simplesmente autorrepresentações. As imagens que partem dessa postura enunciativa do “cinema do eu”, do “relato de si” implicam obviamente um olhar auto-reflexivo, permitindo inclusive um autoquestionamento do dispositivo: “voltado para si mesmo, o sujeito não tem outra opção de exterioridade senão pondo-se em cena, logo tornando presentes suas próprias condições de existência enquanto imagem” (DUBOIS, 2012, p.

⁵ As experiências dos documentários em primeira pessoa tem sido amplamente discutidas na contemporaneidade, incluindo a análise dos documentários de busca (Jean-Claude Bernardet, 2005), dos filmes-dispositivo (César Migliorin, 2010), e ainda os questionamentos aos conceitos de representação no documentário (Menezes, 2004; Hamburger, 2005; Guimarães, 2006).

4). Por outro lado, posicionam “a problemática na ordem explícita da subjetividade, na ordem da vida psíquica e dos processos de memória” (DUBOIS, 2012, p. 5).

Já os ensaios fílmicos englobam “modos de abordagem e composição variados, objetos e discursos heterogêneos” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 55). A filmagem torna-se o lugar onde os personagens são convocados a se produzir: “o próprio movimento do filme produz mudanças – nos comportamentos, gestos, pensamentos, relações – que ultrapassam o que havia sido previamente pensado e são incorporadas à obra” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 55).

Acreditamos que o filme *Uma passagem para Mário* pode ser alinhado a essas duas tendências, tanto porque o dispositivo de construção do filme o transforma, quanto porque se transforma o diretor, ganhando consistência de personagem.

Um *road movie*: processo, personagem, performance

Pelo exposto, podemos dizer que *Uma passagem para Mário* é um filme híbrido, tendo se apropriado de muitos elementos característicos do cinema ficcional. É um *road movie*, em muitos sentidos, e também se aproxima do que se entende por imaginação melodramática.

Trata-se de um *road movie* porque, para além do registro da viagem, do fato de o filme fazer-se em processo, como reforça Laurence, transborda no filme a ideia das passagens: passagem como bilhetes de viagem, passagem da vida à morte, passagem de estar em outro lugar, de se por em movimento, de deslocar-se. Movimento no sentido de construção do próprio dispositivo que propicia o filme acontecer, de exposição de afetos, de busca quase espiritual para fechar um ciclo. Passagem, enfim, de trânsito entre as imagens.

Tudo isso nos mostra que nos campos do cinema, e especificamente do documentário contemporâneo, as imagens e narrativas encontram-se no espaço do entre-imagens, das passagens que determinam seus ritmos e discursos, sua identidade (BELLOUR, 1997). No caso de *Uma passagem para Mário*, o filme se faz no movimento mesmo de passagem entre as imagens, referenciando o próprio cinema, tornando-se metalinguagem.

A sensorialidade, o devir e o contemporâneo no/do filme

O filme apresenta um conjunto significativo de provocações sensoriais ao espectador, fato que potencializa a sua inserção e adesão à narrativa, mas, também que fomenta e instala uma

relação com a arte contemporânea, especialmente aquela que desestabiliza, esgarça fronteiras estéticas, fragiliza hegemonias etc.

Na obra em questão, as provocações se dão, além do que já foi aqui mencionado, por uma trilha sonora que explora e contempla diversas fontes, e por imagens abstratas produzidas a partir de elementos do cotidiano do mergulhador e do diretor, em sua missão de realização processual, quase instalação.

Acerca da trilha sonora, uma leitura possível é a de que o documentário é permeado pelo conceito de paisagem sonora (SCHAFER, 1991), fomentando a ampliação do universo de escuta do espectador para um meio ambiente sonoro que valoriza fontes que poderiam ser compreendidas como ruídos, como é o caso daqueles advindos do para-brisa, da chuva, do avião, da aeromoça, do naufrágio, do trânsito e do ônibus na Bolívia... Os ruídos da respiração no mergulho das cenas iniciais, ou o áudio dos registros feitos pelo Mário Duques sempre acompanhado de legenda...

Após onze minutos de registros visuais e enquadramentos nada convencionais acerca do cotidiano de Mário, alternadas com imagens e áudios do fundo do mar, respiração subaquática, diálogo com o oncologista Iran Costa, áudio sem imagens e alternância com imagens do naufrágio, é que surge o título. A esta altura, o espectador já se encontra suficientemente na trama. E a escuta é participativa, ou seja, mergulhamos junto com ele e o diretor. Em outras palavras: à narrativa já estamos conectados, integrados e engajados.

Por outra abordagem, o filme também nos apresenta o silêncio a partir da contemporaneidade de John Cage, em que se sublinham aspectos como tranquilidade e valores orientais; oposição ao som; resistência à poluição sonora dos centros urbanos e sociedade pós-industrial; silêncio como música, tensionando a escuta para a paisagem sonora do ambiente, ou seja, amplificação tecnológica da escuta do espaço apresentado e etc.

Acerca do devir, outro aspecto que realça a abordagem contemporânea do documentário, *Uma passagem para Mário* evidencia a transitoriedade da vida, e Mário nos transfere e/ou socializa a realidade da morte numa perspectiva de transbordamento do possível, do cartesiano, realçando a necessidade de reflexão e exercício de valores mais substantivos.

As linhas de fuga do filme

O filme *Sonhos* (1990), de Akira Kurosawa, é uma coletânea de histórias curtas que finaliza com *O vilarejo dos moinhos*, historieta sobre a visita de um forasteiro a uma pequena cidade no interior do Japão. O rapaz, um mochileiro, encontra um velho ancião de quem recebe a explicação sobre porque os moradores daquele lugar comemoram com festa a morte de uma anciã. Segundo o interlocutor, uma vida vivida em plenitude e por tanto tempo deve ter seu fim visto com alegria.

São concepções que, embora à primeira vista se contraponham, na verdade dialogam, mostrando o terreno frágil e de constante ressignificações em que se encontram as sociedades contemporâneas. É nesse contexto que observamos o filme *Uma passagem para Mário*, que propõe uma releitura poética sobre o morrer. O documentário de Eric Laurence não briga com a morte, nem joga sobre essa ausência radical um olhar piedoso. Se é verdade que a vida para ter sentido precisa ser constantemente reescrita, estar aberta a reinvenções, o filme, em um processo de reinvenção do próprio documentário, ressignifica a vida de Mário mesmo depois da morte.

Ao tratar do conceito de rizoma, Deleuze e Guattari (2011) falam de um “crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza a medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas”. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 24). Entre essas linhas, há as linhas de fuga, que marcam um número de dimensões preenchidas pela multiplicidade.

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 24).

Passagem para Mário atualiza o significado da morte instituindo linhas de fuga. Para isso, reconfigura o dispositivo documentário, propõe a afirmação do afeto no lugar da dor e reafirma os sentidos da amizade.

Suas linhas de fuga vão além. Ocupam o espaço fora da tela, alcançando a proeza de, mesmo sendo um documentário nacional (o que em geral não interessa muito às salas comerciais exibidoras no Brasil), ocupar 14 salas de cinema.

Assim como a vida de Mário não termina com sua morte biológica, a vida do filme segue bem além de sua produção e projeção convencional, se desdobrando no projeto “1.000 Cineclubes”, que ocupou espaços alternativos de exibição como estratégia de difusão e democratização do filme. “No

final, eu liberei completamente o filme para *download*. Ele ficou disponível no site do Fantástico e na plataforma *Vimeo*. Também teve exibição no Canal Brasil, o que foi ótimo para ampliar mais ainda o número de espectadores”, informa Eric Laurence, em entrevista via internet. Não obstante, o filme foi o mote para um concurso que convoca as pessoas a declararem amor aos seus amigos publicamente: “Leve seu amigo para o deserto do Atacama”.

Considerações Finais

O diretor Eric Laurence assume, a partir da tríade performance/sensorialidade/linhas de fuga, a proposta de um cinema subjetivo, cinema do sensível, *road movie*, de imagens afetivas que buscam traduzir os sentimentos vivenciados no processo. Mário Duques exercita e nos ensina a coragem de viver desafios, de refletir e expor a sua condição como possibilidade de afeto e legado. A partir do exercício da amizade, ambos nos ensinam o quanto vivenciamos e fomentamos a solidão.

Na viagem como vivência, as imagens são metaimagens, falam de si. Na montagem, o diretor integra, harmoniosamente, numa síntese poética, todos os elementos fílmicos, com destaque para a trilha sonora que consegue captar a emoção da imagem, respeitando o ritmo de cada tomada, e de cada acontecimento. Você, leitor que nos acompanhou até aqui, lembra que, no início deste trabalho, citamos Deleuze e sua reflexão acerca da tecnologia humana preceder a tecnologia material? Você lembra?

Referências

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. UFF, 2007 (Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação). Disponível em: http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2929

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. São Paulo: Papyrus, 1997. (Coleção Campo Imagético).

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia – Volume 1**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

DUBOIS, Philippe. “A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno”. In: **Revista Laika**, Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP, São Paulo, junho de 2012.

ELIAS, Norberto. **O processo civilizador**: formação do estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990

LAURENCE, Eric. **Entrevista com o diretor**. Uma passagem para Mário. Recife, 2013. In: <http://www.umapassagemparamario.com.br/#diretor/>

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LINS, Consuelo. "Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico". In: **Devires**, Revista de Cinema e Humanidades. Belo Horizonte, UFMG, 2006.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 1998.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papius, 2005.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas "não narrativos"**: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

A *mis-en-scène* na ficção e no modo documental observativo: interfaces¹

A *mis-en-scène* in fiction and in the observational documentary mode: interfaces

Bertrand Lira² (Doutor _ Universidade Federal da Paraíba/UFPB/João Pessoa)

Resumo

Esta proposta pretende discutir a *mis-en-scène* no domínio da ficção e do documental a partir da análise dos curtas paraibanos *O reino de Deus* (Vânia Perazzo e Gueorgui Balabanov, 1991) e *Malha* (Paulo Roberto, 2013) que empregam a estilística observacional na abordagem do real para tratar de duas manifestações religiosas distintas. Enfatizaremos as interseções entre essas duas formas de *mis-en-scène* – a ficcional e a documental – em domínios de representação cinematográfica que aparentemente se opõem.

Palavras-chave

Mis-en-scène, ficção, documentário observacional, estilo.

Abstract

This proposal aims at discussing a *mis-en-scène* in the area of fiction and documentary films considering the analysis of two short cuts from Paraíba – *The Reign/Kingdom of God* (Vania Perazzo and Gueorgui Balabanov, 1991) and *Malha* (Paulo Roberto, 2013). Both use the observational stylistics concerning the real, when dealing with two of the religious different manifestations. Focus will be given on the intersections between these two forms of *mis-en-scène* (the fictional and the documental) within domains of cinematographical representation which apparently opposes to one another.

Keywords

Mis-en-scène, fiction, observational documentary, style.

Introdução

Ao longo da história do cinema, cineastas e teóricos se debruçaram sobre o conceito e a prática da *mis-en-scène* que, no entender de Bordwell (2008), dividem diretores naqueles que creem nas imagens e naqueles que acreditam na realidade. Aspecto fundamental na concepção de uma obra cinematográfica de ficção ou não ficção, a *mis-en-scène* será tratada aqui na sua acepção mais abrangente, entendida como o processo que envolve desde a disposição de objetos e atores em cena

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão “Sob o corpo do real”.

² Doutor em Ciências Sociais pela UFRN, documentarista, professor efetivo do Departamento de Mídia Digitais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/UFPB.

para a composição do produto final na tela, ordenado pela montagem, até todas as demais intervenções no processo de pós-produção (marcação de luz, cor, efeitos visuais e sonoros etc.). Nosso propósito é discutir as interseções existentes entre aspectos da *mis-en-scène* pensados para uma obra ficcional e aqueles pensados para um filme do tipo documentário ao modo ou à estilística que mais o aproxima da ficção, que se denomina observacional.

Enfatizaremos nesta mirada o chamado modo observacional por ser o que mais se identifica com a *mis-en-scène* do cinema de ficção e com a sua regra maior: a de impedir que os atores olhem diretamente para a câmera. A “observação em recuo” almeja representar o mundo histórico numa posição de distanciamento com uma aparente atitude não-intervencionista, como se a realidade impregnasse a tela sem nenhum intermediário. O modo de representação do real, mais “espontâneo” e menos “intervencionista”, que tem início com o “cinema direto” anglo-saxão, foi viabilizado pelos avanços na tecnologia de sincronização de som e imagem. Embora a tônica dessa forma de registro seja a tomada no instante dos acontecimentos, no fluxo espontâneo da vida, numa sistemática adaptação do “sujeito-da-câmera” às situações e imprevistos que se apresentam no momento da filmagem, há, nessa estratégia de investida no mundo histórico, recursos à encenação. E o termo *mis-en-scène* aqui, numa tradução direta do francês e originalmente do campo teatral, significa colocar em cena, gerenciar gestos, movimentos, falas e ações num determinado espaço-tempo, em situações repetidas para a câmera.

No presente texto, focaremos nossa análise nos curtas-metragens *O reino de Deus* (Vânia Perazzo e Gueorgui Balabanov, 1991) e *Malha* (Paulo Roberto, 2013), realizados na Paraíba com a diferença de um pouco mais de duas décadas entre o primeiro e o segundo, mas que têm em comum a estética observacional – além da temática religiosa.

A *mis-en-scène* na ficção

Em uma das obras fundamentais para se entender a encenação no cinema, Aumont (2011) questiona se devemos limitar o conceito de *mis-en-scène* ao que acontece no momento das filmagens (*mis-en-shot*) ou se podemos ampliá-lo para abranger todos os procedimentos que resultam na imagem que será apresentada ao público. Utilizaremos a palavra em francês *mis-en-scène* como esta se encontra definida no *Dicionário teórico e crítico de cinema* de Aumont e Marie (2003), traduzida para o português como “direção”. Nessa acepção, a palavra refere-se aos diversos

procedimentos técnicos e estéticos utilizados pelo realizador em um filme e à colocação em cena de atores, profissionais ou amadores, interpretando personagens de uma história imaginada, nos filmes de ficção, ou de atores sociais interpretando seus próprios papéis (ou de outros personagens reais), nos filmes documentais.

O cinema vai rivalizar com o teatro, no domínio do que é peculiar ao meio que lhe antecedeu: a encenação, sobretudo no período que vai do início à consolidação de sua fase sonora: “(...) em vez de seguir a sua tendência como arte da imagem em movimento, o cinema veio fazer concorrência ao teatro no terreno deste e envolveu-se na busca de meios de transmissão do sentido que, direta ou indiretamente, se insere no verbal.” (AUMONT, 2011, p. 33). Ao fazer a afirmação anterior, Aumont refere-se à polêmica que animou os debates dos anos 20, que opunha aqueles que defendiam para o cinema a busca de sua especificidade (a imagem em movimento e sua “fotogenia”) àqueles que se mantinham presos às suas origens teatrais, que implicavam a condução da interpretação dos atores (deslocamentos, gestos e, sobretudo, falas).

Bordwell (2008) – como Aumont (2011) – entende que a *mis-en-scène* comporta esses dois momentos: a direção de atores em cena, como no teatro, e os demais instantes do processo que incluem a montagem e o uso da trilha sonora. No entanto, grande parte dos estudiosos do cinema estabeleceu, até os anos 50, sobretudo com os críticos dos *Cahiers du Cinéma*, uma dicotomia entre esses dois processos, como observa Bordwell (2008, p.27): “O que aparecia como ‘puramente cinematográfico’ era a técnica emergente da montagem ao passo que a encenação, pelo próprio nome, parecia ‘teatral’.” Na realidade, a encenação (*mis-en-scène*) cinematográfica ou teatral tem início com a disposição dos atores em cena e o agenciamento dos seus movimentos, gestos e expressões em função de uma câmera posicionada a uma certa distância, fixa ou em movimento, enquadrando a totalidade da cena ou parte dela, fragmentando corpos nela dispostos, controlando o tamanho e a forma de sua representação no quadro.

A encenação no documentário observativo

Se na ficção o *plateau* (*set* de filmagem) separa o “espaço da arte” do “espaço da vida”, como observa Aumont (2011), não poderemos falar da mesma forma para o cinema documentário, nele lidamos com atores sociais vivendo seus próprios papéis, na maioria das vezes nos lugares que habitam ou costumam frequentar, o que Ramos (2008) denomina como “encenação-locação”, quando

o que está fora de campo é uma continuação do espaço visível na tela sem que haja diferenciação ou ruptura.

Em contrário, tem-se a “encenação-construída”, registrada em estúdio por documentários que reconstituem cenários por diversos motivos, entre eles, pela facilidade de viabilizar tecnicamente a enunciação ou devido a questões estilísticas. Na encenação-construída, “a circunstância da tomada está completamente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada.” (RAMOS, 2008, p. 40).

Há também uma terceira categoria de encenação – a “encenação-atitude” – que se constrói quando os atores sociais flexibilizam seus comportamentos, conscientes de estarem sendo filmados. Sobre a encenação na vida cotidiana, Aumont (2011, p. 7) afirma: “A encenação está em toda parte, nada se pode imaginar sem ela. A vida urbana é totalmente regida por gestos de encenador, conscientes ou forçados, pessoais ou colectivos.”

Às atitudes flexibilizadas pelos atores sociais sob a intervenção do aparato de filmagem, Comolli (2008) chama de *auto-mise-en-scène*. O autor está convicto desse conhecimento por parte das pessoas filmadas que dispõem, na atualidade, do mínimo de informação sobre os propósitos do uso de uma câmera de filmar. Nesse sentido, no desenrolar da vida social, nossas posturas são determinadas pelo olhar do outro, portanto, “Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro.” (p. 81).

O reino de Deus e Malha: encenação em recuo e estética ficcional

Selecionamos dois documentários de curta-metragem para exemplificar essa intersecção entre a *mis-e-scène* nos filmes de ficção e a *mis-e-scène* nos filmes documentais. *O reino de Deus* e *Malha* tratam de fenômenos religiosos. O primeiro foca as atividades de um templo da *Igreja Universal do Reino de Deus* em João Pessoa, capital da Paraíba, em 1989, e o segundo, a malhação do Judas em uma vila rural do Sertão da Paraíba. O que eles têm em comum é a abordagem da temática religiosa a partir de uma estilística observacional.

O reino de Deus tem abertura em um plano geral que apresenta um cartão postal da cidade de João Pessoa, palco da narrativa que nos será apresentada. Em seguida, uma mulher relata a seu interlocutor (o pastor evangélico que dominará as cenas seguintes) os infortúnios do seu casamento. Aqui temos o único diálogo do filme, agenciado e provocado para a câmera, embora os dois

personagens finjam ignorar a sua presença ao longo da cena. Nichols (2008, p. 111) nota a especificidade dessas falas: “Estes tipos de textos se caracterizam por um tratamento indireto, por um discurso ouvido por acaso mais do que escutado, já que os atores sociais se comunicam entre eles em vez de falar para a câmara³.”

As duas características marcantes do documentário observativo – a suposta negação da presença da câmara e a informação verbal transmitida, em grande parte, através dos diálogos entre personagens – aproxima o seu estilo ao de um filme ficcional, onde a história parece se contar por si própria. Na cena em questão, há um desses “rasgos” na encenação quando a mulher olha em direção à equipe, revelando a sua presença. Num filme de ficção clássico, esse deslize custaria o descarte da tomada porque “evitá-la com o olhar é agir como se ela não estivesse ali, é negar sua existência e sua intervenção.” (VERNET, 1995, p. 121). No documentário, tal deslize é absorvido sem maiores problemas, pois, afinal, observa Ramos (2011, p. 7), “se a dimensão da tomada existe, tanto no cinema de ficção como na tradição documentária, é nesta última que determina de modo mais marcante a dimensão estilística.”

Em *Malha*, embora sejam menos perceptíveis, flagramos olhares furtivos para a câmara. Mesmo no documentário observativo, onde na maioria das vezes a câmara está em recuo, a sua presença exacerba ou inibe a performance dos atores sociais, como na cena dos mascarados que exageram na performance. Isso ocorre porque “no documentário, o efeito-câmera (olhar e enquadramento que separa um campo visível) é uma instância de teatralidade que acentua o gesto performativo dos que estão sob o olhar da câmara, como acontece com os entrevistados, cientes de que o registro terá dimensão pública.” (ISMAIL XAVIER, 2014, p. 37-38).

No documentário *O reino de Deus*, temos a encenação de um diálogo entre dois personagens (o pastor e uma fiel) como mencionado antes. As demais cenas se passam no culto onde o pastor monopoliza a fala dirigida aos fiéis, o que ele faria normalmente sem a presença da câmara. Todo o ritual já é habitualmente fundado em uma performance de exagero dramático: gritos, choros e risos. Grande parte do documentário tem como cenário e tema um culto no templo onde o pastor protagonista atua.

³ Tradução livre para o seguinte trecho e espanhol: “Este tipo de textos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos em vez de hablar a la cámara.”

Conclusão

A pretexto de uma breve conclusão, enfatizamos aqui as similitudes de procedimentos estilísticos mais evidentes empregados na *mis-en-scène* ficcional e documentária, em particular, no modo observacional de abordagem do real com o uso de uma câmera em recuo, primando pela aparente transparência, ou sua “invisibilidade”, no momento da tomada: regra fundadora da narrativa cinematográfica clássica, instituída a partir da consolidação da linguagem cinematográfica a partir dos longas-metragens de Griffith e do cinema industrial. No campo do documental, os preceitos do tipo de abordagem em recuo, surgidos nos finais dos anos 50, tinham como máxima a “não-intervenção” e o desenvolvimento de “métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica” (DA-RIN, 2004, p. 135). Deste modo, dever-se-ia agir ou repetir ações para a câmera como se ali a equipe não estivesse.

Outra característica de filmes desses dois campos da representação cinematográfica é o uso do discurso verbal. As falas no cinema documental observativo não são tratadas em forma de depoimentos para a câmera, mas expressas em diálogos entre os personagens em uma *mis-en-scène* construída pelos atores sociais.

Referências

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2011.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

NICHOLS, Bill. Modalidades documentales de representación. In: TORCHIA, Edgar Soberón (Org.). **33 ensaios de cine**. Havana: Ediciones Caribe, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: editora Senac: São Paulo, 2008.

_____. RAMOS, Fernão. **A mise-en-scène do documentário**. Revista Cine Documental v.5, p.11, 2011.

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Aniki** vol.1, n.º 1, 2014.

Filmes analisados

O reino de Deus (Vânia Perazzo e Gueorgui Balabanov, 1991). Doc, cor, 26min, 16mm.
Malha (Paulo Roberto, 2013). Doc, cor, 14min, HD.

Cinema colaborativo: a história de uma experiência¹

Movie- making in partnership

Candida Maria Monteiro² (doutora em design - PUC-Rio)

Resumo:

O artigo apresenta a experiência colaborativa na realização de duas propostas: um filme de ficção e um documentário. O exercício reuniu cerca de trinta alunos do curso de cinema da PUC-Rio no primeiro semestre de 2014. A partir da experiência, nasceu *O Lugar mais Frio do Rio*, filme de reconhecido valor artístico, totalmente construído em plataforma *online*. A discussão decorrente do processo apontou possibilidades de produção em rede, bem como trouxe para o centro do debate o fim da autoria.

Palavras-chave:

Cinema colaborativo, cinema em rede, metodologia, *collage*, *remix*.

Abstract:

The article covers a joint partnership for the shooting of two basic ideas: a fiction film and a documentary film. It involved about 30 students of the first semester of PUC-Rio's Movie Course. The outcome was "The hottest place in Rio", a film of unusual artistic quality, entirely produced over an *online platform*. Debates following the shooting pointed towards the possibilities issued of multi-authoral productions, thus bringing to discussion the *end* of the authorial process itself.

Keywords:

Movie-making in partnership, networked movie, methodology, *collage*, *remix*.

A experiência que vou expor aqui aconteceu no curso de cinema da PUC-Rio, na disciplina de Produção Cinematográfica, no segundo semestre de 2014 e foi denominada de Cinema Colaborativo. Esta metodologia fez parte também do trabalho de Clélia Bessa, que orientei e foi apresentado na pós graduação de Especialização em Tecnologias do Ensino Superior, oferecida aos professores do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. *A prática da docência de Produção Audiovisual para a Geração Millenium* é o título do trabalho que tomei como base a fim de pensar o vácuo que se criou, a partir da modernidade, no modelo de educação clássica adotado até hoje pela maioria das instituições. A proposta aqui foi lançar mão das mesmas ferramentas do universo do jovem contemporâneo, que por um lado vive profundamente conectado e, por outro, demonstra uma

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA EM REDES.

² Professora da PUC-Rio, graduou-se em jornalismo, foi redatora publicitária, designer gráfico e fotógrafa. É mestre em comunicação social e doutora em design (PUC-Rio e UAB - Autônoma de Barcelona).

forte apatia e escasso entusiasmo nos contextos da educação formal. Esta reflexão é, portanto, fruto de conversas e debates que tive com Clélia Bessa, durante o processo da experiência.

O método

Dentro da sala de aula foi lançada a proposta de realizar dois filmes: um de ficção e outro documentário, totalmente construídos em plataformas *online*. Participaram do projeto cerca de trinta alunos. O método aplicado buscou associar as duas formas de produção: analógica e digital. Desta forma, a estruturação da equipe técnica seguiu a mesma configuração adotada no cinema convencional, contudo, havia um foco diferente: o processo de produção audiovisual, em sua totalidade, deveria acontecer exclusivamente através das redes sociais e dos aplicativos disponíveis na web.

As experiências audiovisuais transmidiáticas ganham relevância a partir da emergência da chamada convergência, na qual as novas ferramentas interativas, possibilitam que consumidores e produtores sejam participativos. O que significa dizer que ambos são capazes de produzir conteúdos. (JANKIS)

Neste contexto, foi possível observar, que as novas ferramentas estão ao alcance de um número cada vez maior de pessoas, tal condição passa a influenciar na prática o dia-a-dia das produções profissionais. Ou seja, a produção do audiovisual vem, sistematicamente, incorporando os recursos da web. Destaco, por exemplo, as imagens produzidas a partir da emergência dos “modos performáticos”, no qual estamos aptos a representar um papel diante da lente que nos olha. Ou seja, estamos sempre disponíveis para pose ou para registrar as atividades mais banais. Seja no set de filmagem, seja na intimidade da vida privada. (SIBILIA, 2012,p.72)

Do ponto de vista dos alunos, a experiência tornou possível propor um exercício cuja mecânica está incorporada aos seus cotidianos: gerenciar um grande volume de informações, recebida de forma rápida, através de um fluxo contínuo e aleatório, conforme ocorre no ambiente do hipertexto. Utilizar a tecnologia, os mecanismos das redes e as formas transmidiáticas de comunicação teve como objetivo buscar uma aproximação maior dos estudantes, ao mesmo tempo em que procurou-se estabelecer uma metodologia interativa do ensino do audiovisual. Nesse sentido, a ideia pretendia transformar a experiência em conhecimento, descobrindo métodos alternativos de produção de conteúdos, extrapolando os limites da sala de aula.

A questão

O conceito de cinema colaborativo adotado vai de encontro a facilidade e motivação dos alunos, afinal, eles dominam o mecanismo das ferramentas, o conhecimento dos aplicativos e as possibilidades que a internet oferece. Desta forma, recorreram a blogs, *wikis*, fóruns de discussão, redes sociais, *uploads* de imagens, sons e textos, entre outras maneiras de transitar no mundo digital. Desta forma, o exercício abriu um leque de possibilidades de buscas, recursos e interfaces. Esse tipo de experiência transmidiática, exige que o indivíduo elabore estratégias para estar presente nas redes, entre as quais se inclui a tentativa de se vincular aos outros para dar coesão à sua experiência. (SIBILIA, 2012, p.76) Ou seja, não basta estar conectado, é fundamental estar em rede: em conexão com um grupo de pessoas, interagindo ao modo de constelações, que se articulam e se desfazem intermitentemente. Segundo, Augusto de Franco, numa rede não existe uma mesma realidade para todos: “são muitos os mundos. Tudo depende de como cada um se move, dos emaranhamentos que se tramam, das configurações que se formam e interagem infinitamente.” (DE FRANCO)

Nesse contexto, vale sublinhar que o trabalho colaborativo traz à tona um dos traços mais marcantes da geração que nasceu em meados dos anos 1990, os chamados nativos digitais, termo cunhado pelo norte-americano Marc Prensky. Para os alunos que participavam da experiência, a interferência e utilização de originais encontrados na web são práticas comuns na (re)criação de seus trabalhos. Esta característica é de tal forma acentuada que convencionou-se chama-los de geração *remix*. Ou seja, para os jovens que cresceram dominando os jogos de computador, os dispositivos móveis, as mensagens instantâneas, todo conteúdo encontrado na internet pode ser compartilhado, transformado ou editado. Mesmos imagens, sons ou textos previamente conhecidos e protegidos por direitos autorais são suscetíveis a reciclagem. Sendo assim, materiais audiovisuais encontrados na rede podem ser ressignificados, conforme fizeram as vanguardas das artes visuais bem antes da internet, tanto no âmbito da pintura como no do cinema, no início do século passado. Ao criticarem os excessos da indústria cultural com o recurso da *collage*, as vanguardas rompiam, naquele momento, com a noção de autoria e originalidade. O movimento de *collage* praticado por Braque, Picasso, Man Ray e até por Vertov, teve o intuito de desestabilizar signos, símbolos e representações da cultura de massas. (MONTEIRO, 2014, p. 64)

A partir da constatação de que nas experiências transmidiáticas a questão autoral foi deslocada, percebe-se que no formato colaborativo ganha valor o processo de compartilhamento. Intercambiar experiências passa a ser crucial para a produção de novos conteúdos, viabilizando um desenho de produção que explora a linguagem e a ressignificação de materiais. Assim, o cinema realizado em rede, pode acontecer de forma coletiva ou individual. Afinal, devemos considerar que a natureza da apropriação carrega a semente da colaboração.

Surge, então, uma questão que traz em seu bojo a marca da mudança de paradigma, ocorrida na passagem do processo analógico para o digital. Podemos dizer que a era virtual inaugurou a autoria líquida, para usar um conceito de Bauman. Afinal, qual o espaço do autor em uma narrativa aberta? Talvez o autor, isolado, introspectivo, que sofre na elaboração da sua obra tenha se dissolvido nesses tempos de subjetividades midiáticas, profundamente enraizadas nos meios de comunicação, tecnologia e consumo. A transformação transmidiática altera o nosso modo de estar no mundo, as formas de expressão, a relação com os outros. “O que se esgotou foi o paradigma sob o qual, durante quase um século, pensamos os fenômenos de significação e a produção de subjetividade.” (SIBILIA apud CORREIA, 2012, p. 84)

O resultado

A experiência resultou na realização de trabalhos relevantes, tanto do ponto de vista individual como coletivo. Escolhi uma produção individual que mistura ficção e documentário por se tratar de um trabalho precursor no que diz respeito a sua realização: um filme totalmente feito em plataformas digitais, desde a captação da imagem até a edição final.

Ao iniciarmos a experiência, propusemos o primeiro exercício: os alunos deveriam realizar um filme de cinco minutos com um celular, abordando um tema livre. O objetivo foi estimular a capacidade de expressão com as ferramentas que estavam ao alcance da mão. Esse exercício serviu para testar a viabilidade da proposta metodológica. Assim, nasceu *O lugar mais frio do Rio*, de Madiano Machetti. Nesse trabalho, encontramos a prática da *collage*, a fragmentação das ideias, a apropriação de materiais diversos, o domínio das ferramentas e plataformas da web na construção de uma narrativa audiovisual. O processo deixou claro que ao ressignificar materiais existentes na web, a autoria ganha uma nova dimensão. Talvez fosse possível dizer que surge uma espécie de autoria colaborativa, na qual múltiplos autores formam uma rede, ampliando as possibilidades criativas da

obra. A autoria passa a ser fluída, fragmentada e múltipla, tornando a identificação do autor menos importante do que expansão que o processo colaborativo promove na realização de novas propostas audiovisuais.

A qualidade artística e técnica do trabalho, que nasceu numa sala de aula, acabou chamando atenção. O *Lugar Mais Frio do Rio* participou de diversos festivais, tais como o Festival Janela Internacional de Cinema de Recife, onde ganhou uma menção honrosa; Mostra Panorama Latino no Cinélatino 27èmes Rencontres de Toulouse; Mostra Curta Pará de Cinema; Festival de Filmes do Estação; Festival de Cine Intravenosa, entre outros.

Vamos assistir ao filme.

<https://www.youtube.com/watch?v=Y12qpXRc9GU&feature=youtu.be>

Para fechar, é possível destacar pontos que emergiram a partir da experiência:

1- A era transmidiática influencia a nossa maneira de estar no mundo. Os novos modos de subjetivação são capazes de lidar com um grande volume de informações, imagens e conteúdos.

2- Não basta estar conectado, é preciso estar em redes para solidificar as experiências subjetivas, gerar reconhecimento e ampliar o conhecimento, sobretudo, aquele saber voltado para operações práticas.

3- A cultura do *remix* esta associada a resignificação. A internet coloca em xeque o conceito de autoria, pois a reciclagem de materiais encontrados na rede, seja som ou imagem, pressupõe novos autores.

Referências:

CATALÀ, Josep M. **Estética del ensaio**. Valencia: Universitat de València, 2014.

_____. **El cine de pensamiento**. *Formas de la imaginación tecno-estética*. Barcelona: UAB, 2014.

BAUMAN; Zigmunt. **Modernidade Líquida**, Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo em 27/4/1934.

DE FRANCO, Augusto. **A rede**. Disponível em: <http://net-hcw.ning.com/page/a-rede>. Acessado em: 12/3/2005.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Ed. Aleph, 2008.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo, SP: Editora 34, 1999.

_____. **A inteligência coletiva**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

LUCA, Luiz Gonzaga de. **Cinema digital: um novo cinema?** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. SP: Paulus, 2007.

_____. *As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica*. In: **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MONTEIRO, Candida Maria. **A ressignificação das imagens de família**: collage e o design no documentário autobiográfico contemporâneo. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014.

PARENTE, André. *Do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo*. In: **Estéticas do digital**. Cinema e tecnologia. LABCOM – *On-line*, 2007.

SIBILIA, Paula. **Redes ou paredes**. A escola em tempos de dispersão. Rio de Janeiro: Contaponto, 2012.

A Montagem de Evidência e a Ética Interativa no 'Filme de Fronteiras'¹

Montage of Evidence and the Interactive Ethics on the 'Border Film'

Cristiane Wosniak² (Doutora em Comunicação e Linguagens – Universidade Estadual do Paraná-campus de Curitiba II/FAP; Universidade Federal do Paraná)

Resumo:

As imagens no documentário tensionam conceitos em diferentes domínios. Esse tensionamento sofre interferências contínuas pelo esgarçamento de fronteiras entre realidade e ficção. Esta investigação propõe uma reflexão sobre a ética interativa em oposição à ética da imparcialidade/recuo, para argumentar em favor de uma inevitável intervenção e perform(ação) poética do sujeito-da-câmera, enquanto emissor do discurso em um texto documental híbrido sob a forma de uma homenagem.

Palavras-chave: documentário, fronteiras, ética interativa, dança, *Pina*.

Abstract:

The images in the documentary tense concepts in different fields. This tensioning suffers continuous interference by the fraying of boundaries between reality and fiction. This research proposes a reflection on the interactive ethics as opposed to the ethics of impartiality/reverse, to argue in favor of an inevitable intervention and perform (action) poetic of the subject-the-camera, while issuer's speech in a hybrid documentary text as a form of homage.

Keywords: documentary, borders, interactive ethics, dance, *Pina*.

Introdução

Cada documentário tem sua própria voz. Acredita-se que o pensar-fazer documentário pressupõe uma instância autoral, cuja ideia seja aparente, intencional e indexada, por meio de mecanismos e artifícios sociais, históricos, mas acima de tudo estilísticos. Nesta linha de raciocínio evidenciam-se dois pilares do documentário, segundo Fernão Ramos (2008): estilo e intenção. Esses pilares serão decisivos na elucidação dos prováveis modos pelos quais o corpo dançante no

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Intermedialidade, Transcrição e Montagem (coordenação: Prof^a. Dr^a. Cristiane Wosniak).

² Doutora e Mestra em Comunicação e Linguagens (Cinema e Audiovisual) pela UTP. É pesquisadora dos GPs: CINECRIARE - Cinema: criação e reflexão da UNESPAR/FAP e GRUDES (UTP). É coreógrafa na UFPR.

documentário *Pina* (2011)³, de Wim Wenders, dá-se a conhecer, enquanto voz ou asserção sobre um ponto de vista, estabelecendo-se desta forma, como uma espécie de discurso sobre si mesmo.

O potencial em aberto/devir na abordagem da existência plausível de um fenômeno, de um fato, insere o documentário em um entre-lugar sensível que, por meio da (re)apresentação, produz diferentes asserções sobre a realidade. No caso de *Pina*, tratar-se-ia de um modo particular de texto documental, onde a voz real/referente do corpo dançante é (des)continuamente atravessada pela ficção e pela questão da ética interativa wenderiana. E como justificar a questão da (re)apresentação presente no documentário *Pina*?

Manuela Penafria em seu texto *Em busca do perfeito realismo* (2005), argumenta: “cada vez mais os filmes são menos ficção ou documentário, são filmes de fronteira [...]. Pelo menos até a presente data, nada nos parece suficientemente convincente para considerarmos o filme documentário, o legítimo representante da realidade.” (PENAFRIA, 2005, p. 177-178).

A ênfase na instância discursiva do documentário *Pina* é dilatada e os procedimentos estilísticos, as diferentes formas de homenagem à pessoa biografada são traduzidos em gestos, movimentos e dança, mas não necessariamente vêm corroborados pela voz da palavra falada. Os depoimentos/entrevistas concedidas pelos atores sociais do *Tanztheater Wuppertal* são acompanhados de uma voz-off, enquanto no quadro/cena, os mesmos encontram-se imóveis, calados e em *close-up*.

Nas cenas dançantes subsequentes, os dançarinos ‘falam corporalmente’ e suas vozes transformam-se em uma profusão de depoimentos dançantes ou ícones cinéticos⁴.

Wenders ao aderir a uma lógica de implicação, adensa o fator (i)lógico ou poético na construção de sua narrativa. Bill Nichols corrobora esta hipótese ao afirmar que, em vez de “organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais a montagem de evidência organiza-os dentro da cena de modo que se dê impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica...” (NICHOLS, 2012, p.

³ *Pina* é um documentário realizado pela produtora de Wenders, a *Neue Road Movies* (Berlin), em colaboração com o *Tanztheater Wuppertal* - ZDF/ZDF theaterkanal und ARTE. Wenders usa os efeitos em 3D para abordar a vida e o trabalho de sua conterrânea, a artista da dança, Pina Bausch, falecida durante as filmagens. O filme foi lançado no Festival de Berlim (2011) e em 2012 concorreu ao *84th Academy Awards* de Melhor Documentário.

⁴ O ícone, assim como o movimento, enquanto dança, são frutos de um potencial qualitativo da mente, do pensamento, para produzir configurações originais, espontâneas, que não são copiadas de algo prévio, mas brotam como frutos incontrolláveis de associações, que não têm compromisso com o real, bastando ser uma mera possibilidade, um sentimento, uma forma.

58). Ao optar pela montagem de evidência em detrimento da continuidade, o cineasta celebra os procedimentos cinematográficos de elipses temporais, *jump-cuts* e *falsos-raccords* intensamente presentes no filme de fronteira.

A narrativa documental e a locação-encenação em *Pina*

Os intensos deslocamentos espaciais presentes na narrativa documental de(em) *Pina*, podem estar associados ao que Ramos (2008) alude como encenação/locação em oposição à encenação construída. Wenders parece se apropriar da encenação-locação na explicitação de suas vozes dançantes, enquanto ecos de sua própria asserção: sua indexação discursiva propõe diferentes locações onde os atores sociais dançantes dão sustentação ao enunciado do sujeito-da-câmera/enunciador. O cineasta solicita explicitamente, e sem questões antiéticas envolvidas, que o performer, ‘encene seu depoimento’. Que atue enquanto enuncia sua voz. Em outras palavras: “que desenvolva ações com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado” (RAMOS, 2008, p. 42).

Com base nos argumentos apresentados em Nichols (1994) e Penafria (1999), conclui-se que a ação das vozes corporalizadas e dançantes é a (re)apresentação. Nessa instância, os performers encenam em seu ambiente, trechos da história da qual, de fato, fazem parte. Por meio da montagem de evidência e ética interativa, o corpo dançante e depoente, neste filme de fronteira, torna-se uma realidade pela qual a ficção atravessa.

Cabe lembrar que desde anos 1970, entra em cena um estilo, denominado Documentário Interativo, que (re)inventa a concepção do discurso direto, onde o personagem fala diretamente ao ‘olho da câmera’ e, por consequência, dirige-se, sem reservas, ao sujeito-da-câmera. O fato desse olhar desse ator social, interagir e se reportar supostamente ao espectador, no momento da tomada da imagem, é ressaltado por Penafria, em sua obra *O filme documentário: história, identidade, tecnologia* (1999) ao afirmar que, nesse tipo de documentário: “a regra de ‘não olhar para a câmera’ tão cara aos autores do cinema direto é ignorada. O mesmo acontece com o comentário em *off* que, quando usado, nunca se coloca acima da voz dos entrevistados” (PENAFRIA, 1999, p. 67).

A interatividade é intermediada por entrevistas, geralmente conduzidas pelo idealizador/diretor do documentário, que, em muitos casos, exhibe-se na tela. Segundo Ramos (2008), esse tipo de documentário passa a enunciar as suas asserções sobre as coisas ou as pessoas, de

forma mais autoral e também dialógica: “o mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica. A tendência mais participativa do cinema direto/verdade introduz no documentário uma nova maneira de enunciar: a entrevista ou depoimento. (RAMOS, 2008, p. 23).

Em *Pina*, observam-se, também, lampejos do que Nichols (2005), denomina de Documentário Contemporâneo, quando ele se torna mais complexo, tornando mais visíveis a estética, a poética e os aspectos epistemológicos envolvidos nas asserções e indexações pretendidas. Este tipo de documentário “mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a realidade” (NICHOLS, 2005, p. 49).

A voz do saber, em sua nova modalidade no documentário contemporâneo, perde sua autoridade exclusiva; torna-se diluída entre as demais vozes assertivas e dialógicas. Os enunciados fazem-se presentes por meio de filmes de arquivo, diálogos abertos, depoimentos – com e sem voz-off – encenações, (re)apresentações, com o objetivo de flexionar as asserções que irão se constituir na narrativa documental.

A montagem de evidência e a ética interativa em *Pina*

Ramos (2008) propõe uma categoria denominada ética-interativa em oposição à ética da imparcialidade/recuo, para argumentar em favor de uma inevitável intervenção do sujeito-da-câmera, enquanto emissor do discurso no texto documental. Essa interatividade é justificável em um documentário híbrido, sobretudo, no estilo de homenagem que pretende Wenders em sua *ode* à Pina Bausch. Esse posicionamento tem corroboração na seguinte passagem teórica: “[o diretor] advoga então uma interação aberta e assumida com este mundo [o universo bauschiano]. [...] A questão ética se desloca inteiramente para o modo de construir e representar a intervenção do sujeito que enuncia” (RAMOS, 2008, p. 37).

A ênfase na instância discursiva no documentário *Pina* é dilatada e os procedimentos estilísticos, as diferentes formas de homenagem à pessoa biografada e ao seu legado são traduzidos semioticamente em gestos, movimentos e dança, pois os dançarinos ‘falam corporalmente’ e suas vozes transformam-se em uma profusão de depoimentos dançantes. O movimento corporal e sua voz dançada, em oposição cambiante à imobilidade atestada nos quadros das entrevistas/depoimentos,

inserem-se, neste momento de reflexão como uma espécie de ícone cinético, surgindo como uma qualidade de sentimento, buscando configurar o próprio movimento, matéria prima da comunicação em dança, mas sem ainda a intenção de formatar algo de maneira interpretativa explícita.

Considerando-se a voz da dança como um sistema aberto, cujos signos serão os movimentos e gestos, pode-se supor que o sentido/significado desta voz a partir da execução de texto não verbal, se manifestará no contexto da sua signagem. Em outras palavras: a dança predominantemente cinética só tem sentido se dançada. A performatividade da voz, neste caso, ganha limites significativos potencializados por meio da ação dançante que é flexionada no texto cinematográfico.

Wenders, ao aderir a uma lógica de implicação, adensa o fator (i)lógico ou poético na construção de sua narrativa. E como procede o diretor/cineasta na montagem dessa narrativa documental?

A resposta plausível a essa questão, encontra-se ancorada na montagem de evidência em detrimento da montagem em continuidade. Ao optar pela descontinuidade e justaposições espaço-temporais – elipses temporais, *jump-cuts*, *falsos-raccords*, planos e contraplanos – Wenders sustenta seu ponto de vista a partir de uma ética implicada, ao colocar os atores sociais proferindo seus depoimentos em situações e ambientes que aparecem ou desaparecem, em função de uma montagem que produz saltos temporais propositais, alicerçados por uma licença poética e estética. Wenders cerca o mundo histórico de(em) *Pina*, intervindo poética e esteticamente sobre ele. A montagem em continuidade que opera de forma a tornar imperceptíveis os cortes entre as tomadas, facilitando a noção de verossimilhança narrativa, não tem prioridade nesse pensar-fazer documentário. Os quadros ou *frames* em *Pina* sucedem-se explorando ambientes não relacionados e sem uma sequência lógica espaço-temporal; podem tanto ser narrados/capturados em um palco/teatro como podem deslocar-se para locações surrealistas e imprevisíveis, tal como requerem os pressupostos do *Tanztheater Wuppertal*, em suas inúmeras colagens e hibridações cênicas. Esses deslocamentos espaciais e o intenso uso de imagens de arquivos, além das entrevistas e das performances cênicas na composição das vozes dançantes em *Pina*, podem estar associados ao que Ramos (2008) alude como encenação-locação em oposição à encenação-construída.

Wenders parece se apropriar do primeiro conceito na explicitação de suas vozes icônicas, enquanto ecos de sua própria asserção: sua indexação discursiva propõe locações diversas – as

dependências de um teatro, salas de dança e paisagens da cidade de Wuppertal – onde os atores sociais dançantes dão sustentação ao enunciado do sujeito-da-câmera/enunciador. Wenders, nesse caso, como diretor ou o guia do sujeito-da-câmera, solicita explicitamente, e, sem questões antiéticas envolvidas, que o ator social depoente/performer, encene seu depoimento. Que atue enquanto enuncia sua voz. Em outras palavras: “que desenvolva ações [dance seu depoimento] com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado.” (RAMOS, 2008, p. 42).

A encenação-locação, neste caso, distingue-se da encenação-construída, pois o ambiente dessa locação é o próprio ambiente onde o sujeito que é filmado vive sua vida e constrói-se dia a dia enquanto personagem encenado/dançado, mesmo que, nas tomadas para a câmera, as ações tenham sido previamente ensaiadas. Os dançarinos, intérpretes de si mesmos, nada mais são do que sujeitos que (re)apresentam a si mesmos em um teatro forjado em locação.

Conclui-se que a ação das vozes corporalizadas icônicas e dançantes é a própria encenação – limite de si mesmo – ou (re)apresentação no texto documental, mas a (re)apresentação em si não é o foco principal. Nessa instância, portanto, os atores sociais encenam poética e performaticamente, em seu próprio ambiente, trechos da história da qual, de fato, fazem parte.

Referências

NICHOLS, B. “Performing documentary”. In: _____. **Blurred Boundaries**: questions of meaning in contemporary culture. Indianápolis: Indiana University Press, 1994 (p. 92-107).

_____. “A voz do documentário”. In: RAMOS, F. P. (org.) **Teoria contemporânea do cinema** – vol. 2. São Paulo: SENAC, 2005. (p. 47-67).

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas-SP: Papirus, 2012.

PENAFRIA, M. **O filme documentário**: história, identidade, tecnologia. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

_____. “Em busca do perfeito realismo”. In: SILVEIRA, L. M.; ARAÚJO, D. C. (orgs.). **Tecnologia e Sociedade**, Curitiba, n°1, out. 2005. (p. 177-196).

PINA. Direção de Wim Wenders. Alemanha-França-Reino Unido, 2011. 1 filme (106 min.): son.; color.; suporte DVD.

RAMOS, F. P. **Mas, afinal... O que é mesmo, documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

Topografia da memória: Reminiscências poéticas em Diário de Sintra¹

Memory Topography: poetic reminiscences at the documentary "Diário de Sintra"

Cristiane Moreira Ventura² (Mestre – Instituto Federal de Goiás)

Resumo:

Este artigo analisa a relação entre memória, espaço e arquivo no documentário autorreferencial *Diário de Sintra* (2007), dirigido por Paula Gaitán. Uma vez que o *corpus* trata-se de um ensaio sobre a memória, verificaremos através desse estudo que a estrutura do filme apresenta-se de modo descontínuo e lacunar, conforme as noções referentes ao ato reminiscente.

Palavras-chave:

Memória; material de arquivo; documentário; autorreferencialidade; espaço.

Abstract:

This paper examines the relationship between memory, archive and space in the self-referential documentary *Diário de Sintra* (2007), directed by Paula Gaitán. Once the corpus it is a essay of memory, we will check through this study that shows the structure of the film is discontinuous and incomplete mode as the notions relative to reminiscence act.

Keywords:

Memory; archival material; documentary; self-referentiality; space.

Empreendemos aqui, analisar as relações entre memória, espaço e arquivo no documentário *Diário de Sintra* que pode ser compreendido como um ensaio sobre o gesto reminiscente, uma vez que a diretora vivencia uma busca por sua memória nos espaços de Sintra, apoiando-se em arquivos pessoais para resgatar as lembranças de um determinado período (de fevereiro a agosto de 1981).

Conforme Frances A. Yates (2007), em *A arte da memória* existem dois tipos de memória: uma natural contínua, que nasce ao mesmo tempo que o pensamento; outra artificial, aquela que é reforçada e disciplinada pelo treinamento. A memória artificial “fundamenta-se em lugares e imagens [...] Um *locus* é um lugar facilmente apreendido pela memória, como uma casa, um intercolúnio, um canto, um arco, etc.” (YATES, 2007, p. 23). Assim,

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Imagens e Memória.

² Mestre em Estudo de Linguagens, Professora de Linguagem Audiovisual no IFG, ministrando disciplinas no técnico integrado em Produção de áudio e vídeo e no bacharelado em Cinema e Audiovisual.

transformamos imagens, signos e formas em algo de que desejamos lembrar, estabelecendo para essa imagem, um referente, um local. As noções de memória relacionadas à viagem e as noções de recordação relacionadas ao percurso são muito antigas. Talvez a necessidade de se preservar a memória elevar algum fato ou informação para o futuro fez com que os registros fossem cada vez mais aprimorados. Dessa forma, Fausto Colombo, em *Os arquivos imperfeitos*, trabalha com a ideia de evolução da *mnemotécnica*. Colombo analisa a tradição da *mnemotécnica* retórica como o autêntico precursor da lógica do arquivamento, pois os sistemas de memorização contemporâneos ligados às tecnologias eletrônicas trabalham com a noção de espaço e de memória. Desse modo, podemos notar que alguns “documentários de busca”, como *Diário de Sintra* enquadra-se nessa lógica, pois por meio do percurso espacial, torna possível a ativação da memória, é revisitando locais que algumas recordações emergem em meio a tantas outras.

A proposta metodológica para analisar essa espacialização da memória ou da busca por ela em *Diário de Sintra* seria considerar a duração do filme como uma espécie de demarcação: sua medida seriam os minutos, ou seja, teríamos um espaço fílmico de oitenta e quatro minutos, que é a duração do documentário. Essa espacialização do material fílmico é mais facilmente compreensível e visível dentro de um programa de edição. Nele, existe a ferramenta essencial, que é a time-line, é por meio dela que localizamos determinada sequência, e é com ela que o montador visualiza a coordenação dos planos e suas sobreposições. Relacionando a ideia de um mapa, os contornos que o filme adquire são resultado dos movimentos descontínuos da memória de Gaitán. Nesse território fílmico desenhado pela diretora, as fronteiras e os relevos seriam constituídos pelos diferentes planos temporais representados por registros realizados em 2007 (período que corresponde ao tempo “presente” da ação de busca) e pelo material de arquivo (registros de som e imagem realizados em 1981). A linha condutora seria a voz e a memória de Gaitán, pois em vários momentos a *vozover* da diretora entra no filme realizando uma costura, tecendo as relações entre passado e presente. Entretanto, poderíamos constatar, ainda, uma camada que estaria junto a essas duas dimensões (passado e presente): o sonho, o imaginário. Essa camada, no filme, pode ser representada por imagens simbólicas, iconográficas e estéticas, como as árvores, as paisagens de Sintra, entre outras; é composta pelo imaginário e pelas subjetividades da diretora, e faria, em alguns momentos, uma espécie de borrão entre essas linhas fronteiriças, misturando ou achatando as dimensões do “real” (passado e presente) e de seu imaginário.

Tempo passado: registros de 1981

As imagens captadas em Super-8 são planos curtos que registram acontecimentos familiares e domésticos. Sequências que mostram a intimidade familiar: Estas imagens retratam como era o ambiente doméstico, privado, a casa e os espaços de Sintra habitados por essa família. Esses arquivos de sons e imagens (estática ou em movimento) produzidos em 1981, desenham os traços desse território temporal vividos em exílio, e que identificamos aqui como “tempo passado”.

É possível notar a característica fragmentária nos registros realizados em Super-8 por Paula Gaitán. O que sobressai nesses filmes são pequenos acontecimentos e gestos efêmeros, momentos que figuram uma passagem da vida, assim como nos álbuns de família. Os “filmes de família”, além de terem a intenção primeira de registrar um fragmento do cotidiano familiar, tornam-se também objeto de certo culto, de recordação. Pois os álbuns e filmes de família abrigam em si uma ideia não apenas de um passado encerrado, mas também a ideia de um porvir, de um futuro, para que mais tarde seja possível recordar as feições de entes queridos.

Tempo “presente”: a ação de busca

O que caracterizaria as imagens do plano temporal de 2007 seria o olhar de buscada diretora, que poucas vezes se coloca diante da câmera, e quando o faz, está de costas, olhando para o que está diante dela, contemplando uma vista, um horizonte, um caminho. Gaitán, compreendida então como “sujeito-da-câmera”, percorre os diferentes espaços de Sintra, “performa” e compartilha ao público sua busca memorial. Este registro estaria mais relacionado ao espaço-tempo factual, pois é sabido que o filme se pauta na viagem feita à Sintra, em 2007. Nesta viagem, a diretora retrata a paisagem e as pessoas que ali habitam, sob um olhar que oscila entre o etnográfico e a poética da vivência, ou seja, emerge numa mesma imagem tanto a figuração de alteridade como a fruição do “sujeito-da-câmera”, que observa em uma disposição de “deixar-se levar”, de não apenas absorver, mas deixar-se ser absorvido pelo olhar do outro.

Imagens de caminhos, passagens e limiares são recorrentes neste registro realizado em 2007. São por essas passagens que Paula Gaitán percorre e por elas atravessa para recuperar algo de uma vivência, de um tempo passado; tal ação seria uma estratégia de presentificar a ausência de seu marido, que outrora estivera junto àqueles espaços.

Tempo futuro: imagens poéticas

Existem algumas sequências em que o registro das imagens não possui referentes evidentes de espaço e de tempo factual, conforme possuíam nas sessões anteriores (tempo passado e tempo presente). Tampouco as imagens de que trataremos aqui evidenciam conexão com referências factuais de tempo e espaço, o que fazem é suscitar leituras diversas, e, por isso, chamamo-nas de “imagens poéticas”. O início do filme é composto apenas por camadas sonoras e uma tela preta. Logo em seguida, surgem o título e as primeiras imagens (com a câmera em contra-plongée), visualizamos o céu claro, com poucas nuvens, e a câmera desce lentamente, rodeando uma árvore seca. A câmera se aproxima dos galhos dessa árvore, e, a partir desse instante, a mesma árvore seca ressurgue com diversas fotografias afixadas em seus galhos com pregadores de roupa. Em planos mais fechados, a câmera percorre entre esses galhos, e observamos diversas fotografias: de árvores, de Glauber Rocha e seus filhos. Um pouco antes do final dessa sequência há um plano aberto em que é possível visualizar, em close, a queda lenta de uma das fotografias, como uma folha seca que cai. Essa sequência dura três minutos.

A imagem desta árvore poderia ser tomada como uma representação da ausência de Glauber Rocha, pois a afixação de fotografias (de imagens de vida) em uma árvore de aparência mortificada revelaria uma tentativa de vivificação, de reprodução artificial da vida. Além disso, a tal imagem poderia representar a própria memória, ramificada e fragmentada como os diversos galhos que se renovam constantemente; as fotos estão postas nos galhos mais finos, mais frágeis e suscetíveis às mudanças. A instalação poderia revelar, ainda, os diferentes enquadramentos de Glauber Rocha (como pai, marido, cineasta), uma vez que há fotos do diretor com a esposa, com os filhos e sozinho. Podemos, também, relacionar esta imagem ao ciclo natural da vida e sua noção de transitoriedade ou a uma espécie de árvore genealógica, onde as referências familiares são evidenciadas. Outra leitura possível é relacionar essa sequência ao poema *Viúva*, de Sylvia Plath, que a diretora declama e exhibe o poema em determinado momento do filme. Essas “árvores de solidão, árvores de luto”, poderiam ser relacionadas imagetivamente às imagens realizadas pelo “sujeito-da-câmera” em *Diário de Sintra*. A árvore dessa sequência assemelha-se a uma “árvore de luto” ou a uma “árvore de solidão”, pois quando vemos a árvore em plano aberto, percebemos que naquele espaço, naquele horizonte, aquela árvore encontra-se sozinha, não em um conjunto de

árvores, há um campo aberto e seco. Desse modo, a leitura dessas imagens se dá de forma a circunscrever-se dentro das próprias referências trazidas no filme, sem que seja preciso buscar informações externas a ele. Assim, tais imagens poderiam ser interpretadas no interior da narrativa de Diário de Sintra.

Topografia da memória: confluência de tempos e imagens

Ao traçamos uma analogia com o “olhar topográfico”, propomos algo como a observação por meio de um teodolito, desse modo, seria possível visualizar a posição das diferentes superfícies sedimentadas (como o princípio geológico de sobreposição de camadas) pelo processo de formação e armazenamento da memória, impressas em imagens no documentário.

Sequência do trem: o caminho para Sintra

Essa sequência encontra-se próxima ao princípio do filme e se inicia com imagens realizadas dentro de um trem em movimento, com a câmera posicionada em uma janela a registrar a aproximação da plataforma ferroviária onde há outros trens, transeuntes etc. Tal material captado em Super-8 fora realizado em 1981. Escutamos a vozover de Paula Gaitán com um tom hipnótico, sendo uma espécie de convite a embarcar nessa viagem espaço-temporal. Tal sequência conflui o “tempo presente”, o “tempo passado” e o “tempo futuro” (imagens poéticas) em um espaço móvel, e de modo vertiginoso representado pelo trem. O fato desta sequência encontrar-se mais no início do filme cria uma relação em que tais imagens seriam o ponto de partida dessa viagem (física e memorial) empreendida pela diretora. Compreendemos também que é a partir dessa sequência que a diretora convida o espectador a embarcar no enredo memorial vinculado à história vivida naquele espaço em um tempo passado.

Notamos que a diretora se coloca no filme por meio de sua própria voz, é ela que profere o discurso reflexivo-poético. Apesar de se tratar de uma narrativa pessoal, Gaitán não narra de forma direta ou descreve sua viagem em busca das recordações de um tempo passado. Desse modo, a diretora abre espaço ao espectador, compartilha seu olhar sobre sua viagem. A forma como o áudio se dispõe nesta sequência carrega uma potência poética, ou seja, a construção dessa fala está em camadas, as palavras ecoam, expandem-se multiplicadas no espaço (através da edição sonora que utiliza o efeito de eco). Assim, o modo como o áudio é montado reflete tanto o conteúdo do texto

como o ato de rememorar, de trazer essas lembranças que se misturam, que se emaranham, que não são lineares, nem precisas. O fluxo entre diferentes tempos é algo bastante recorrente no cinema. Assim, poderíamos comparar a montagem de *Diário de Sintra* ao mecanismo de rememoração de *Gaitán*, visto que “o cinema é capaz de dar corpo a esta divisão interna, a esta consciência das situações contrastantes, a este intercâmbio de experiências divergentes do espírito” (MUNSTERBERG, 2008, p.43).

Através da breve decomposição das sequências selecionadas de *Diário de Sintra*, seria possível esboçar um desenho topográfico dessas oscilações entre os diferentes planos temporais. No entanto, a representação associada às formações rochosas seria uma matéria bastante rígida para “ilustrar” a fluidez do ato reminiscente. Talvez um elemento mais apropriado para essa analogia, seriam matérias ou substâncias em estado líquido e com diferentes densidades, que, uma vez agitados, parecem misturar-se. Em outros momentos, esses líquidos se decantariam, sendo possível identificar os diferentes líquidos, com as características que lhe são próprias.

Referências

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**: memória social e a cultura eletrônica. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 4ª ed, pp. 36-45, 2008.

ODIN, R. Le film de famille dans l'institution familiale. In: ODIN, R. (Org) **Le film de famille**. Usage privé, usage public. Paris: Ed. Méridiens Klincksieck, pp. 27-42, 1995.

PLATH, Sylvia. Viúva. In: **Crossing the water** - transitional poems. Disponível em: <<http://donnemoimachance.blogspot.com.br/2011/04/viuva.html>>. Acesso em: 4 jul. 2013

YATES, A. Frances. **A arte da memória**. Trad. Flávia Bancher. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

Cartografias da Ausência: Figuras do esquecimento na Arte Latino Americana¹

Cartography of Absence: figures of oblivion in Latin American Art

Denise Trindade (Dra. Comunicação UFRJ/prof. UNESA)²

Resumo:

A poética do apagamento em obras de artistas contemporâneos como Christian Kirby e Marcelo Brodsky entre outros, torna presente através do fotográfico e do fílmico imagens dos desaparecidos em ditaduras no Chile e da Argentina. Ao associarmos memória e esquecimento aos dispositivos da fotografia e do vídeo, acreditamos tornar possível um olhar sobre as poéticas visuais latino americanas em seus aspectos estéticos e políticos.

Palavras chave:

imagem, esquecimento, arte, fotografia, vídeo.

Abstract:

The poetic of deletion works by contemporary artists like Christian Kirby and Marcelo Brodsky among others, made present through the photographic and filmic images of the missing dictatorships in Chile and Argentina. By associating memory and forgetting to photography and video devices, we believe make possible a look at the Latin American visual poetry in its aesthetic and political aspects.

Keywords:

image, oblivion, art, photography, vídeo.

Introdução:

Andreas HUYSSSEN (2014) reivindica pensar o esquecimento na cultura contemporânea, questionando a obsessão atual pela memória e o trauma. É interessante notar sua afirmação que *podemos ter uma fenomenologia da memória, mas não do esquecimento* (2014,p.155) e verificar como tanto na filosofia quanto na poesia e nas artes em geral, a memória está presente de modo central. Para propor um olhar para além da oposição irreconciliável entre memória e esquecimento, onde a memória é sempre positiva e o esquecimento um mal (vide, entre outros Adorno e Benjamin sobre o Holocausto) o autor pede atenção para no que neste está presente o silêncio, o apagamento, o desgaste entre outros. E é neste viés que direcionamos aqui nossa atenção.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos e Cinema Audiovisual na sessão: Imaterialidades.

² Dra em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ). Professora de Teoria da Imagem no Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá. Pesquisadora em Poéticas Visuais (Faperj/Unesa).

Para Paul RICOUER (2007) , o esquecimento é geralmente visto como dano, fraqueza e lacuna. Ao pensá-lo também como afirmação ele aponta primeiramente relações com a impressão no que esta se encontra próxima dos rastros e seus apagamentos e em outro aspecto o esquecimento de reserva, onde estaria a sobrevivência das imagens como uma figura do esquecimento.

O fotográfico é pensado na arte contemporânea em sua potência de produzir impressões, rastros e traços. Sua presença em obras de artistas contemporâneos como Christian Kirby e Marcelo Brodsky acentua o esquecimento que marca parte da história recente da America Latina, inventando lugares, permitindo aqui uma cartografia da ausência através de figuras do esquecimento com fotos de desaparecidos, que ressurgem na sua atualidade.

Corpos e ausência: lugares do fotográfico

A presença da ausência que o fotográfico realiza, aparece em diversos momentos e movimentos da história da arte. No *Novo Realismo*, vanguarda européia que no ano de 1960 coloca em xeque a realidade através de seus aspectos imateriais, alguns artistas, utilizaram o fotográfico em suas obras questionando a própria natureza da fotografia como apropriação do real. Yves Klein, por exemplo, realiza arquiteturas do ar nas quais trabalha com materiais atmosféricos: chuva, vento, fogo, utilizando pinturas com bico de gás que produzem efeitos de transmutação do traço. Considerando como quer DUBOIS (2003) que a fotografia, antes de ser uma imagem que reproduz um objeto, uma pessoa ou um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro, verifica-se que Klein apropriou-se do real através de uma lógica representativa do ato e do traço. No trabalho denominado *Antropometrias* (fig.1), o artista utilizou corpos de mulheres nuas como pincéis vivos, besuntados de tinta azul fresca dirigindo-as pelo gesto e pela palavra. O que aparece na tela é a impressão do contato da marca positiva de seus corpos. Após pulverização do azul em torno dos corpos colados na tela, ele obtém por subtração marcas negativas, vazadas desses mesmos corpos, que se sobrepõem aos primeiros.

Untitled Anthropometry



Yves Klein.1960. (fig.1)

A série “*Theaters*” de Hiroshi Sugimoto, realizada entre 1978 e 1980, aparece aqui como uma expressão do fotográfico, no que tais imagens vão ao encontro do tempo, tornando visível sua compressão e deslocamento. Sugimoto, nascido em Tokio e residente nos EUA, tem como método se fazer perguntas e aceitar seus consequentes desafios. Intrigado com o mito americano do cinema, ele se pergunta como seria gravar todo um filme em um só “frame”. Ao percorrer alguns cinemas antigos e também drive-ins de cidades no interior dos EUA com cameras em “large – format”, o artista fixou a camera em um tripe com o obturador ligado durante o tempo de projeção do filme e obteve como resposta -“ Você terá uma tela brilhante”. As imagens resultantes são aparições que surpreendem por seu caráter onírico e fantasmático, como os rastros das imagens das paredes e o mobiliário das salas onde foram projetadas.

Hans BELTING (2007) verifica que as imagens estão presentes nos corpos que portam as percepções do mundo. Os meios pelos quais tais imagens são armazenadas caracterizariam nossos modos de lembrança. Além de um corpo individual , o autor aponta para um corpo coletivo no qual existem as culturas pelos quais elas continuam a se propagar.

Si nos orientamos por medio de imágenes, interactúan entonces la predisposición individual y la colectiva. Nuestro cuerpo natural representa también un cuerpo colectivo, y es tambien en este sentido un lugar de las imágenes, a partir de las cuales existen las culturas... En el proceso de disolución de culturas protegidas localmente, los portadores individuales ,

que viven en cuerpos naturales, adquieren una nueva significación, similar a la que en otras épocas tenían los emigrantes"... (BELTING, 2010,p.75)³

As salas de cinema aparecem para Belting como teatros que provocam uma nova forma de ilusão, transformando-se em lugares públicos das imagens, nos quais os espectadores experimentam-se a si próprios também como lugares de imagens onde suas próprias recordações fluem com aquelas da película que permanecem como lugar de lembranças (BELTING, 2010,p. 94). A série *Theaters* (fig.2) de Sugimoto são para o autor uma metáfora deste processo, ao aludirem ao caráter efêmero das imagens as quais nos entregamos na "gaiola" da percepção e da imaginação. Ao inverter a situação cinematográfica, congelando todo o filme em uma imagem através de uma fotografia onde só aparecem os rastros da sala de cinema e uma tela vazia, esta série revela que as imagens encontram seu lugar no espectador, o que não é possível de fotografar. O fotográfico aparece revelador de uma ausência, colocando o tempo em suspensão.

Segundo HUBERMAN, a fotografia como conceito ontológico, é capaz de interromper a essência da morte e da aceleração dos esquecidos restaurando em parte o que foi perdido, através do tempo.

Tais migrações das imagens apontam para reflexões sobre *lugares temporais* que o fotográfico inventa, sugerindo através de seus corpos e traços uma cartografia da ausência. Na arte contemporânea, por meio de "figuras" diversas, percebe-se uma América Latina que emerge e coloca em questão a história através da memória e do esquecimento.

Theaters

³ Foi mantido o texto com tradução em espanhol, por escolha da autora, a fim de maior precisão.



Hiroshi Sugimoto.1978/1980. (fig.II)

Figuras do esquecimento

As fotografias do chileno Christian Kirby propõem repensar os modos de criar imagens do desaparecimento. Através de séries como *Lugares de desapareição* que produzem uma cartografia dos lugares em que pessoas foram dadas como desaparecidas pelo DINA, ou em '119', onde o artista coloca em relação fotos de rostos de desaparecidos com os espaços urbanos em que foram seqüestrados pela máquina repressiva do Estado militar projetando fragmentos do mapa de Santiago, percebemos a importância do ato de lembrar e esquecer que o fotográfico suscita. A indiferença decorrente da aceleração das cidades é apreendida pelo artista, que produz pela sensação de ausência, uma cartografia do esquecimento. Ao propor um pensamento para além da oposição irreconciliável entre memória e esquecimento, onde aquela é sempre positiva e este negativo, Andreas HUYSSSEN (2014) reivindica atenção para o que se apresenta como silêncio, apagamento e desgaste. Assim, podemos relacionar o abstrato da representação cartográfica de Kirby com os rostos concretos dos desaparecidos verificando a tensão das linhas retas do mapa de Santiago com a superfície porosa e desgastada das fotos dos desaparecidos. Para o artista, inventar um território por meio de um mapeamento destas 119 pessoas é estar vinculado ao que vivemos hoje em dia, pois não se trata apenas de exterminar pessoas de esquerda, mas corresponde a instauração do modelo político e econômico de hoje.

Para DIDI-HUBERMAN ⁴, a obra 119 (fig.III) é como um álbum objetual constituído de pequenas caixas independentes e abertas , para ser lido coletivamente, onde os retratos indexados a um mapa imaginário ocultam uma leitura de dados íntimos e dolorosos e episódios específicos fabulando através da memória de seus rostos uma narrativa composta de planos como um álbum de mapeamento . Torna-se assim uma resposta para lidar com o esquecimento da história, através de retratos de mapas familiares e conhecidos , como pequenos pedaços de quem éramos e somos.

“119”



Christian Kirby. . 2014. (fig. III)

Marcelo Brodsk , segundo HUYSEN⁵ pertence a *memory art*, “uma arte que faz memória”. Ao fazer uso do fotográfico e do fílmico como meios de acentuar o ato de aparecer/desaparecer, o artista ultrapassa os limites entre instalação, monumento e memorial. A fotografia, como uma tentativa vã de deter o tempo, adquire em seus trabalhos outras conotações, evocando sentimentos de ausência e tristeza pela visualização do tempo como passagem. HUYSEN (2011) nos diz que a fotografia é sempre cruel pela sua impotência, já que não se é possível reviver aquele tempo. Para o autor, os rostos que Brodsky reproduz, confrontados com os de hoje nos mostram o passar do tempo, onde o que passou é uma época que contribui para se viver o hoje.

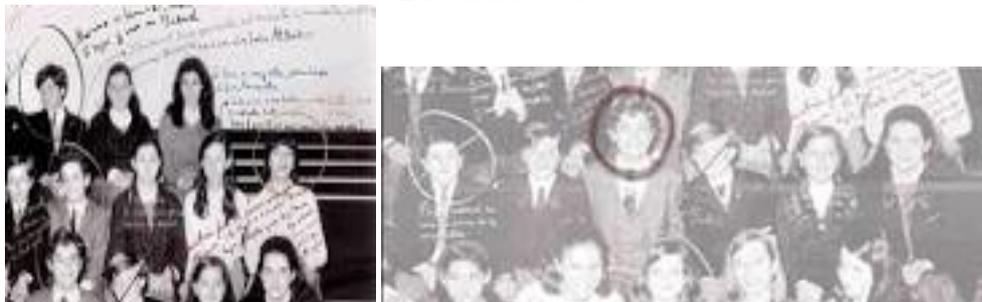
Desde seu trabalho *Buena Memória* (fig.IV) , no qual, a partir de uma foto antiga de colégio, Brodsky procura reunir os colegas que estavam na fotografia e constata a ausência de uns que

⁴ In Mano Adaro Curadora. <http://www.maneadaro.cl/2014/03/07/119-de-cristian-kirby/>. Acesso em 11/05/2015.

⁵ Huyssen, Andreas. “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”, en: *Nexo. Un Ensayo Fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires, la marca editora, 2001. pp. 7-11. Acesso em 15/05/2015.

“desapareceram”, até as *Correspondencias Visuais*, onde dialoga com outros artistas a partir de uma troca de imagens, o artista traça mapas de ausência onde a memória e o esquecimento permitem construir através de imagens, uma identidade pessoal e coletiva.

Buena Memória



Marcelo Brodsky. 2007. (fig.IV).

Em um vídeo chamado *El Rio de la Plata* (2010; 1,47”), feito juntamente com Eduardo Feller, o rio aparece como um lugar de identidade argentino que faz conexão através de suas águas com o mundo. A imagem da água em movimento, traz em suas ondulações silenciosas a memória dos corpos que ali foram atirados. Em um trabalho recente chamado *Entre Águas* (2014), feito juntamente com a artista Graciela Sacco, ele realiza uma vídeo instalação que, com como um road movie, apresenta mudança de lugares, em uma viagem em um caminhão e as imagens encontradas pelo caminho representam a própria transição, em busca de algo desconhecido.

Porosas e quase apagadas, silenciosas e em movimento estas obras em seu passar constituem mapas efêmeros de uma América Latina em seu porvir.

Referências:

- BELTING, H. **Antropologia de la Imagen**. Katz Editores. Buenos Aires. 2007.
- BENJAMIN, W. **Pequena História da Fotografia**. In Flavio Kothe (org.). EdÁtica. SP. 1985.
- BELLOUR, R. **"Entre-Imagens - Foto, Cinema, Vídeo"**, Ed. Papyrus, São Paulo, Brasil, 1997.
- CANCLINI, N. G. **A sociedade sem relato**. Edusp. SP. 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Devant l’image**. Ed. Minuit. Paris. 1990.

Sobrevivência dos Vagalumes. UFMG. 2011.

- DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. SP. Papyrus. 1993.
- HUYSSSEN, A. **Culturas do passado-presente**. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Contraponto. RJ. 2014.
- KRAUSS, R. **O Fotográfico**. Ed. Gustavo Gili. Portugal. 2002.
- MALRAUX, A. **O Museu Imaginário**. Edições 70. PT. 2013.
- MARTIN-BARBERO, J. **Ofício de Cartógrafo**. Loyola. SP. 2004.
- MICHAUD, P.A. **Aby Warburg e a Imagem Movimento**. RJ. Contraponto. 2013.
- RICOUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. SP. Ed. UNICAMP. 2007.

O coral e a queima como métodos de cinema¹

Coral and burning as methods of cinema

Érico Araújo Lima² (Doutorando – Universidade Federal Fluminense)

Resumo:

A comunicação quer pôr em cotejamento dois filmes que, por métodos singulares, formulam desvios nos modos de associar/dissociar subjetividade e formas expressivas. De *(nostalgia)*, realizado por Hollis Frampton em 1971, tomamos a figura da queima das fotos, acompanhada de uma voz *over* sempre em defasagem com a imagem. Em *A Festa e os Cães* (2015), de Leonardo Mouramateus, destacamos a prática composicional, que prolifera vozes em coral.

Palavras-chave:

Comum, coral, queima, subjetividade.

Abstract:

We intend to put in connection two movies that, by singular methods, create detours in the association/dissociation between subjectivity and forms. We talk about the burning in *(nostalgia)*, made by Hollis Frampton in 1971. In this film, we see photographs burning and hear a voice over, always in a discrepancy with the image. In *The Party and the Barking* (2015), from Leonardo Mouramateus, we want to consider the composition that disseminate voices in form of coral.

Keywords:

Common, coral, burning, subjectivity.

Tento articular aqui duas figuras, que são também dois métodos de fabricação e de experiência, segundo a aposta que existe aqui. O coral e a queima são dois procedimentos que tento construir junto aos trabalhos dos dois filmes que trago para a conversa.

O primeiro deles chama-se *A Festa e os Cães* (2015), de Leonardo Mouramateus. Trata-se de um filme que traça, de imediato, um diálogo com uma série de investigações de uma história das formas, nas quais o cinema e a fotografia não cessam de se colocar em vizinhança. Poderíamos pensar em, pelo menos, dois trabalhos fundamentais aqui. Um deles é *As fotos de Alice*, de Jean Eustache, o outro é *(nostalgia)*, de Hollis Frampton. É nesse segundo diálogo que vou me concentrar mais detidamente por ora. Não se trata de traçar um romance de influências, mas de percorrer as singularidades dos procedimentos de cada um e pensar em que medida, por maneiras diferentes, os

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Parâmetros, dispositivos, redes.

² Mestre em Comunicação pela UFC. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF.

dois lidam com modalidades desviantes de colocar em cena experiência subjetiva e formas de cinema. Essas duas pesquisas interessam aqui justo por aquilo que elas possibilitam em termos de um ultrapassamento do lugar constituído de um sujeito, para a abertura a um fora, *um fora que, nos termos de Blanchot – retomado tanto por Foucault quanto por Deleuze –, excede a própria linguagem e a centralidade de um sujeito.*

Então, de um lado, temos *A Festa e os Cães*. Esse curta-metragem tem uma construção ligada intimamente às perambulações de Mouramateus pelo bairro onde morava, a Maraponga, em Fortaleza. Com uma câmera analógica que poderia ser carregada no bolso, ele passou a fotografar cães da vizinhança que começaram a surgir de modo mais recorrente, com a intensificação do processo de construção de prédios no bairro. Em meio aos pilares a se erguer, aos blocos de concreto a ocupar a paisagem, aos montes de areia espalhados pela rua, os cães abandonadas começaram a procurar abrigo. Dessas ruas em direção a outras, em Fortaleza, em Curitiba, em Lisboa, a mesma câmera também captou outros momentos, circulando pelas mãos de outras pessoas, e registrando instantes de festa, fotos borradas de danças, imagens roubadas de beijos. Nesses percursos, fotografar torna-se um modo de fazer cinema e de coletar fragmentos do vivido a serem reelaborados como trabalho de ficção e imaginação, numa filmagem posterior dessas fotografias impressas, colocadas uma a uma, com as mãos, sobre uma mesa.

As imagens fixas capturadas são arranjadas em uma prática composicional que articula, pelo menos, três gestos: um gesto de dispor fotos numa mesa, orquestrando uma dramaturgia com as mãos; um outro, que consiste em alterar séries imagéticas pela montagem, inseridas com variações nos modos de entrada e saída das fotografias; e ainda o gesto, central aqui, de buscar uma medida de associação entre o visual e o sonoro, entre imagem e palavra, quando as vozes vão se multiplicando para contar das perambulações vividas no espaço urbano. Essa modalidade de enunciação, que descentraliza o regime de experiência constituído no filme, guarda uma parcela de polifonia que, não sem algum risco, propomos chamar de um *coral*. Não se trata aqui de uma transposição imediata de uma forma musical para as formas do filme, mas de uma figura sensível que pode mobilizar o pensamento para a visualização e a escuta de uma cena do comum.

Algo dessas investigações de Mouramateus nos puxa, então, para (*nostalgia*), obra que Hollis Frampton realizou em 1971 e chegou a descrever como “uma autobiografia oblíqua”. Ao longo desse trabalho, Frampton desencadeia uma operação muito singular de autobiografia, que consiste em

apresentar fotografias em combustão, enquanto um narrador assume a posição de autor das imagens e fala, em voz *over*, daquilo que está implicado em cada foto. O gesto se repete ao longo de cada plano do filme, com dois detalhes fundamentais: a voz do narrador não é a de Frampton, mas do amigo e cineasta Michael Snow, e a imagem descrita pelos comentários é sempre a que virá no plano seguinte. No gesto do colecionador de fotos e na poética da assincronia levada adiante pelo filme, torna-se paradigmático o jogo que se estabelece na própria defasagem entre voz e imagem, como que num contínuo processo de fazer fugir qualquer esquema de identificação ou de expressão de um sujeito já dado na obra fílmica. Aqui uma tal dimensão subjetiva *a priori* é concretamente queimada, não apenas como uma metáfora, mas como um efetivo método de cinema que constitui no filme o lugar para a invenção de uma experiência, na própria duração da combustão.

Essas posturas iconoclastas de Frampton já foram analisadas por Patrícia Mourão (2015), em uma aproximação muito estreita com os gestos de Marcel Duchamp. Ela toma como ponto de provocação desse encontro uma resposta de Duchamp a uma entrevista de 1962, na qual o artista dizia: “Minha intenção sempre foi escapar de mim mesmo, ainda que eu soubesse que eu estava me usando. Chame isso de um jogo entre ‘eu’ e ‘mim’”. Mourão toma esse mote, para discutir o processo criativo de Frampton como uma maneira de desautenticar o próprio lugar de autoria e de autoridade do artista em relação a uma obra.

A queima em (*nostalgia*) se constituiu materialmente, ao longo da duração de cada plano do filme, quando vemos as fotografias tiradas anos antes pelo artista entrarem em combustão diante da câmera. A queima se constitui como gesto, ao se transformar em um procedimento de destruição de evidências, de apagamento de rastros. É como se Frampton precisasse fazer um filme para disparar uma nova experiência, fundada em meio às cinzas dessas imagens que, supostamente, teriam alguma relação indicial com a vida do realizador. Frampton brinca com o fogo, como quem se põe a destruir as provas de um crime. Enquanto o cinema se cria, a fotografia se destrói, enquanto uma memória é incendiada pela combustão, uma subjetividade pode encontrar condições de emergência, no ato mesmo de criação da obra.

É preciso considerar aqui que essa queima expõe o próprio mecanismo de aparição e apagamento da imagem, entre o cinema e a fotografia. Ela é um recurso do procedimento pesquisado por Frampton para explicitar o processo mesmo pelo qual memória, sujeito e imagem não cessam de entrar em jogos de deslizamento. Ao filmar a própria duração dessa combustão das fotografias,

Frampton nos coloca diante de uma inquietante formação, no decurso do presente, de uma ruína. Ao associar esse método ao outro procedimento-chave de composição desse filme – a voz de Michael Snow em perpétua defasagem em relação à imagem –, o realizador nos coloca diante de uma constante impossibilidade, a do reconhecimento imediato entre o visível e o dizível. Para além de qualquer princípio de identificação e de sincronia de tempos, (*nostalgia*) é um trabalho que exige do próprio corpo um gesto de reminiscência, um gesto que se põe a buscar uma estratégia de jogar com o gesto da queima. Mas o esquecimento se torna também aspecto de base da fruição desse filme, que passa a virar um emaranhado de relações virtuais entre som e imagem, entre vida e obra, entre potência e ato, na medida em que também se abstrai de uma necessária reposição da ordem de sentido que foi subtraída pela queima e pela defasagem. Corrompida a primeira pessoa e conjurada a possibilidade de uma reposição identitária entre as medidas dissonantes do filme, os arranjos composicionais não são buscados na reorientação de uma unidade harmônica, mas na dispersão sempre mais proliferante dos centros.

Ao chamarmos de coral o gesto constituinte de *A Festa e os Cães*, estamos na busca por uma figura que possa costurar um método de cinema a uma elaboração do pensamento, e então vislumbrar, nessa intercessão, os modos pelos quais as pesquisas de Mouramateus investigam formas de dramaturgia, composição e montagem potentes em fazer filme e cidade se dobrarem um no outro, e mais ainda, em afirmar a experiência de filmar e fotografar como emergência de um espaço-tempo de coabitação. Montagem em várias camadas, tripla cena que se funda: a cena capturada na festa ou na rua, visível na fotografia, a cena arranjada por mãos ao dispor essas fotos em uma mesa, e ainda uma terceira cena, aquela que emerge como experiência sonora, inseparável também do devir implicado no trabalho da imaginação. Nem formalismo nem pura textura, mas gesto. É daí que surge uma dramaturgia, mas ela é aqui muito singular, porque nos leva como que por uma espiral. A câmera fotográfica também guardou algo da cena de corpos em movimento – cães, pessoas, animais e humanos. E outra câmera vai depois filmar as fotografias, vai formular cenas em que essas mesmas imagens se tornam outros corpos colocados em relação. Uma das fotos é toda decupada nos seus vários elementos, enquanto Clara fala com Kevin. Esse dueto acentua uma cena de conversação entre amigos que rememoram as próprias trajetórias, enquanto têm as falas disparadas também por uma imagem que mostra um momento dos dois juntos numa festa. Eles

encaram essa imagem, nas suas diferentes partes, destacando especialmente a experiência que os próprios corpos atravessaram no instante. Uma tatuagem é sublinhada, óculos são destacados.

O coral que se compõe surge, então, tanto como mútua reverberação entre palavra e imagem, embaralhando essas duas instâncias em busca de uma medida comum, uma medida que instaure uma modalidade de coabitação entre as formas, para também fazer as vidas coabitarem um espaço e um tempo. Não se tem muita clareza de onde partem essas vozes, de onde se localizam esses corpos que falam sobre essas fotos. Mas esses seres que enunciam algo entre o vivido e o imaginado passam a coexistir, entre eles e com as imagens. Há aqui efetivamente uma multiplicação de vozes, uma aposta de que não bastava um só falar e enunciar ao longo de toda a duração da obra. E se a musicalidade é anunciada ao longo de todo o filme, a começar por uma melodia que é apenas murmurada antes mesmo de as imagens surgirem, essa centralidade da música se explicita finalmente na sequência final, a única na qual não estamos diante de fotografias. Nesse momento, o próprio realizador entra em cena para explicar ao primo, Júnior, a respeito de uma música eletrônica que lhe é muito cara. Os dois conversam, vistos em plano e contraplano, e ouvem juntos esses sons, a subida do *sample*, a curva de intensidades da música, o conjunto de arranjos que são mobilizados. Mouramateus se implica na cena, insere o próprio corpo na deriva do coral, para endereçar ao primo um presente, uma música, mas também – e sobretudo – a experiência de ouvir junto e de constituir um conjunto de afetos associados a essa escuta partilhada. Assim, o que tentamos construir aqui, com o filme, é como um coral que se faz gesto diz de um modo de atirar-se na escritura de modo partilhado, uma maneira de aparição conjunta que desvincula, progressivamente, a enunciação de uma personalidade identitária. Se *A Festa e os Cães* começa mais diretamente a partir da própria vida do realizador e do seu processo de criação, progressivamente somos conduzidos a uma experiência sem centro, que comunica os sujeitos a um fora deles, que faz travessia por cidades variadas, tanto por meio das festas, quanto por meio das ruas tomadas pelas matilhas de cães.

O método do coral, se quisermos insistir aqui no *acontecimento da cena*, é o exercício de despossuir atores de identidades, e de desapropriar o texto de qualquer dado biográfico pessoal. Essa cena do comum precipita o gesto rumo a uma pura práxis na qual se cruzam vida e arte, ato e potência, postos em um só movimento de mútuo atravessamento. As palavras enunciadas pelas vozes em *A Festa e os Cães* ganham vida no próprio pôr-se em jogo e contaminar das fotografias na cena. Elas não devem ser pensadas como um fio a ser buscado para compreender a vida de um

personagem ou de um ator, mas como um modo de aparecer que já não pertence a um sujeito como parte exclusiva. Há aqui o exercício de reativar experiências anônimas na própria cidade, no próprio fluxo do habitar a rua e a festa.

Seria possível afirmar que há ainda uma estratégia fílmica em investir nos recursos de dramaturgia e de montagem do cinema, para elaborar um coral também como *trama de ficção*. O coral se faz, as imagens aparecem, as vozes povoam a cena como trabalhos fundamentalmente ficcionais. Essa ênfase naquilo que irrompe e é forjado a partir de uma política da ficção é o que nos interessa muito concretamente ao considerar *A Festa e os Cães*, e também (*nostalgia*), enquanto exemplares trabalhos de autoficção, no qual os sujeitos não vêm afirmar a identidade que lhes pertenceria anteriormente, nem organizar qualquer experiência intersubjetiva, que pressuporia ainda a existência já dada dos sujeitos. Ao falarmos de um comum forjado pela política da ficção e pelo método do coral, apostamos em outra chave para tornar pensável o endereçamento mútuo que se pode traçar numa escritura transindividual.

Referências

DELEUZE, Gilles. **Deux régimes de fous**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética*. In: Alfredo Jaar: **La política de las Imágenes**. Santiago de Chile: ediciones metales pesados, 2008

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, vol.4**. Estratégia, poder-saber. 2.ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2006

MOURÃO, Patrícia. *Um jogo entre "eu" e "mim": (nostalgia), de Hollis Frampton*. In: Patrícia Mourão e Theo Duarte (orgs.). **Cinema estrutural**. Rio de Janeiro : Aroeira, 2015

**O espelho e o mito:
diálogos entre Mário Peixoto e Júlio Bressane¹**

The Mirror and the Myth:

Dialogues between Mário Peixoto and Júlio Bressane

**Fabio Camarneiro² (Doutorando – Universidade Federal do Espírito Santo –
UFES; Universidade de São Paulo – USP)**

Resumo:

Em *A agonia*, de Júlio Bressane, nota-se um elaborado jogo de citações (ou espelhamentos) que criam novos significados em relação aos significantes originais – no caso, *Limite*, filme de Mário Peixoto. *A agonia* marca a radicalização desses procedimentos na obra do cineasta, e dialoga com os impasses do modernismo brasileiro abordados em *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, atualizando o debate a respeito da paisagem e da melancolia brasileiras.

Palavras-chave:

Júlio Bressane, *A agonia*, Mário Peixoto, *Limite*, modernismo brasileiro

Abstract:

Júlio Bressane's *A agonia* reveals an intense use of quotations, a mirroring effect that produces new meanings from the original source – *Limite*, Mário Peixoto's only film. *A agonia* marks the radicalization of the mirroring procedure in Bressane's work, and also brings back to the debate the problems of Brazilian modernism as thought in the book *Retrato do Brasil*, by Paulo Prado. Here, Bressane's concerns are related to understandings about landscape and melancholy.

Keywords:

Júlio Bressane, *A agonia*, Mário Peixoto, *Limite*, Brazilian Modernism

A despeito de poucas pessoas terem assistido ao filme em sua pré-estreia – ocorrida em 17 de maio de 1931, na sede do Chaplin Club (MELLO, 1996, p. 13) – e de raras sessões terem ocorrido entre essa data e a restauração do filme (em 1978), *Limite* (Mário Peixoto, 1931) tornou-se presença incontornável no imaginário do cinema brasileiro.

Trata-se de um filme singular: único título dirigido por Mário Peixoto, apresenta enquadramentos meticulosamente compostos, bem como momentos de extrema liberdade na

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema experimental brasileiro, em 21 de outubro de 2015.

² **Fabio Camarneiro** é professor no curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES e doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP.

movimentação da câmera. A narrativa, construída a partir de flashbacks e elipses, envolve três personagens – duas mulheres e um homem – naufragos em uma embarcação.

Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de 1963, Glauber Rocha destacou o caráter mítico do filme: “monstro sagrado, mito impenetrável”. (ROCHA, 2003, p. 59) Em 1977, Júlio Bressane presta homenagem a *Limite* em várias sequências de *A agonia* (1978).

Após um letreiro no qual lê-se “Limite”, os atores Maria Gladys e Joel Barcellos surgem em uma embarcação improvisada, a remar em um riacho. Nas cenas seguintes, eles simulam algumas das imagens-chave do “mito impenetrável”: o grito do personagem masculino (a boca escancarada, a mão espalmada para que o som se amplifique, o movimento de aproximação da câmera); duas mãos em primeiro plano, presas por uma algema, entre outras.

Segundo Peixoto, as mãos algemadas seriam a imagem que detonou a ideia do filme: o cineasta teria visto pela primeira vez a fotografia de André Kertész na capa do número 74 da revista *Vu* (agosto de 1929), em um quiosque na Rue de Rougemont. (MELLO, 2007, p. 40) Para Francisco Elinaldo Teixeira, as mãos algemadas seriam a “imagem germe” de *Limite*. (TEIXEIRA, 2003, p. 34) O autor lembra também da importância do filme de Peixoto para a obra de Bressane:

o cinema espelho de Júlio Bressane (“cinema do cinema”) incorpora *Limite* em seu tecido, com o filme *A agonia*, ponto de inflexão para novos voos em sua filmografia. (...) *Limite* torna-se, no pensamento cinematográfico de Bressane, “baliza” constitutiva do “experimental do cinema brasileiro”, “estaca fundadora” de um “cinema de poesia”. (TEIXEIRA, 2003, p.23)

Bressane confirmaria o lugar central de *Limite* em sua obra em um texto publicado no livro *Alguns* e intitulado “Deslimite”. Em tom de manifesto, o cineasta diz que: “nosso cinema ou é experimental ou não é coisa alguma!” (BRESSANE, 1996, p. 40)

Em *A agonia*, ao citar Peixoto, Bressane opera diferenças em relação ao original. Por exemplo, na “imagem germe”: uma pessoa com as duas mãos atadas, a “aprisionar”, na trama da própria imagem, a personagem feminina. Em Bressane, ao invés de uma mesma pessoa algemada, são os personagens feminino e masculino que estão presos um ao outro.

Em Peixoto, na cena no topo do morro, uma personagem observa a paisagem enquanto a câmera começa a descrever movimentos espirais para a esquerda e a direita, o quadro sendo atravessado pelo céu, pela paisagem, pela cabeça da mulher vista de costas. Os movimentos aceleram até o ponto da imagem começar a perder seu caráter figurativo: importam o *flo*, o próprio

movimento da câmera em si, o rastro da imagem. Em Bressane, o caráter figurativo das imagens está sempre preservado, evitando a abstração proposta por *Limite*. Ao invés do rigor dos enquadramentos deste, a câmera em Bressane é mais “solta”, e chega a se transformar em presença corpórea que se relaciona com os personagens, como nas caminhadas pelo descampados, cena que se repete mais de uma vez em *A agonia*.

Em Mário Peixoto, vai-se do rigor de composição à câmera completamente solta; das linhas geometricamente compostas do quadro à vertigem absoluta. Em Bressane, por outro lado, a construção formal traz sempre a marca de uma “impossibilidade”: o relativo desequilíbrio no enquadramento a ressaltar o caráter improvisado e precário das imagens.

Conforme é nosso intuito demonstrar, o objetivo de *A agonia*, ao lançar mão de uma “memória” – um “rastro” – de *Limite*, é tentar (re)construir, a partir das imagens de Mário Peixoto, uma tradição do experimental no cinema brasileiro.

“Cinema da lepra”

Para descrever *Limite*, Francisco Elinaldo Teixeira usa a expressão “imagem germe” e cita um “cinema da lepra” (TEIXEIRA, 2003, p. 32). De fato, trata-se de um filme marcado pelas figuras da letargia, do isolamento, da doença e da morte. Em *A agonia*, também temos algo de letárgico transformado em elemento estético. Se, nas sequências finais de *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969), havia dois personagens em um automóvel a rumar não se sabe para onde, em *A agonia* o par de personagens – ora em um automóvel, ora em uma embarcação – parece andar em círculos. Sua trajetória errática é intercalada com (e chama a atenção para) a “ausência de movimento” presente ora nos corpos dos atores, ora na própria câmera. Em *A agonia*, a trajetória dos personagens não chega a se realizar, seja em seus deslocamentos (não chegamos a lugar algum), seja no plano narrativo (não há conclusão para o trecho dramático que, aliás, é quase inexistente). Ao invés de terminar, conforme o texto do crédito final, o filme se “INTER-ROMPE”:

aqui se INTER-ROMPE.
este filme não tem fim.
só início e meio
o meio é o FIM...

As derradeiras sequências insistem em colocar os personagens em deslocamentos – que não chegam a lugar algum. E o único “retorno” possível é a Mário Peixoto e *Limite* – filme em que os

personagens também se encontram “presos”, mas a uma embarcação, meio de transporte que, ironicamente, não os possibilita chegar a destino algum.

Em Peixoto, a ironia do deslocamento que equivale à prisão pode ser encontrada no citado movimento de câmera no topo do morro: a agilidade do gesto – que poderia simbolizar a ideia de “liberdade” – remete à “imagem germe” das algemas: os movimentos circulares da câmera, para um lado e para o outro, simulam a figura das algemas, e desenha em seu trajeto o símbolo do infinito (∞). Uma câmera infinitamente em movimento; personagens infinitamente aprisionados; eterno retorno ao ponto de partida. “Nosso cinema ou é experimental ou não é coisa alguma”: uma cinematografia que, para Bressane, oscilaria entre a negação de certo cinema (narrativo e convencional) e “coisa alguma” – outra negação, ainda mais radical que a primeira.

Podemos lembrar a célebre fórmula de Paulo Emílio Salles Gomes, que pensou o cinema brasileiro a partir de sua “incapacidade criativa em copiar” (GOMES, 1980, p. 90): um elemento “negativo” (a incapacidade) pode transformar-se em “positivo” (o fato dessa incapacidade ser, ao mesmo tempo, “criativa”). Na tentativa de se emular um modelo narrativo estrangeiro, chegar-se-ia à efetiva criação – ou, para usar um termo caro ao cinema experimental, à “invenção”.

O crédito final de *A agonia* tenta dar a entender o que poderia ser esse “cinema experimental” ou “de invenção”: cinema em que “o meio” seria “o FIM”. Ou seja, um cinema cuja única finalidade seria o próprio meio cinematográfico, cinema “do” cinema, segundo Teixeira, mas também a frase de *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla: “um filme de cinema”. Cinema “de” cinema, a relação entre *A agonia* e *Limite*. Em seu projeto por um cinema experimental, Bressane elege, como tema, os próprios materiais cinematográficos, ou ainda essa espécie de “tradição às avessas”, aqui representada por Mário Peixoto. Uma “tradição” constituída de insucessos e negativas, sempre ameaçada pelo esquecimento e pela morte: um “cinema da lepra”.

Negatividade e melancolia

A cineasta e psicanalista Miriam Chnaiderman aponta a onipresença da morte tanto em *Limite* quanto em *A agonia*, e cita *Além do princípio do prazer*, de Freud: “o objetivo de toda vida é a morte”, retornar a um estado “inorgânico”. (CHNAIDERMAN, 2010, p. 204) Deixar de ser um indivíduo para, de certa maneira, “diluir-se na paisagem”. Paisagem que é central tanto para *A agonia* quanto

para *Limite*: se os deslocamentos não concretizam, está-se condenado a permanecer sempre no mesmo lugar. A paisagem se torna uma “algema” para o olhar.

A relação entre paisagem e melancolia, aparentemente inseparáveis, seja em Peixoto ou em Bressane, é nossa desculpa para trazer à baila *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, livro de Paulo Prado publicado em 1928 e que elenca as razões históricas para a “tristeza brasileira”: “a luxúria”, “a cobiça”, “a melancolia” e “o romantismo”.

Paulo Prado, ao se deparar com a “impossibilidade” de um país, ressalta a melancolia como causa dos problemas do Brasil. Sentimento aqui bastante distinto daquele abordado por Freud em *Luto em melancolia*. De fato, uma certa letargia, e que revelaria os impasses do modernismo brasileiro. Como na fórmula citada por José Miguel Wisnik, “se o Brasil se moderniza, deixa de ser Brasil; se permanece Brasil, não se moderniza”. (WISNIK, 2015, p.65)

Foram talvez Júlio Bressane e Rogério Sganzerla que levaram a negatividade do cinema brasileiro até o “limite”. Em *Horror Palace Hotel* (Jairo Ferreira, 1978), Sganzerla diz, em depoimento, que “o cinema brasileiro está tão ruim que só pode melhorar”. A impossibilidade de uma civilização tropical (conforme Paulo Prado) e a impossibilidade de um cinema (conforme Bressane e Sganzerla) – ou um “cinema do impossível”.

Retrato no espelho

Em *A agonia* – assim como em outros de seus filmes –, Bressane aproxima materiais distintos: em meio à citação do filme de Mário Peixoto, a música “Retalhos de amor”, de José Fortuna, interpretada pela dupla Tônico e Tinoco:

Um lencinho banhado de pranto que alguém a chorar jogou fora
Um rastinho na areia da estrada a indicar que o amor foi embora
Duas letras gravadas num tronco de uma linda paineira em flor
São, são, são meu senhor, são retalhos de amor

Uma carta de amor desbotada pelo tempo que tudo consome
Um poema que trás num cantinho, iniciais pequeninas de um nome
Um jardim onde fomos amantes numa vila qualquer do interior
São, são, são meu senhor, são retalhos de amor

De quem partiu, restam apenas memórias, “retalhos de amor”. Um tema caro aos cineastas, que privilegia o fragmento, “retalhos” de outras obras. Teixeira fala em “cinema espelho” – “cinema do

cinema” – que recupera elementos de outros filmes ou extracinetomográficos, como no caso da canção.

A *agonia* é ponto de inflexão na obra do cineasta, que marca a radicalização desses “espelhamentos”, deslocando os significantes originais para novas cadeias de significado e operando inusitadas aproximações.

Paulo Prado entende a exuberância natural do trópico como causa da melancolia que tornaria a civilização, em última instância, “impossível”: “o clima, o homem livre na solidão, o índio sensual, encorajavam e multiplicavam as uniões de pura animalidade.” (PRADO, 1997, p. 72) A tentativa de subverter tal interpretação de certas características do Brasil (transformando-as de “negativas” em “positivas”) foi um dos projetos que o modernismo brasileiro tentou levar a cabo. No cinema, aqueles que melhor lidaram com essas contradições foram, entre outros, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla.

Antes do modernismo, a ideia da melancolia encontra-se em Machado de Assis. Brás Cubas teria registrado suas memórias póstumas com “a pena da galhofa” e “a tinta da melancolia”. Machado, à sua maneira, também teve de lidar com as contradições na formação de uma identidade nacional, transformando-as em experiência estética de caráter experimental – como na figura do “defunto-autor”.

Além de Bressane e Sganzerla, ninguém mais no cinema brasileiro reúne, em igual medida, experimentalismo, “galhofa” e “melancolia”. Em seus filmes seguintes, Bressane ainda insistirá na revisão do projeto modernista, trazendo a tona seus impasses – *Tabu* (Júlio Bressane, 1982) – ou se distanciará cada vez mais do debate moderno, aproximando-se então do barroco.

Referências

BRESSANE, J. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CHNAIDERMAN, M. “Filmes que olham”. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (orgs.). **Júlio Bressane**: Cinepoética. São Paulo: Massao Ohno, 1995. p. 63-67.

FREUD, S. “Além do princípio do prazer”. In: **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)**, **Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 161-239. (Obras completas; vol. 14.)

GOMES, P. E. S. **Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

MACHADO Jr., R. "Brésil: Les Ombres oubliées d'un cinema inassouvi". **L'Armateur**: Paris, n° 3, set.-out. 1992, p. 43-46.

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

_____. "*Limite*: angústia". **ALCEU**: Rio de Janeiro, vol. 8, n° 15, jul./dez. 2007, p. 38-47.

PRADO, P. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. organização: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (Retratos do Brasil)

ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

TEIXEIRA, F. E. **O terceiro olho**: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos; 199)

WISNIK, J. M. "O que se pode saber de um homem?". **Piauí**: Rio de Janeiro, n° 109, out. 2015, p. 60-66.

O cinema, a memória e as possibilidades de representação do Holocausto¹

The cinema, the memory and Holocaust representation possibilities

Fabio Luciano Francener Pinheiro ² (Doutorando – ECA USP. Unespar Campus Curitiba II)

Resumo

Shoah (1985) traz depoimentos de sobreviventes do Holocausto, em quase dez horas de entrevistas, nas quais sobreviventes relembrem os horrores do passado nos locais das atrocidades cometidas pelos nazistas, no presente. Há um incômodo contraste entre os relatos e as imagens dos campos de extermínio tomados pelo mato. O filme trata da memória, ética e limites da representação. Promovemos um diálogo entre *Shoah* e filmes que abordam o Holocausto, problematizando suas estratégias de representação.

Palavras-chave:

Holocausto, memória, representação, passado.

Abstract

Shoah (1985) includes testimonies of Holocaust survivors in nearly ten hours of interviews in which survivors recall the horrors of the past at the sites of atrocities committed by the Nazis in the present. There is an uncomfortable contrast between the stories and the images of the death camps taken by the bush. The film deals with memory, ethics and limits of representation. We promote a dialogue between the *Shoah* and movies that deal with the Holocaust, questioning their representational strategies.

Keywords:

Holocaust, memory, representation, past.

O fenômeno dos campos ainda atrai tanta atenção porque aconteceu justamente na mesma Europa que deu ao mundo os ideais iluministas, que pregavam o acesso à cultura e a razão como caminhos de elevação humana e eliminação das injustiças (SANCHEZ-BIOSCA,1997). A razão, ou racionalidade técnica, colocou a inteligência e a tecnologia a serviço da matança. Os métodos capitalistas de divisão do trabalho e especialização de tarefas foram utilizados para a construção de fornos e crematórios. Até a rede de comunicações que simboliza a própria modernidade, o trem e sua possibilidade de eliminar distâncias, serviu á barbárie.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: IMAGENS E MEMÓRIA.

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 da Graduação em Cinema e Vídeo da UNESPAR/FAPR, onde desenvolve pesquisa sobre Audiovisual, História e Narração.

O que se coloca de imediato diante destas considerações é a possibilidade de se representar um acontecimento tão marcante quanto o Shoah. Algo tão horrível e incompreensível deve ou pode ser representado? Se a resposta for afirmativa, qual seria o meio (oralidade, imagem), o caminho, a forma mais correta, mais ética de abordar este acontecimento. “Como podemos conter na estrutura de uma obra de arte uma representação de algo que, na sua própria essência, recusa ser contido?” (MANGUEL, 2001, p. 279).

O *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann tem o caráter justamente de procurar extrair de vários sobreviventes pela via da palavra um discurso articulado sobre a “irrealidade” – de tão absurda e indizível – de uma experiência real e vivida. O filme promove um encontro entre os sobreviventes do Shoah, em sua maioria idosos, ou seja, com o risco eminente de que suas memórias em breve sejam perdidas para sempre, e os espaços onde funcionavam guetos, estações de trem, campos de trânsito e de extermínio. Vemos então o contato entre a testemunha e o local da experiência histórica, no presente: prédios abandonados, destruídos pela ação do tempo, estruturas de concreto em ruínas, cercadas pelo mato, paredes de tijolos desgastados, bosques com árvores frondosas, campos, pastos e celeiros idílicos com ovelhas e pôneis.

Nas entrevistas, vemos geralmente três pessoas: o diretor Lanzmann (ou ouvimos sua voz no fora de campo), uma intérprete que traduz as falas do polonês para o francês e um sobrevivente. Os três, ou quaisquer deles que sejam enquadrados, são emoldurados por ruínas ou paisagens bucólicas. Em alguns planos breves, podemos sentir a força dos ventos sacudindo a copa das árvores. Há trechos que iniciam mostrando detalhes da paisagem no presente, como se estas imagens fossem oferecidas à nossa apreciação mais imediata, sugerindo leituras diretas e evidentes. Somos levados a crer no que o filme nos mostra: a margem de um rio, a trilha de um bosque, um campo ao por do sol. Esta impressão vai lentamente desaparecendo, quando ouvimos o depoimento de uma testemunha inserida neste local ou em sua casa, distante deste espaço, que narra o que realmente aconteceu naquele lugar. Então percebemos que a imagem do presente tem por trás de si uma outra camada, esta acessível apenas pela voz dos sobreviventes. A imagem que vemos nos engana e torna-se perturbadora: não podemos mais ver as ovelhas, os bosques e apreciar a calma como antes. O mato que cresceu e tomou conta deste lugar não consegue esconder o horror que aconteceu ali. E este horror nos atinge pela voz de quem ali o vivenciou e sofreu.

A imagem é atacada e sufocada pela força do relato verbal. Como não conseguimos mais acreditar no que a câmera nos mostra, no presente, passamos a ancorar nossa esperança de alguma veracidade sobre o mundo histórico e social que o filme se propõe a revelar na voz das testemunhas. E mesmo esta voz se mostra confusa, claramente mediada: ouvimos o diretor questionar a tradutora e os sobreviventes, ouvimos as perguntas da interprete e nos rendemos às longas respostas das vítimas. Longas porque nos permitem testemunhar um momento único de acesso forçoso e doloroso ao passado. Simon Srebnik, um judeu polonês que sobreviveu ao campo de Chelmo porque, ainda muito jovem, tinha uma voz apreciada pelos nazistas responsáveis pelo campo e cantava para distraí-los, abre o filme. Caminha em uma trilha na mata para, com alguma dificuldade, encontrar algum vestígio do local onde ficava o campo. “Sim, era mesmo aqui”, diz ele, espontaneamente. A câmera se desloca lentamente em uma panorâmica que revela uma pequena mureta de pedras tomada pelo mato. Como se respondessem à identificação da testemunha, ouvimos sons que parecem ser de corvos. Após reconhecer o espaço, Srebnik descreve a chegada dos caminhões de gás e a rotina de matança das vítimas. O espaço presente funciona como um gatilho que faz emergir, em sua memória, o conjunto de detalhes visuais e ações do passado.

O encontro entre presente e passado mediado pelo local não se dá apenas na presença física dos espaços dos acontecimentos. Algumas entrevistas acontecem nas casas ou trabalhos dos sobreviventes, que por diversos motivos não quiseram ou não puderam dar suas declarações nos locais determinados. Uma destas entrevistas é a do barbeiro Abraham Bomba, em sua barbearia, em Israel. Bomba era um dos judeus encarregados de cortar o cabelo dos homens e mulheres judeus antes deles serem mortos na câmara de gás. Lanzmann o interroga sobre detalhes da atividade que exercia no passado enquanto no presente ele corta os cabelos de um homem: a ideia é evocar a lembrança pelo recurso à repetição do trabalho. A entrevista segue com Bomba cortando o cabelo e descrevendo seu cotidiano, até que ele trava: as palavras não são mais suficientes, ele se emociona, chora. O diretor insiste que ele retome o relato, ele recua, pede para ser poupado, Lanzmann insiste de novo até que ele lembra um dia em que prolongou um corte masculino unicamente para que aquele homem pudesse contemplar sua família por mais alguns minutos. A memória daquele instante foi tão vívida que não pode ser traduzida em narrativa, tendo sido retomada com muita insistência.

“A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e neste sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e repentinas revitalizações (...) a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.” (NORA:1993, p. 9)

Nuit et Brouillard (1955), de Alain Resnais, celebrado cineasta da memória, retorna, apenas dez anos após os acontecimentos, aos campos de Auschwitz e Majdanek, para mostrar as ruínas de edifícios e instalações tomados pela vegetação. Resnais revela as câmaras de gás e os crematórios em *travellings* sofisticados e fotografia em cores vibrantes em 1955. Outra parte do filme incorpora material de arquivo em preto e branco com imagens terríveis de prisioneiros confinados nos dormitórios, doentes e pilhas de corpos sendo enterrados. Uma voz over, com narração de Michel Bouquet, descreve aspectos da ideologia nazista e do tratamento imposto aos prisioneiros judeus. O que se reforça tanto para Lazmann quanto para Resnais é a opção ética – portanto estética – de explorar o local traumático no presente, de questionar a natureza da credibilidade da imagem que está sendo exibida.

A Painful Reminder: Memory of the Camps reúne imagens obtidas pelas tropas britânicas no momento da libertação do campo de Bergen e Belsen, em território alemão, em abril de 1945. O filme foi concebido tanto como uma peça de propaganda pró-aliados quanto como prova judicial para ser utilizado nos processos contra os oficiais alemães. Ao contrário de Shoah, o filme aposta sua força na visibilidade extrema, exibindo imagens terríveis: pilhas de corpos em valas, milhares de corpos raquíticos de judeus mortos de fome ou doença, um desfile infindável de esqueletos humanos com olhares distantes, com dificuldades para se manter em pé, mais mortos que vivos. O caráter de documento das atrocidades nazistas é garantido por algumas intervenções de soldados ou religiosos que dizem seu nome, o local onde estão e a data.

O filme abre com imagens extraídas de atualidades alemãs e de *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefesenthal. Uma narração garante o didatismo das imagens, procurando explicar neste breve prólogo com imagens de outros filmes, que os horrores que serão vistos começaram em 1933, com a ascensão de Hitler ao poder. Daí em diante, vemos o que Sanchez-Biosca (2006) chama de “pedagogia do horror”. Mapas e a narração descrevem as atrocidades, enquanto as imagens mostram outros campos. Mudam os locais, a barbárie é a mesma: corpos ao relento, nus e sujos, corpos carbonizados em fornos, corpos empilhados em caminhões e em enormes valas. O filme é

encerrado com imagens de Auschwitz, cujo nome se tornou o símbolo da matança em massa. Porém, como Auschwitz ficava na Polônia, no setor soviético, apenas um rolo de imagens daquele campo de extermínio foi incorporada ao filme.

Voices da Lista é um documentário de 2004, produzido para comemorar os dez anos de *A Lista de Schindler* e para marcar as atividades da Shoah Foundation, entidade que pesquisa e registra as memórias de vítimas do Holocausto³. Dirigido por Michael Mayhew, o documentário reúne depoimentos de alguns dos 1100 judeus sobreviventes salvos da morte pela intervenção do empresário Oskar Schindler, personagem do livro de Thomas Keneally e do filme de Steven Spielberg. As lembranças são apresentadas com a voz *off* dos entrevistados e imagens de fotografias dos locais citados, como os campos de concentração.

O filme de 77 minutos – que acompanha o DVD do filme de ficção –, é aberto e encerrado com uma mensagem do cineasta Steven Spielberg. Logo na abertura, Spielberg chama a atenção para o impacto das narrativas que serão vistas, alertando que alguns dos relatos podem ser até mais comoventes que o próprio filme. Estabelecemos, portanto, uma leitura do documentário que passa a ser intimamente vinculada à narrativa ficcional de *A Lista de Schindler*, à biografia do sujeito histórico Oskar Schindler e aos relatos dos sofrimentos dos sobreviventes dos guetos e campos de extermínio. O filme nos direciona para a leitura documentarizante, tal como definida por Odin.

O filme traz entrevistas com cerca de dez poloneses, homens e mulheres idosos, que contam como eram suas vidas, cotidiano, trabalho, estudos, família e planos na década de 1920 em Cracóvia. Os sobreviventes narram seu passado na cidade, lembram do preconceito velado contra os judeus, da chegada dos nazistas, da construção e das terríveis condições do gueto de Cracóvia, da proibição de usar transporte público e andar nas calçadas. Recordam ainda dos parentes e amigos assassinados, questionam as razões de tamanho ódio contra os judeus, falam, com dificuldade de imagens dolorosas que não saem de suas mentes. Os depoimentos foram obtidos no ambiente familiar de cada sobrevivente, com planos fechados, profundidade de campo, iluminação lateral, fotografia e composição bem cuidadas. A câmera, estável, concentra-se na voz e nas expressões de cada narrativa. A testemunha fala por alguns segundos e sua voz é coberta por fotografias, algumas vezes pessoais, e imagens de arquivo da vida nos guetos e campos. As

³ A Fundação mantém o *Visual History Online Archive*, o maior banco de informações online do mundo sobre o genocídio não apenas dos judeus mas também de outras etnias. Reúne a impressionante cifra de 52.000 testemunhos obtidos em 52 países e 34 idiomas.

fotografias ganham movimentos com recursos como zoom e travellings. Os entrevistadores pretendem se anular, nos conduzindo à sensação de que estes relatos falam por si mesmos e assim dão acesso direto ao passado, acesso facilitado pelo recurso à ilustração visual do que profere cada voz. Nota-se claramente um tom mais didático, próximo ao modelo de documentários exibidos em canais pagos como Discovery Channel e History Channel.

Em artigo sobre a representação do nazismo e do Holocausto no Brasil, SCHVARTZMAN (2009) lembra de uma afirmação atribuída ao cineasta Samuel Fuller, quando perguntado se aceitaria recriar no cinema o campo que ele, como combatente das tropas americanas, ajudou a libertar em 1945. Respondeu que não aceitaria a empreitada, pois seria incapaz de fazer melhor que os alemães.

O que a anedota revela é que o Holocausto passou a ser um marco na história da representação e em especial no caso do cinema. Seja na opção pelos códigos da ficção melodramática da série televisiva *Holocausto* (1978), nos longas *A Lista de Schindler* (1993) ou em mesmo no brasileiro *Olga* (2004); pelos inúmeros documentários que registram imagens terríveis como provas da barbárie, dos quais *Memory of The Camps* é o representante mais conhecido; pelas abordagens que fazem dialogar passado e presente dos locais traumáticos, como em *Nuit et Bruillard* (1955) ou em *Shoah* (1985) o indizível do Holocausto continuará desafiando cineasta e críticos.

BIBLIOGRAFIA

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Cine de história, cine de memória** : la representación y sus limites. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

_____. **Hier ist kein warum** : À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort. Protée. 1997

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORETTIN, Eduardo e outros (org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro, FGV, 2012.

SCHVARTZMAN, Sheila. O nazismo e o Holocausto vistos do Brasil. In: NÓVOA, Jorge e outros (org.). **Cinematógrafo** : um olhar sobre a história. Salvador, São Paulo: EDUFBA/ Editora Unesp, 2009.

NORA, Pierre. **Entre memória e história** : a problemática dos lugares. In: Projeto História, n. 10. São Paulo: dez. 1993.

A lua iluminada: as influências de Stanley Kubrick na obra de Wes Anderson¹

The shining moon: Stanley Kubrick's influences in Wes Anderson's movies

Fabiola Tarapanoff² (Doutora – FIAM-FAAM-Centro Universitário)

Resumo

O artigo apresenta as sintonias e dissonâncias entre as obras de Wes Anderson e Stanley Kubrick, focando nos espelhamentos do filme *O iluminado* de Kubrick presentes em *Moonrise Kingdom*, de Anderson. O quadro teórico inclui autores que abordam sobre cinema como Jacques Aumont e da intertextualidade como Julia Kristeva e Mikhail Bahktin. A metodologia inclui levantamento bibliográfico e análise em profundidade dos filmes mencionados, considerando fotografia e composição da *mise-en-scène*.

Palavras-chave:

1. Stanley Kubrick; 2. Wes Anderson; 3. *O iluminado*; 4. *Moonrise kingdom*; 5. Intertextualidade.

Abstract

The article presents the tunings and dissonances between the works of Wes Anderson and Stanley Kubrick, focusing on the influences of *The shining*, directed by Kubrick in *Moonrise kingdom*, from Anderson. The theoretical framework includes authors that approach on cinema as Jacques Aumont or about intertextuality like Julia Kristeva e Mikhail Bahktin. The methodology includes literature review and in-depth analysis of the films mentioned, considering the photography and composition of the *mise-en-scène*.

Keywords:

1. Stanley Kubrick; 2. Wes Anderson; 3. *The shining*; 4. *Moonrise kingdom*; 5. Intertextuality.

1. Introdução

Estética apurada, tom de fábula e nostalgia do passado. Essas são marcas fundamentais de Wes Anderson, considerado um dos diretores mais criativos da atualidade. Prova de seu reconhecimento pode ser visto no filme *O grande hotel Budapeste*, que ganhou quatro estatuetas do Oscar: Melhor Design de Produção, Melhor Maquiagem/Cabelo; Melhor Trilha Sonora e Melhor

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Sessão: Intertextualidades, na sala 8 da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

² Doutora em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e professora dos cursos de Comunicação Social do FIAM-FAAM-Centro Universitário.

Figurino.

O filme também é considerado um dos mais bem-sucedidos do diretor: estreou nos EUA batendo recorde de maior bilheteria para um lançamento em circuito limitado. Seus filmes surpreendem por terem uma estética própria, em que cada obra parece uma pintura, tendo algumas características como simetria e ponto de vista sempre único. Marcas presentes em outro mestre do cinema, Stanley Kubrick, obcecado por belas imagens (foi fotógrafo da revista *Look*) e pela simetria, perceptível em obras como *2001: uma odisseia no espaço* (1968) e *Laranja Mecânica* (1971).

O artigo tem justamente este intuito, abordar sobre a questão da intertextualidade presente no cinema e procura apresentar sintonias e dissonâncias entre obras de Wes Anderson e Stanley Kubrick,

Os objetos de pesquisa deste artigo foram filmes dos diretores, sendo realizado um estudo de caso em que apresenta sintonias e dissonâncias entre os filmes *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick e *Moonrise Kingdom* (2012), de Wes Anderson.

O quadro teórico inclui autores que trabalham com temas como cinema como Jacques Aumont e da intertextualidade como Julia Kristeva. A metodologia inclui levantamento bibliográfico e análise em profundidade das obras *Moonrise Kingdom* e *O iluminado*, de Stanley Kubrick, considerando a fotografia, atuação dos atores e composição da *mise-en-scène*.

2. Cinema e intertextualidade

Afetos expostos, narrativas que encantam. Desde a primeira exposição pública do filme *A chegada do trem à estação* pelos Irmãos Lumière em Paris no dia 28 de dezembro de 1895 que assombrou o público, o cinema não para de surpreender. Herdeiro da fotografia, ele traz uma dinâmica da realidade que essa arte não apresenta. A mágica ocorre a partir de fotogramas separados que dispostos em sequência e em uma grande velocidade produzem a sensação de movimento (“persistência retiniana”).

Para o crítico da *Cahiers du Cinéma*, André Bazin, o cinema é uma “janela aberta para o mundo”, que revela apenas um fragmento desse mundo e que não se deve deter apenas às bordas:

De fato, as fronteiras da narratividade, assim como as da representatividade, muitas vezes são difíceis de traçar. Da mesma maneira que uma caricatura ou um quadro cubista podem representar (ou pelo menos evocar) um espaço tridimensional, existem filmes onde, para ser

mais esquematizada ou mais abstrata, nem por isso a representação deixa de ser mais presente e eficaz (AUMONT, 1995, p.26).

Uma característica muito própria é a natureza intersemiótica, pois o filme se compõe da mistura de linguagens. Essa hibridização é bem presente no cinema, que propõe um diálogo ou intercâmbio entre autores e ideias. Termo adotado por Julia Kristeva na França na década de 1960 a partir do dialogismo de Mikhail Bakhtin, na década de 1920, intertextualidade é uma releitura de algo, uma citação/referência, seja de um livro em uma peça teatral ou de um quadro em um conto.

Quem inspirou Kristeva na criação do termo foi Mikhail Bakhtin, filósofo russo da década de 1920, com sua noção de dialogismo. E essa intertextualidade depende também da percepção de mundo do receptor, que deve ter uma bagagem cultural, pois é o repertório cultural que permite que identifique as sintonias de uma obra presentes em outra.

3. Estudo dos filmes *O iluminado* e *Moonrise kingdom* – Sintonias e dissonâncias

Obsessão pela simetria e forte marca autoral. Essas características tão presentes fizeram com que muitos críticos comparassem os dois diretores. O artigo busca justamente isso: identificar marcas do diretor Stanley Kubrick na obra de Wes Anderson e que revelem a intertextualidade tão presente no cinema. Entre as sintonias, ambos gostam de utilizar planos que revelam sua marca autoral. Kubrick sempre apresenta pontos de fuga, com longos corredores como em *2001: uma odisseia no espaço*, enquanto Anderson busca a centralidade na imagem e traz *travellings* metódicos horizontais e verticais.

O enfoque do artigo está nos espelhamentos presentes de *O iluminado* na obra *Moonrise Kingdom*. *O iluminado* mostra a história do escritor Jack Torrance (Jack Nicholson), alcoólatra em recuperação que acaba aceitando um emprego de zelador na baixa temporada do famoso hotel Overlook, nas montanhas do Colorado. Ele se muda com sua mulher, Wendy (Shelley Duvall) e seu filho, Danny (Danny Lloyd). O menino é “o iluminado” e tem habilidades psíquicas que permitem ver o passado e os horríveis crimes cometidos no hotel. Em meio a uma tempestade de neve, eles ficam presos no hotel e forças sobrenaturais presentes no local começam a afetar a sanidade de Jack, colocando seu filho e a esposa em risco.



Figuras 1 e 2. Pôsters de *The shining* (*O iluminado*) e *Moonrise Kingdom*. Fontes: Double Feature (*The shining*) e Wikipedia (*Moonrise kingdom*)

No filme de Anderson, dois jovens que moram em uma pequena ilha localizada na costa da Nova Inglaterra, Sam (Jarde Gilman) e Suzy (Kara Hayward) e se sentem deslocados no ambiente em que vivem e quando se conhecem após uma peça teatral, se apaixonam e resolvem fugir juntos em plenos anos 1960. O que eles não esperavam é que os adultos ficariam tão preocupados com seu sumiço, sendo procurados pelos pais de Suzy (Bill Murray e Frances McDormand), pelo Capitão Sharp (Bruce Willis) e pelo escoteiro-chefe Ward (Edward Norton), figuras “paternas” para Sam, pois ele é órfão.

De acordo com Joseph Boinay no artigo “*Moonrise Kingdom: une relecture de Shining* par Wes Anderson?”:

O iluminado concentra-se mais na questão do labirinto da loucura paternal. *Moonrise Kingdom* incide mais sobre essas pequenas pessoas com uma aparência frágil. Seu olhar é benevolente sob esse adolescente problemático que, por qualquer problema que a vida traga, continua a vê-la como uma grande aventura para viver.

Percebe-se inicialmente algumas sintonias visuais e da cartografia da *mise-en-scène* entre as obras como a disposição dos móveis da casa da família, na apresentação inicial (com *travellings* horizontais), uma notória influência da cenografia de *O iluminado*. Em ambos é visível o gosto pela simetria, com a centralização das imagens. Há uma cena com crianças brincando em um tapete em *Moonrise kingdom* que se refere diretamente àquela em que Danny brinca com carrinhos em um tapete com estampa geométrica do Overlook Hotel, como se vê na imagem abaixo:



Figura 3. Comparação entre *Moonrise kingdom* (acima) e *O iluminado* (abaixo)

Fonte: Site Vodkaster

A música é um componente importante na obra dos dois diretores, sendo que Kubrick usa mais a música clássica para pontuar cenas fortes e memoráveis, como a de Alex the Large que canta *Singin' in the rain* em *Laranja mecânica* ou em *2001: uma odisseia no espaço*, com a espaçonave flutuando no espaço ao som de *Danúbio azul*, de Richard Strauss. Em *O iluminado* a música pontua a crescente loucura de Jack. Já Anderson traz uma trilha mais *indie*, com destaque para *Les temps de l'amour*, de Hardy, em uma sequência feita com sensibilidade por Anderson, que mostra o casamento de Suzy e Sam saindo da tenda onde foi realizado seu casamento, em câmera lenta.

Nas duas obras, está muito presente a temática da estrutura familiar. Em *O iluminado* a questão da figura paterna ausente se verifica na figura do protagonista, interpretado brilhantemente por Jack Nicholson. Mesmo ele também tendo poderes psíquicos e percebendo o que ocorreu no hotel, ele não sabe lidar com a situação, ao contrário de seu filho, Danny, que acaba salvando a família, mas seu pai morre.

Em *Moonrise kingdom*, como em todos os filmes de Anderson, traz uma família desajustada. Os adultos são perdidos, enquanto as crianças têm uma visão mais apurada da realidade e acabam conduzindo a trama. O menino de *Moonrise kingdom* é órfão e sente que tem um grande destino. No final ele conquista um pai (adotivo. Ou seja, ele ganha um pai, enquanto Danny perde o seu.

Diversos espelhamentos ou “homenagens” de Anderson estão presentes na obra de Kubrick. Como a cena em que o menino encontra escrito no casco da tartaruga um nome: “Albert”, em

referência à cena em que Danny escreve “Redrum” (“Murder”, “assassinato” ao contrário em inglês) na porta do quarto de sua mãe.



Figura 4. Comparação entre *Moonrise kingdom* (acima) e *O iluminado* (abaixo)

Fonte: Site Vodkaster

Há ainda a presença do machado como arma em *Moonrise*, que marcou *O iluminado*, na cena em que Jack insano começa a dar golpes com o instrumento na porta de sua esposa e coloca o rosto na porta dizendo: “Hi, Johny”. Nos dois filmes os personagens passam por um isolamento devido ao mau tempo, que os conduz ao seu limite. O rompimento da barragem em *Moonrise* também lembra o sangue que ecoa na tela saindo do elevador e lembrando as mortes ocorridas no hotel.

A grande dissonância entre as obras é que Anderson apresenta um otimista tom de fábula na obra, enquanto Kubrick tem uma visão mais sombria. Isso está presente nos tons de cores da fotografia das obras: Anderson apresenta tons mais “solares” e com uma estética *vintage*, dos anos 1960, enquanto em *O iluminado* há a prevalência de cores mais frias e acizentadas em ambientes como o labirinto e a cozinha, em contraste com os tons do hall e dos quartos do hotel, com tons mais quentes (vermelho e amarelo).

Conclusões

“O artista não quer impor, nem instruir o espectador. Quer somente produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação.” A frase de Rancière, citado por Clarisse Castro Alvarenga e Katia Hallak Lombardi (2012, p. 285) revela um pouco da reflexão que o presente artigo propôs. Um artista não busca impor, mas procura a reflexão. Assim quando um cineasta como Wes Anderson busca inspiração em Stanley Kubrick (*O iluminado*) para fazer o filme *Moonrise kingdom*, ele busca traduzir a partir de traduções que os outros lhe apresentam. Cada um

tem o poder de traduzir à sua maneira o que percebe, tornando os filmes únicos, mas com semelhanças em relação às obras anteriores.

E a recepção ou identificação das sintonias entre as obras depende de um repertório cultural de quem assiste. Ou seja, essa intertextualidade será compreendida dependendo de uma série de fatores: da atenção que cada espectador prestou ao filme, do conhecimento sobre as obras dos diretores e da sensibilidade aos detalhes e estéticas apresentadas. Umberto Eco é um dos autores que abordou a relação do receptor com uma obra de arte. Em *A obra aberta*, ele ressalta que a estrutura de uma obra aberta não será isolada de várias obras, mas é um modelo que descreve não só um conjunto de obras, mas enquanto postas em uma determinada relação fruidora com os receptores:

Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) mencionada obra, a forma imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma obra acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma perspectiva individual. Nesse sentido, uma obra de arte, acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade (ECO, 1976, p.40).

Singularidade que marca tanto as obras de Kubrick e Anderson apresentadas em destaque, mas que não deixam de trazer seus espelhamentos e sintonias.

Referências bibliográficas

ALVARENGA, C. & LOMBARDI, K. H. "Midiatização e mediação: seus limites e potencialidades na fotografia e no cinema." In: JANOTTI JR, J.; MATTOS, M.A. & JACKS, N. (Orgs.) **Mediação & midiatização**. Salvador: UFBA; Brasília: Compós, 2012. pp. 272-296.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995. 3ª edição.

BOINAY, J. "Moonrise Kingdom': une relecture de 'Shining' par Wes Anderson?" **Vodkaster**. Endereço: <http://www.vodkaster.com/actu-cine/moonrise-kingdom-shining-kubrick/887258>. (Acesso: 1.mar.2015).

ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GONÇALVES, E. M. & RENÓ, D. P. "A montagem audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema." **Razón y palabra**. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N67/varia/moraes_Porto.pdf. Acesso em: 30.nov.2015.

KRISTEVA, J. **História da Linguagem**. Lisboa, Portugal : Edições 70, 1988.

MOONRISE KINGDOM. **Wikipedia**. Disponível em: https://fi.wikipedia.org/wiki/Moonrise_Kingdom. Acesso em: 20.nov.2015.

THE SHINING. **Double Feature**. Disponível em: <https://doublefeature.fm/2010/shining-bright-falls>. Acesso em: 30.nov.2015.

ZANI, R. "Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo." **Em questão**, Porto Alegre, v.9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/65/25>. Acesso em: 30.nov.2015.

Três mães e alguns assuntos desconfortáveis:

O desenho das personagens femininas do sitcom *Mom*¹

Three mothers and some uncomfortable issues: the female characters in *Mom*

Fernanda Friedrich² (Doutoranda – Universidade Federal de Santa Catarina)

Resumo:

Este artigo fala sobre a representação das mulheres em séries televisivas, focando no sitcom *Mom*. A série em questão tem três protagonistas mulheres, a maior parte do elenco do sexo feminino e deixa os homens apenas com papéis secundários dentro da narrativa. Assim, *Mom* funciona na contramão da maioria das narrativas televisivas, se destacando também pela abordagem complexa de temas dramáticos, trocando o perfil estereotipado das mulheres na televisão por uma aproximação menos sexista.

Palavras-chave:

Mom, Gêneros, Série de Televisão, Mulheres, protagonistas.

Abstract:

This article reflects on the representation of women in television series, focusing on the sitcom *Mom*. *Mom* works in the opposite direction than most of the television series as the sitcom has three women as protagonists, most of the other characters are women and men have secondary roles in the narrative. *Mom*'s way of approaching dramatic scenarios and the way the sitcom portrays women stereotypes results into a less sexist representation of women in TV.

Keywords:

Mom, Gender, Television Series, Women, protagonists.

Quando falamos em comédia de situação, popularmente conhecida como sitcom, é comum assimilar a imagem do clássico enlatado norte-americano³, cheio de estereótipos, personagens fracos, tramas sem relevância e piadas sem graça. No entanto, algumas séries do gênero tem evoluído ao longo dos anos, atrás de narrativas mais complexas, com personagens e tramas mais densas, buscando aspectos dramáticos para a comicidade. Neste artigo, abordo um seriado com

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Corpo, Gênero e Sexualidade.

² Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Graduada em Jornalismo (UFSC) e Mestre em Literatura Inglesa (UFSC). Diretora e Roteirista, lecionou na UNIVALI, FURB e UFSC.

³ Definição comum no Brasil para designar produções dos Estados Unidos que seguem padrões hollywoodianos e que não agregam nem artisticamente, nem socialmente às discussões contemporâneas, visando apenas o lucro através do audiovisual.

essas características, o sitcom *Mom*⁴. Trata-se uma série cheia de personagens complexas, com diversos momentos dramáticos. *Mom* é um exemplo de sitcom que possui uma complexidade maior do que a premissa do gênero carrega. Neste caso particular, além de quebrar diversos preceitos do estilo, *Mom* enche a tela de personagens mulheres mais elaboradas do que o padrão audiovisual. Este empoderamento das personagens mulheres é o ponto principal deste artigo.

Antes de entrar no contexto de *Mom*, é importante compreender os princípios da comédia de situação. O sitcom em sua definição pelo dicionário *webster*⁵ é demarcado como “um show que é passado na televisão regularmente e que é sobre um grupo de personagens envolvidos em diversas situações engraçadas”. O formato tradicional do sitcom estabelecido a partir do final dos anos 50, inclui um palco com cenários fixos e platéia presente durante as gravações.

Richard Butsch resume a comédia de situação como:

(C)onstruído em volta de uma situação humorística em que a tensão é desenvolvida e resolvida em meia hora. Episódio após episódio a situação é recriada. Em muitos sitcoms, particularmente aqueles que falam de um personagem cômico bem conhecido, as situações cômicas são incorporadas em um personagem que está sempre entrando em situações problemáticas⁶ (BUTSCH, 2005, p. 111)

De tal modo, podemos observar que o Sitcom, como pertencente ao gênero comédia traz alguns cânones do estilo de raiz. Aristóteles ao falar de comédia destacava que o gênero se refere ao pior de nós e que a partir das nossas fragilidades temos um gancho para o cômico. Luís Nogueira defende que “a comédia tende a fazer ressaltar as fragilidades do ser humano: o vício, a negligência, a pompa, a presunção ou a insensatez”(2010, p.20). *Mom* trabalha com a comicidade a partir das fragilidades das personagens principais: Christy, na casa dos trinta anos, sua filha Violet, de 17, e sua mãe Bonnie, na casa dos 50 anos.

Christy é alcoólatra e no primeiro episódio da série revela em uma reunião dos Alcoólatras Anônimos que está há pouco mais de 100 dias sem beber. Ela decide ficar sóbria para tentar retomar seu relacionamento com seus filhos, Violet e Rosco, de oito anos. Durante a série percebemos que o

⁴ *Mom* é um sitcom estadunidense que começou a ser exibido pelo canal público CBS nos Estados Unidos em 2013. No Brasil a série é exibida pelo canal Warner via televisão paga. A série criada por Chuck Lorre, Edie Gorodetsky e Gemma Baker está em sua segunda temporada. A série começou com uma média de 8 milhões de expectadores e durante os últimos episódios passou a marca de 11 milhões de espectadores (fonte: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/>)

⁵ Dicionário Webster online (<http://www.merriam-webster.com/>) último acesso em 31 de março 2015

⁶ Tradução livre de “Situation comedy is built around a humorous "situation" in which tension develops and is resolved during the half hour. In episode after episode the situation is re-created. In many sitcoms, particularly those featuring a well-known comic, the comic situations are embodied in a character who is always getting himself into trouble”.

relacionamento com os filhos está muito danificado por causa do comportamento de Christy antes de se tornar abstermia. Também conhecemos a rotina da família e percebemos que não há uma figura masculina presente, com Christy educando e (mal) pagando as contas de casa sozinha.

A mãe de Christy, Bonnie é introduzida um pouco mais adiante da trama. O relacionamento mãe e filha entre as duas é extremamente tenso, com muito ressentimentos por parte da filha. Bonnie, também mãe solteira e alcoólatra, não conseguiu criar a filha muito bem, já que também teve problemas com drogas e dinheiro durante toda a infância e adolescência de Christy. Mais tarde ficamos sabendo que Bonnie foi abandonada na infância e criada por diversos pais adotivos, mudando de casa em casa conforme os pais cansavam dela. O relacionamento das duas começa a melhorar quando Bonnie se aproxima da neta, Violet, forçando com que Christy reveja suas ações e perdoe a sua mãe, como gostaria de ser perdoada pela filha Violet.

Como a significação de sitcom de Butsch sugere, a partir deste ponto a situação de entendimento entre a família de Christy é constantemente recriada entre circunstâncias cômicas e dramáticas. Ela e sua mãe tentam se entender e lidar com os vícios. Violet assume um papel mais de coadjuvante dentro da trama, tendo um destaque maior quando descobre que está grávida e também será uma mãe adolescente. No entanto, Violet conta com uma vantagem que sua mãe e avó não contaram – a presença e a ajuda da família na gravidez. No final da primeira temporada, Violet decide doar a filha para adoção. Retomo esse assunto mais para frente quando começarmos a falar sobre a complexidade das tramas. No momento, voltamos a falar das personagens.

Mom se sobressai ao revelar-se uma comédia familiar com o foco no relacionamento entre as mulheres de uma família praticamente sem homens. Rosco, é o único integrante fixo do sexo masculino na família, porém, ele é apenas uma criança e não ganha muita relevância durante a série. Rosco, dentro dos padrões de criação de personagem defendido por especialistas como Robert Mckee e Syd Field está na trama para revelar informações sobre o protagonista⁷, funcionando apenas como um auxílio para compreendermos Christy, Bonnie e até mesmo Violet. Outros personagens

⁷ Syd Field classifica quatro qualidades essenciais nos personagens de um roteiro: Necessidade dramática, Ponto de vista específico, Personificação de um comportamento, Passagem por um processo de transformação (2005, 79). Para Field, o protagonista precisa ter um objetivo, algo que almeja alcançar e que leve a história para frente. Nesta busca, os coadjuvantes ajudam a sustentar a trama do protagonista, cooperando, criando novos obstáculos ou ainda nos auxiliando a entender o intuito do protagonista. Robert Mckee sustenta a consideração de Field e propõe que há uma polarização na história, onde cada personagem está lá por uma razão, com um intuito específico. Assim, Mckee argumenta que cada personagem tem uma visão específica, um modo de falar seu, não devem ter a mesma atitude visando a singularidade e importância do mesmo dentro da trama (2006 p.120). No caso, Rosco assume um papel único na trama, tendo as funções de coadjuvante propostas por ambos Field e Mckee.

masculinos que aparecem como o pai de Rosco, o pai de Christy, envolvimentos amorosos de Christy e o namorado de Violet, são retratados em sua maioria sem seriedade alguma, como coadjuvantes, em papéis de homens fracos, dependentes de mulheres, menos inteligentes ou apenas simplesmente canalhas.

O contraste entre as personagens mulheres e os homens é evidente: as mulheres por mais que sejam problemáticas – como Christy e Bonnie – são corajosas, fortes, complexas. Em *Mom*, os homens tomam o papel de coadjuvante em uma história que é liderada pelo sexo feminino – um grande contraste com o resto das produções cinematográficas e televisivas no mundo. No caso da televisão, os Estados Unidos, país de origem de *Mom*, conhecido por seus seriados, é o maior importador de séries possuindo também um grande número de pesquisadores investigando o gênero. Estudos particulares sobre televisão já da década de 1980 apontam a clara desvantagem entre personagens mulheres na mídia. Mesmo com a atual maior complexidade das tramas e uma política social mais favorável às mulheres, os números ainda confirmam uma desvantagem entre os gêneros. O artigo “*Primetime TV Still Mostly A Boys Club – And it’s getting tougher for women*”⁸ aponta que o percentual de mulheres à frente das câmeras (com papéis em que falam alguma coisa⁹) caiu em 2.3% na última temporada completa¹⁰ (2013-14). Um dado que exemplifica ainda mais o diferencial que as séries que possuem entre os gêneros é de que apenas 44% das séries no ar tinham de uma a quatro mulheres no elenco, enquanto em contrapartida 1% dos programas possuíam quatro ou menos homens no elenco – *Mom* faz parte do 1%.

Um estudo¹¹ liderado pela socióloga Stacy Smith da Universidade da Califórnia, revelou em 2012 que para cada personagem forte¹² - como Christy – há seis mulheres retratadas como artificiais, dependentes e fracas. Das 11.927 personagens da televisão com falas analisadas, a maioria não

⁸ Tradução Livre “O Horário Nobre ainda é um clube de meninos – e está ficando cada vez mais difícil para as mulheres <http://deadline.com/2014/09/women-in-primetime-tv-losing-ground-boxed-in-study-834920/>

⁹ O Teste Bechdel é um exame que avalia se o filme/série possui uma presença mínima de personagens femininos. O teste avalia se o audiovisual possui 1)no mínimo duas mulheres com nome; 2)que conversam uma com a outra; 3) A conversa precisa ser sobre algo diferente de um homem. O teste se popularizou através de um tira dos quadrinhos “*Dykes to Watch Out For*” (Lésbicas para ficar de olho. em tradução livre) de Alison Bechdel's, em 1985, que propunha o mesmo.

¹⁰ As temporadas de sitcom geralmente possuem de 20 a 25 episódios, começando em setembro e terminando entre abril e junho. A exibição é semanal, com intervalos em que episódios antigos geralmente são reprisados no horário reservado para o seriado.

¹¹ O estudo intitulado “*Gender Role and Occupations: A look at Characters Attributes and Job-related aspirations in Film and Television*” em tradução livre Papéis de Gênero e ocupações: Uma visão de atributos de personagens e aspirações relacionadas ao trabalho em Filme e Televisão, foi publicado pelo Geena Davis Institute on Gender in Media.

¹² Personagens com poder opinativo, geralmente protagonistas.

tinha um emprego satisfatório e não possuía destaque intelectual/de poder ou voz de comando. Em sua maioria, o estudo prova que as mulheres ainda são retratadas como estereotipadas (donas de casa, mães de filhos, fúteis, etc) e sexualizadas mais do que como mulheres independentes e relevantes para a sociedade.

O retrato atual das mulheres nas séries de televisão não foge da crítica feita por Laura Mulvey em *Visual Pleasure and Narrative Cinema*¹³ originalmente publicado há 40 anos atrás.

Tradicionalmente, a exibição das mulheres funciona em dois níveis: como um objeto erótico para os personagens na história e como um objeto erótico para os espectadores no auditório, com uma tensão alternada entre a aparência em ambos os lados da tela¹⁴ (MULVEY, 1983, p.442)

Assim, Mulvey coloca que a mulher no audiovisual é retratada em função da sua sexualidade como um “objeto erótico” seja dentro da trama ou para os espectadores. Enquanto o recorte feminino na maioria das séries consiste do retrato de uma mulher sexualizada, dependente e estereotipada, *Mom* oferece uma saída contrária. Assim, felizmente encontramos aqui uma abordagem diferente da exposta por Mulvey. Em *Mom* há um desapego da imagem perfeccionista que as mulheres geralmente são retratadas na televisão. A maquiagem não faz com que Bonnie pareça ter apenas 30 anos, e o figurino não tem um apelo vazio ao público masculino como muitas series possuem. O ponto principal é mostrar as atrizes como mães reais, possíveis, como pessoas que não se vestem nem se maquam perfeitamente, que o cabelo fica desarrumado e a olheira prevalece ao corretivo.

A série trabalha com uma aproximação a um modelo menos sexista no retrato de personagens, espelhado em mulheres menos idealizadas pelo olhar masculino, deixando a erotização de lado. Não que as personagens não sejam atraentes, mas o foco da história não é esse. Por mais que elas faça sexo e falem abertamente de sexo, a forma com que isso é mostrado não se dá de uma maneira sexual e sim com um quê de cotidiano, da mesma forma que o homem é colocado no sexo não como objeto, mas como parte do contexto da trama.

Há um lado cômico em destaque que prevalece também à sexualização. Em “*Estrogen and a Hearty Breakfast*”¹⁵, Bonnie pensa que está grávida, mas descobre que na verdade está entrando na

¹³ Tradução livre “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, disponível em <http://www.jahsonic.com/VPNC.html> último acesso em 3 julho 2015

¹⁴ Tradução livre de “Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen”

¹⁵ Em livre tradução “Estrogênio e um Café da Manhã com substância”.

menopausa. Ela decide então trocar o visual para se sentir mais atraente, com medo que sua libido acabe de vez. A reação de Bonnie é um alívio cômico, utilizando o exagero como forma de tornar a situação engraçada. No entanto, a forma com que as trapalhadas de Bonnie são colocadas não a estereotipam como mais uma mulher superficial, vagabunda ou louca com problemas hormonais. A pegada cômica da menopausa de Bonnie aparece como um reflexo da personalidade da personagem, não como uma forma de caracterizar a estereótipos femininos.

O erotismo de *Mom* parece ter uma origem mais complexa e mesmo com roupas mais ousadas não há o apelo vazio, puramente estético, que muitas séries utilizam como chamariz para o público masculino. A ideia de que a mulher que aparece na televisão precisa ser mais um rostinho bonito (e um corpo gostoso) para segurar audiência não ganha espaço maior na série. Hilan Bensusan em "Observações sobre a libido colonizada: tentando pensar ao largo do patriarcado" faz uma reflexão sobre o desejo masculino sobre a mulher, revelando que :

O desejo masculino é muitas vezes esquetejante – nós desejamos partes, nos excitamos com seios, pernas, cabelos; tal como a pornografia ensina. O desejo masculino, promovido a parâmetro de desejo, é intrinsecamente comparativo; com facilidade separamos as partes dos corpos. Um desejo assim raramente pode ter pessoas em foco; mais facilmente nós desejamos aquilo que se aproxima de um ícone do que é lícito erotizar. (BENSUSAN, 2004, p.139)

Trabalhamos com essa colocação como uma prerrogativa do desejo por um corpo apenas, por uma estética vazia de consciência. O apego masculino ao que passa na tela em muitas vezes se aproxima mais de um desejo por um ícone, do que o posicionamento no lugar e a interpretação do sentimento do sexo oposto. A mulher é como um manequim vazio, apenas sendo exposta ao olhar de desejo do expectador homem. Para ele, torna-se mais fácil perante a sociedade desejar o ícone do que colocar-se na situação da mulher. Afinal, há muitos homens complexos na ficção, tornando mais fácil de se espelhar e interpretar os dramas do gênero que ele pertence. Na hora de ver a mulher, não há conexão intelectual, apenas física, assim, quanto mais superficial e sem complicações, mais fácil de desejar. De certa forma é como o homem dominante não assistisse uma mulher na tela com o esforço de se identificar, mas com o único objetivo de dar prazer aos seus pensamentos.

“A presença da mulher é um elemento indispensável do espetáculo em um filme narrativo normal, e seu visual pode atrapalhar o desenvolvimento da narrativa fílmica, congelando a ação em

momentos de contemplação erótica”¹⁶ (MULVEY, 1983, p.442). Como coloca Mulvey em seu texto, a presença da mulher - mesmo que sexualizada - ainda pode ser considerada um empecilho para a narrativa aos olhos do homem, fazendo-o se distrair e perder o eixo da narrativa. Na criação de um personagem dentro de uma história, diversos autores indicam como um fator primordial o poder de criar empatia com o personagem, principalmente o protagonista. Uma história sem um protagonista que consiga criar vínculos com os expectadores – seja um mocinho ou um vilão – dificilmente funciona. Assim, no caso para criar empatia do público masculino com uma personagem mulher há dois recursos geralmente utilizados - o primeiro é a já abordada sexualização da personagem. No segundo caso, a personagem ganha trejeitos e simbolismos masculinos para que o homem consiga criar um vínculo com a mesma, havendo uma masculinização da mesma.

Jonathan Schroeder resume colocando que o “filme é um instrumento do olhar masculino, produzindo representações de mulheres, a boa vida e as fantasias sexuais do ponto de vista masculino”¹⁷ (SCHROEDER, 1998, p.208), sendo assim, com a nossa sociedade vivendo em torno dos desejos masculinos (BENSUSAN, 2004), justifica-se o número de homens fortes e de mulheres fracas. De tal modo, as mulheres se acostumaram em se colocar no lugar dos homens e criar uma empatia com o personagem masculino. No entanto, a inverso não procede – a capacidade de se envolver com uma narrativa protagonizada pelo sexo oposto não se aplica aos homens, que foram acostumados a ver seu sexo com o forte e o sexo oposto como apenas um elemento sexual.

A preocupação com as maiorias não é exclusividade do audiovisual. Também é importante ressaltar que a questão de gênero aqui, intrínseca, faz parte de uma rede “(d)ecorrente de uma visão monocêntrica e exclusivista do conceito estético, que gera eurocentridade de *universal* e subalterna a relação entre literatura e sociedade (...) daí o fato de, não raro, se fazer coincidir *universal*” (MATA, 2012, 126-127). A criação de uma identidade padrão, com uma identificação da “minorias” com a “maioria” prega um conceito de universalidade que na verdade nada mais é do que uma exclusão das particularidades daqueles diferentes do homem, branco, rico, heterossexual, educado, europeu ou norte-americano. As minorias, mulheres, negras, latinas, homossexuais, com baixa escolaridade, são obrigadas a se enxergar em um perfil utópico, fora da sua realidade, na hora de se entreter com uma

¹⁶ Tradução livre de “The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, , yet her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation”

¹⁷ Tradução livre de ‘Film has been called an instrument of the male gaze, producing representations of women, the good life, and sexual fantasy from a male point of view’

história. Inocência Mata resume

(A) divulgação de instrumentos mediáticos acaba por se tornar *universal*, ainda que a comunidade a que a obra se reporta (mesmo se essa comunidade já não é pensada como receptor-alvo) não se identifique com o universo representado nem partilhe os sinais pretensamente conformadores de sua imagem, seja por mediação simbólica, alegoria ou ideológica (MATA, 2012, 127).

Assim, a modulação do conteúdo audiovisual (assim como de outras mídias, como bem sugere Mata) foi feito seguindo o padrão ideológico do universalismo capitalista de maiorias. O texto se amoldou visando as ditas maiorias e ignorou entre tantos perfis o da expectadora mulher e quem a mesma realmente se identificara. Deste modo, a mídia subutiliza e subdesenvolve personagens mulheres já com o pressuposto de que as mesmas não funcionariam bem (em boa linguagem capitalista - não dariam lucro) já que a identificação ocorreria com uma “minorias”, enquanto a ficção padrão, protagonizada por um homem, tem mais abrangência de mercado. Portanto, fica mais clara a importância de *Mom*, como um dos poucos produtos audiovisuais que conseguem transcender o olhar masculino e reverter a situação predominante. Ao apresentar mulheres fortes e homens superficiais, o sitcom força o espectador a um ponto de vista reverso ao usual.

Um ponto interessante a adicionar é que as estratégias de ganhar a atenção do público masculino não se aplicam muito bem à série em questão. A sexualização, como previamente abordada, não é o foco em *Mom*. Um outro fator, a masculinização também não é muito aplicada no sitcom. Levamos em conta que antes de tudo, elas são mães. Por mais que elas possam ter características qualificadas no sexismo como atitudes masculinas - como prover para a casa e ser sexualmente liberal- , elas são mães, mulheres, femininas - mesmo que não sexualizadas.

Ainda em *Visual Pleasure*, Mulvey distingue três olhares associados com o audiovisual: o da câmera que grava o evento fílmico; o da platéia que assiste o produto final e o olhar que os personagens trocam dentro da ficção . Assim, por mais que estejamos falando sobre a representação da personagem mulher aos olhos do público, é interessante ressaltar também as outras duas visões. No caso de quem grava, pensamos em aspectos de produção da série e trazemos questões já levantadas como a forma com que as atrizes que interpretam as personagens são colocadas como pessoas normais, sem excesso de maquiagem para parecerem supermodelos. O olhar é consciente em retratar mulheres tangíveis, sem a obsessão hollywoodiana pela aparência perfeita e pela juventude eterna.

Dentro da trama o olhar entre os personagens homens e as personagens mulheres não foge muito o olhar no nosso mundo real. Quando os pais do namorado de Violet descobrem que ela está grávida eles logo questionam se o filho realmente é o pai da criança. A diferença é que aqui, por se tratar de um ambiente em que as mulheres são as protagonistas, a crítica não é deixada de lado – ofensas de gênero são indagadas e ridicularizadas através de piadas. A série relata bem como é ser uma mãe solteira em um mundo sexista. Elas não são tratadas como vítimas, são tratadas como lutadoras e, se for necessário, transformam o sofrimento em chacota, evidenciando o sexismo e depois o mostrando o quão desprezível o mesmo se torna dentro de qualquer situação.

E assim, através de piadas, situações tensas são retratadas de uma forma menos dramática, mas ainda relevante e fazendo com que haja uma reflexão sobre o que aquelas pessoas estão passando. Como comédia, o sitcom frequentemente utiliza estratégias humorísticas como o exagero, o absurdo, o escatológico, entre outras para levar a platéia ao riso. *Mom*, como faz parte do gênero, também utiliza estas ferramentas. Todavia, os clichês, ainda que utilizados, não são jogados na narrativa com a frequência de outras séries bem conhecidas do gênero, como *How I met your mother*¹⁸, *Two and a Half Man*¹⁹, *Friends*²⁰, etc.

Mom frequentemente utiliza clichês do mundo real como base de suas piadas. No episódio *Jail, Jail and Japonease porn*²¹ Regina, uma amiga da reabilitação, está prestes a ser presa por desviar dinheiro de aplicações de seus clientes. Conversando com Christy e Bonnie, Regina faz piada com o fato de ser negra e ter roubado de pessoas brancas logo após as amigas – brancas - tentarem a confortar dizendo que talvez ela não seja presa. A piada traz a tona um questionamento sobre o sistema jurídico ao mesmo tempo que debocha do estereótipo do negro roubando o branco. Bonnie, que é branca e já foi presa por roubo, tráfico de drogas, entre outros, concorda com Regina, reafirmando a sua situação como maioria. Se Regina fosse branca, será que ela seria presa? A pergunta fica no ar.

¹⁸ *How I met your mother*, de Craig Thomas e Carter Bays, foi ao ar entre 2005 e 2014 e retratava um grupo de amigos em Nova York.

¹⁹ *Two and a Half Man*, de Chuck Lorre e Lee Aronsohn está no ar desde 2003 e inicialmente retratava o cotidiano familiar de Charlie e Allan, dois irmãos e o filho de Allan. Com muitas alterações de elenco, hoje a história se baseia no dia a dia de Allan e um amigo.

²⁰ *Friends*, de David Crane e Marta Kauffman, foi ao ar entre 1994 e 2004 e retratava um grupo de amigos em Nova York.

²¹ Em livre tradução “Cadeia, Cadeia e Pornografia Japonesa”.

No episódio *Sonograms and Tube Tops*²² Violet acabou de optar por doar a sua filha para adoção e começa a busca por um casal que possa criá-la de uma forma melhor do que ela. Ela tenta explicar para o namorado e para a família religiosa dele que optou pela adoção da criança e eles vão de frente com a garota, não aceitando o desejo de Violet. Ao chegar em casa, ela conta para Christy e Bonnie que não só o namorado foi contra a sua posição como seus pais decidiram que eles vão então adotar o bebê. Violet, que já havia escolhido um casal homossexual como os pais de sua filha, indigna-se e diz “Eu não quero que meu filho seja criado por fanáticos religiosos! Eu quero que ele seja criado por homossexuais!”

O posicionamento de Violet funciona como um reflexo oposto de uma sociedade que ainda recrimina casais homoafetivos na hora da adoção. O fato dela considerar que os dois pais podem criar a sua filha de uma melhor forma do que o casal de pastores desafia o posicionamento retrogrado da sociedade – não é a opção sexual do casal que pode influenciar negativamente a criança, e sim o posicionamento extremista religioso. A fala vira uma *punchline*²³ não por ser preconceituosa, mas por ridicularizar o preocupação contra a adoção por casais gays. Novamente, como uma comédia, Mom ainda torna os casos sérios em piada. Como os desabafos de Christy e Bonnie nas reuniões do AA ou como a própria cobrança de ambas em tentar ser uma pessoa – e uma mãe - melhor. Outros temas dramáticos como prisões, câncer, depressão pós-parto, adultério, despejo, morte, são inseridos na narrativa sempre contando com o alívio cômico e as indagações sociais feitas quase sempre através de piadas e *punchlines*.

Conclusão

É fato que para ter personagens fortes, é preciso ter boas tramas. Um bom personagem sem uma boa trama é algo muito raro – e perto do impossível – em termos de *storytelling*. No caso de ser tratar de um personagem cômico, precisamos ainda ter conhecimento da função cômica do mesmo, e de que é necessário. O texto de *Mom* permite o questionamento de situações e da sociedade, apoiando-se em personagens complexas com problemas palpáveis. A definição de comédia de

²² Em tradução livre “Ultrassom e Tomara que caia”.

²³ *Punchline* ou *punch line* é considerada a parte final de uma piada, sketch cômico, etc. É o ápice da história e geralmente está no fim da mesma. Costuma ser engraçado, provocando risadas e quase sempre baseia o humor no inesperado.

situação é realmente bem empregado aqui – a comicidade existe nas mais diversas situações, dramáticas ou não.

Por conseguinte, *Mom* apresenta personagens fictícios, densos, que lidam com dramas com consistência real de forma cômica. A forma com que a comédia possui o poder de questionar e não se manter em uma posição superficial no tratamento das tramas é louvável. Mas o grande diferencial de *Mom* é o fato de que isso tudo acontece com personagens mulheres e infelizmente personagens mulheres densas são raras seja em comédias, em dramas, ação, ou em tantos outros gêneros fílmicos, televisivos e até literários.

Referências

BENSUSAN, Hilan. Observações sobre a libido colonizada: tentando pensar ao largo do patriarcado. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, n. 1, p.131-155, jan./ abr. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n1/21695.pdf>>. Último acesso em: 24 jan. 2015.

BUTSCH, Richard. *Five Decades and Three Hundred Sitcoms about Class and Gender*. In: EDGERTON, Gary e ROSE, Brian (org). **Thinking outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader**. Lexington: U of Kentucky, 2005.

FIELD, Syd. **The foundations of screenplay writing**. 4th ed. New York: Delta, 2005. Print.

MATA, Inocência. Para uma geocrítica do eurocentrismo. In: Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Curry (org). **África dinâmicas culturais e literárias**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2012.

MCKEE, Robert. **Story**. São Paulo; Arte e Letra, 2006.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 437-453.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II**: gêneros cinematográficos. Covilhã: Labcom, 2010.

SCHROEDER, Jonathan. **Visual Consumption**. London e Nova York: Routledge, 2002.

SMITH, Stacy. **Gender Role and Occupations: A look at Characters Attributes and Job-related aspirations in Film and Television**. 2012. Disponível em: <http://seejane.org/wp-content/uploads/key-findings-gender-roles-2013.pdf> último acesso em 31 janeiro 2014

Memórias em suspensão: uma análise das “entre-imagens” e “auto-retratos” contidos no filme Aeroporto¹

Memories suspended: an analysis of the "between - images" and "self-portraits" contained in the film Airport

Gabriela Lopes Saldanha² (Doutoranda em Multimeios – Unicamp)

Resumo:

O texto fará uma análise sobre o filme *Aeroporto* (BRA, 2010, 18 min.), dirigido por Marcelo Pedroso, utilizando como referência estética o filme *La Jetée*, dirigido por Chris Marker (FRA, 1962, 27 min.). O cerne da abordagem será problematizar o conceito de “entre-imagens” e “auto-retrato”, propostos pelo teórico Raymond Bellour, a partir dos filmes selecionados, relacionando-os com as atuais influências do ensaio no cinema.

Palavras-chave:

Ensaio, Fotografia, Montagem, Cinema Pernambucano.

Abstract:

The text will make an analysis of the film *Airport* (BRA, 2010, 18 min.), directed by Marcelo Pedroso, using as reference the aesthetic film *La Jetée*, directed by Chris Marker (FRA, 1962, 27 min.). The core of the approach is to question the concept of "between - images" and "self-portrait", proposed by theoretical Raymond Bellour, from the selected films, relating them to current influences the essay film.

Keywords:

Essay film, Photography, Montage, Pernambuco Cinema.

Em 2010 o cineasta pernambucano Marcelo Pedroso lança o curta-metragem *Aeroporto*, primeiro filme após a visibilidade alcançada com a crítica pelo longa-metragem *Pacific* (2009). *Aeroporto* de certa forma dá sequência ao tema anterior pautado em impressões sobre viagens. No curta, intitulado como documentário, Pedroso seleciona cinco viajantes, entre brasileiros e estrangeiros, e utiliza as fotografias das viagens para mapear as impressões afetivas sob diferentes pontos de vista. Um filme construído a partir de imagens fixas que ganham movimento pelo som, através de voz *off*, intervenções paulatinas do som direto e trilha sonora com músicas cintilantes. São

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: AGENCIAMENTOS ESPAÇO-TEMPORAIS.

² Doutoranda e Mestre em Multimeios pela Unicamp. Pesquisa *A montagem no documentário brasileiro contemporâneo*. Atua nos seguintes temas: documentário, cinema pernambucano e periferias urbanas.

materiais agrupados e reconfigurados na montagem que nos remetem como referência a “foto novela” (foto-romance) *La Jetée* e seu inaugural ritmo onírico e nostálgico proposto pelo cineasta francês Chris Marker.

A utilização de fotogramas como imagem bruta do filme *Aeroporto*, partindo de um aeroporto para se chegar às viagens, nos coloca em contato com a experiência proposta por Marker ao desafiar o espectador a pensar na intersecção que existe entre uma fotografia e outra. No entanto, a opção estética do *La Jetée* remonta particularmente as condições técnicas de montagem do ano de 1962, o que faz deste arranjo uma mescla fascinante da montagem artesanal (linear) com a sofisticação da utilização do tempo nos planos. Ora, ao voltar para *Aeroporto* e ao ano 2010, encontramos uma sofisticação temporal semelhante, mas um cenário técnico completamente diverso. Na era da montagem digital (não-linear), a técnica utilizada no filme já poderia ter sido superada com a substituição da animação em *stop motion*, mesmo assim, o diretor opta pela negação do movimento em imagem e preserva o que Bellour (1997) chama de “entre-imagens”, ou seja, uma reflexão suspensa e sensível da relação entre cinema e fotografia, cuja tradição remonta e atualiza o duelo plástico entre pintura e vídeo.

Desse modo (virtualmente), o entre-imagens é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão. É assim que as imagens nos chegam agora: o espaço em que é preciso decidir quais são as imagens verdadeiras. Ou seja, uma realidade do mundo, por mais virtual e abstrata que seja, uma realidade da imagem como mundo possível. (BELLOUR, 1997, p. 14-15)

Em *Aeroporto* evidencia-se então que há uma força imposta pelo deslocamento entre uma imagem e outra que é da ordem da memória, expressa através do dispositivo conjugado entre fotografias de viagens e sobreposições sonoras. Da memória emana a realidade e as fabulações desse mundo criado por Pedrosa. São álbuns fotográficos que ganham a dimensão de cartas sonoras.

Ao transtraduzir este subjetivo universo das reflexões do cineasta para o contexto da experiência comum, a fim de universalizar questões, percebe-se o esforço contido em *Aeroporto* ao desenhar um relevo da imagem sonora por vezes cintilante.

A música e a voz em *off* se adequam particularmente bem aos filmes compostos por fotos, não só porque os animam, mas sobretudo porque seus respectivos fluxos têm em comum o movimento do tempo, e porque esses movimentos se reforçam mutuamente. (BELLOUR, 1997, p. 92)

O caráter tanatográfico das últimas imagens ecoa no espectador e é o que mantém vivas àquelas memórias, sejam elas memórias dos viajantes, da mulher que observa a movimentação do aeroporto ao tomar uma xícara de café, ou mesmo do diretor. São memórias comuns em deslocamentos e trânsitos, mas apreensíveis somente em fragmentos sensíveis das lembranças descontínuas e por vezes sonoras.

A tentativa de capturar estes momentos em fotografias inevitavelmente carrega junto consigo o fantasma de um tempo passado, índice do real instantâneo. Nesse tributo ao fantasma, *Aeroporto* finaliza seu tempo de exposição com uma sequência de imagens desfocadas, imagens do tempo fora do movimento do gesto humano. “De fato, tendo em vista a própria expressividade, o tremido capta a parcela de drama que toda representação figurada, até mesmo a das coisas, supõe”, inquire Bellour nesta imagem escrita.

O último viajante em *Aeroporto* é o jovem Alejandro Romero em suas passagens pela Argentina, Uruguai até chegar à Florianópolis, no Brasil. Festas na praia e um universo repleto de imagens ao ar livre, intercaladas por três sequências de imagens em movimento, em contraponto ao ritmo das fotografias de até então.

Com estas sequências em movimento, Pedroso quebra o ritmo das fotografias, mas devolve o filme mais uma vez como referência ao *La Jetée*, à cena do olho que se abre para o mundo, retirando-o dos sonhos. Ao mesmo tempo, com esta ideia reafirma seu oposto: o cinema em todas as suas formas é uma ilusão da realidade, criada, através de imagens em movimento. Monta-se assim na história do cinema um tabuleiro de xadrez, onde cada peça, cada escolha do realizador, será necessariamente julgada em sua asserção.

Assim, pode-se dizer que cada viagem em *Aeroporto* implica uma verdade subjetiva tanto ao diretor do filme quanto às pessoas que dela participaram, ou mesmo do montador do filme, o pesquisador Andre Antônio. Não se pretende nesta análise adentrar na validade ética do uso das imagens selecionadas por Pedroso e Antônio, debate recorrente em relação ao filme *Pacific*. É neste ponto de diferenciação que *Aeroporto* flui como obra autônoma, pela sua capacidade de retomar o tema das viagens e abordá-lo sob um novo ponto de vista, sob uma nova crítica.

Para somar a esta nova crítica, é pertinente observar a questão da montagem no curta pernambucano com retorno ao texto de Bazin (1958) acerca do “ponto de vista documentado”, que trata do trabalho de Chris Marker no filme *Cartas da Sibéria* (1957). Bazin aborda a montagem em Marker trazendo uma concepção chamada de *montagem horizontal*, em oposição à montagem que se relaciona entre planos, formadores de cenas que se configuram como sequências.

Reforça-se assim a diferenciação entre montagem e edição, por exemplo, uma vez que a montagem encontra seu lugar no todo da obra, e não necessariamente com a ordem cronológica de uma narrativa. Desta maneira, em *Aeroporto* a cena do saguão é retomada entre as viagens várias vezes. São imagens que vão e voltam à sua origem, ao “não lugar”, ao aeroporto. Contudo, cabe à observação de que não se nega a narratividade presente em *La Jetée*, sabe-se que há uma história sendo contada, assim como *Aeroporto* apresenta blocos temáticos e não embaralhados das viagens. Mesmo assim, existe um dado de análise na cinematografia de Marker que, sem dúvida, influencia a cinematografia de Pedroso, a condução política, a despeito da estética, como recurso evidente do processo de montagem.

O crítico e diretor de cinema Alexandre Astruc, ainda antes de Bazin, em 1948, aborda esse caráter político de apropriação das técnicas para condução da estética de modo muito particular ao formular a teoria da *câmera-caneta*. Para ele, até os anos 20 o cinema havia orbitado em torno do espetáculo. Era chegada a hora de elaborar formas que fugissem à descrição para que finalmente o artista pudesse expressar seus pensamentos.

Segundo Astruc, a expressão do pensamento seria o problema fundamental do cinema. E a busca deveria ser no caminho de encontrar uma forma em que o pensamento se escrevesse diretamente sobre o filme (ASTRUC, 1948). Com as fotografias, Marker e Pedroso encontram esse intervalo que permite o pensamento fluir e se conectar com a virtualidade de um tempo elaborado na memória.

As ideias trazidas por Astruc, ampliadas por Bazin na perspectiva da obra de Marker, e atualizadas por Bellour com o nome de “auto-retrato” encontram analogia no compêndio cinematográfico pertinente aos debates atuais problematizados no âmbito do ensaio no cinema (filme-ensaio). Bordas que escapam às categorizações da ficção, do documentário ou mesmo do experimental, mas que insurgem na tela com traços latentes, em uma busca espontânea e justa da expressão do pensamento como algo composto de múltiplas camadas e fluxos contínuos.

O ensaio no cinema é retomado na contemporaneidade em função da virtualidade da imagem, uma imagem numérica por excelência, reconfigurada em dimensões que ultrapassam os limites da reprodução e da representação. A então imagem-objeto bergsoniana pede agora uma reelaboração em função do pensamento que vivência transformações de um ambiente virtual-digital e que modifica as relações do espectador com a imagem. Para a imagem contemporânea, a descontinuidade é essencial, sendo esta uma característica pertinente ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso.

Podemos dizer que em *Aeroporto* e em *La Jetée* todas as vezes que a memória é evocada em discurso ela se apresenta fragmentada e alternada por certezas e incertezas. No curta brasileiro voltamos à sinopse que percorre exatamente este caminho do pensamento: *Estarei partindo logo. É tão estranho pensar que este tempo está acabando, as pessoas que conheci aqui parecem quase velhos amigos agora. Provavelmente, nunca mais vou vê-las. A Austrália é tão longe do resto do mundo...* Neste sentido, a sinopse brasileira se conecta ao curta francês mais uma vez, pois sabemos que aquele homem que é submetido à experiência da viagem no tempo por meio de imagens elaboradas em sua mente, *La Jetée* possui esta mesma e constante hesitação entre passado e futuro.

Bellour (1997) elabora um conceito para “auto-retrato” para dar oposição à autobiografia. Neste sentido, o “auto-retrato” se equipara ao ensaio na medida em que se apresenta como rubricas temáticas, mas não narrativas. De acordo com Bellour (1997), o “auto-retrato” seria a outra face da autobiografia.

Apesar das características partirem da relação preexistente da filosofia com a literatura, o “auto-retrato”, dito aqui como ensaio, foi incorporado ao cinema como herança. Ainda na perspectiva de Bellour, o conceito de “auto-retrato” possui ligação à cultura audiovisual através do vídeo. No entanto, é no vídeo que as imagens se resignificam e solicitam um diálogo político e estético que a televisão, por exemplo, pareceu se esquivar no fim dos anos 70 e acabou se prolongando até a chegada das novas plataformas e interfaces digitais. O que significa ressaltar que o uso plástico da imagem no vídeo avança sim sobre tais possibilidades criativas e imersivas do artista, até então escamoteadas pelos meios de difusão de massa legitimadores. Contudo, dentro dos estudos do ensaio do cinema é possível observar que esta relação com a imagem se dá muito anteriormente,

como é o caso do filme mencionado *Cartas da Sibéria* de 1957, ou mesmo a filmografia de Jean-Luc Godard também é material farto deste campo.

Seguindo para uma análise mais contemporânea, encontraríamos descrições para o filme-ensaio com maiores contornos, com o escritor Antônio Weinrichter, mesmo diante da origem incontornável que é o ensaio:

(O cine-ensaio) enfatiza a presença de uma subjetividade pensante (deve haver uma voz reconhecível) e um mix de materiais e recursos heterogêneos (comentários, imagens de arquivo, entrevistas, intervenções do autor), que acabam por criar a sua própria forma. (WEINRICHTER, 2007)

Corroborando neste sentido, a experiência tripartite proposta pelo professor Timothy Corrigan (2011) para designar o filme-ensaio, composta por: expressão pessoal (subjetividade), experiência pública que é em si política, e o processo reflexivo em pensamento.

Ou seja, sempre existiu uma produção contínua de filmes em consonância com tais características ensaísticas. Todavia, só com a institucionalização da virtualidade da imagem é que foi possível retomar tais ideias. Colocá-las no centro do debate torna-se uma prerrogativa. Logo, encontra-se no cinema ensaio então, uma tendência herege para tratar da insuficiência dos domínios cinematográficos, onde o entrelaçamento de fronteiras desiste de encontrar uma tradição celeste da narratividade no cinema.

Por fim, não se espera nesta análise definir o filme *Aeroporto* como filme-ensaio, mas sim perceber as influências ensaísticas contidas na obra. Trata-se de um cinema que propõe a tomada da consciência após um longo período de hibernação, assim como anseia o personagem deitado na rede em *La Jetée*.

Referências

ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma* (p.15 a 45). In: Adorno, W. T., *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.

ASTRUC, Alexander. *Nacimiento de una nueva vanguardia: La cámara stylo*, em **Textos y manifiestos del cine**. Madrid, Cátedra, 1988. (Originalmente publicado em *L'Écran Français* N° 144, 30 de março de 1948).

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: Foto, cinema, vídeo. Campinas: Papyrus, 1997.

CORRIGAN, Timothy. **The Essay Film**: from Montagne, after Marker. Oxford: University Press, 2011.

MONTAIGNE, Michel. **Os Ensaio**s: uma seleção. Tradução Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Editora Penguin Companhia das Letras, 2010.

WEINRICHTER, Antonio. **La forma que piensa**. Tentativas en torno al cine-ensayo. Navarra/Espanha: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

89 steps: agenciamento do usuário no i-doc¹

89 steps: user agency in i-doc

Gianna Gobbo Larocca² (Doutoranda – UERJ)

Resumo:

O documentário interativo traz possibilidades discursivas que se destacam das do aparato de exibição tradicional dos documentários. Com a interatividade, o espectador pode ser posicionado dentro do artefato, que demanda dele uma ação física para criar ciclos de *feedback* com o sistema em um agenciamento frequentemente visto como produtivo e vinculado à tecnologia digital. Através da análise do i-doc *89 Steps* (Christopher Allen, 2015), buscamos colocar tal agenciamento em perspectiva.

Palavras-chave:

Documentário interativo, design de interação, agenciamento do usuário.

Abstract:

Interactive documentary brings new possibilities that stand out from traditional documentaries exhibition apparatus. With interactivity, the viewer may be positioned within the device, from whom is required physical action to create feedback loops with the digital media. This agency of the user seen as productive is commonly articulated to the possibilities generated by digital technology. It's productive, however, to put such an agency in perspective.

Keywords:

Interactive documentary, interaction design, user agency.

Câmera subjetiva. No plano, as mãos da personagem Marta Aviles manipulam um molho de chaves e abrem a porta de um prédio. Na mão esquerda, a empunhadura de uma coleira. Ao abrir a porta, um cachorro pequeno toma a frente e avança na portaria. Acompanhamos a subjetiva de Marta penetrando no corredor, enquanto ela conta que deve subir 89 degraus para chegar a seu apartamento. Chegando ao início da escada cinzenta, no final da pequena portaria, o plano congela e as instruções do jogo aparecem na tela: clique no botão "Go" para subir as escadas. Dê uma pausa quando cansar. Marta te esperará compartilhando algumas palavras.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Sobre documentário, novas mídias e linguagens

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ. Possui graduação em Comunicação Social – Cinema e Vídeo pela UFF.

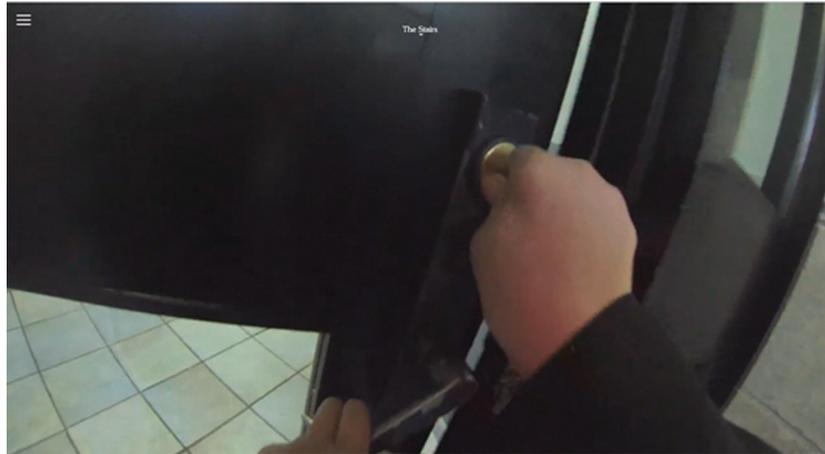


Figura 1: subjetiva de Marta abrindo a porta do prédio.

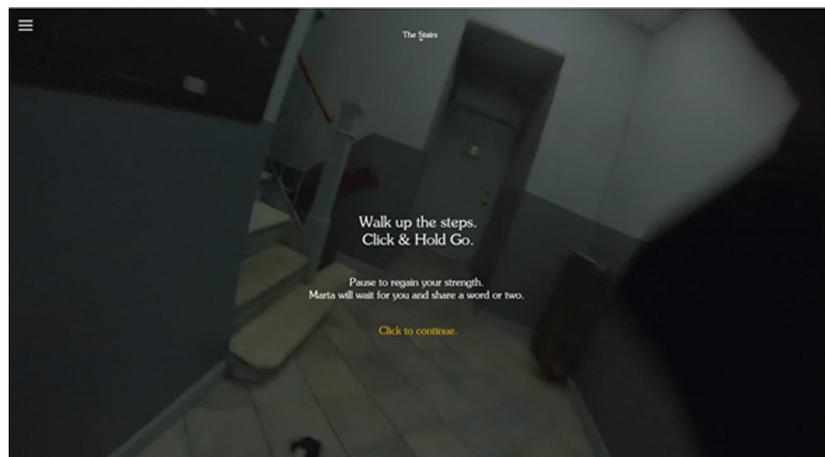


Figura 2: tela de instruções do jogo interativo.

Aos cliques do botão avançamos com Marta na escadaria cinzenta. Se tiramos o dedo do mouse, a imagem congela e Marta comenta em *off* sobre a dificuldade de enfrentar os degraus no dia a dia, a idade avançada, a ajuda dos vizinhos para subir as compras. Para que a trajetória não seja interrompida a cada degrau, é necessário manter o botão pressionado. Nesse caso, a imagem se mantém em movimento e ouvimos o som dos passos de Marta, sua respiração, uma tosse eventual. Muitos cliques depois, estamos no 6º andar, em frente à porta do apartamento de Marta.

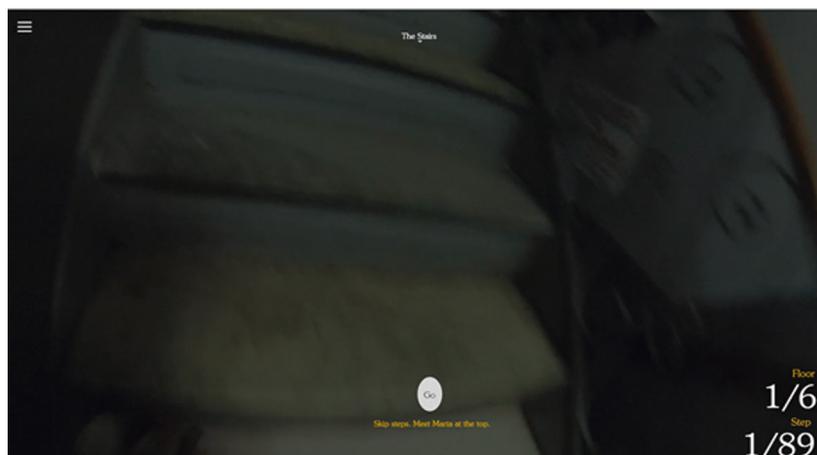


Figura 3: interrupção do percurso na escadaria. À direita, o *status* da trajetória.

A sequência-jogo descrita corresponde à seção *The Stairs* do documentário interativo (i-doc) *89 Steps* (Christopher Allen, 2015). O i-doc acompanha a personagem Marta Aviles, moradora da comunidade conhecida como Los Sures (Williamsburg, Brooklyn, Nova York). Formada majoritariamente por habitantes de origem latino-americana, a comunidade foi considerada um dos piores guetos de Nova York entre as décadas de 1970 e 1980 e atualmente passa por um processo de gentrificação. Em *89 Steps*, Marta troca suas impressões sobre o bairro e compartilha suas dúvidas a respeito da venda seu apartamento e do abandono da comunidade. O i-doc integra o documentário expansivo *Living Los Sures*³, cujo ponto de partida é a restauração do filme dos anos 1980 *Los Sures* (Diego Echeverria, 1984). Marta é personagem de ambos os documentários.

Documentários interativos, diferentemente dos documentários distribuídos nas mídias de cinema, vídeo e televisão, são filmes na maior parte das vezes transmitidos pela Internet e que utilizam tecnologia digital para criar uma interface de interação no ato da recepção. No esforço de configurar o gênero, relativamente novo, Sandra Gaudenzi (2009) propõe pensá-lo a partir de uma taxonomia de lógicas interativas regularmente utilizadas e separa-o nos modos hipertextual, participativo conversacional e experiencial. O modo hipertextual, permite ao usuário navegar através da interface em uma base de dados fechada, enquanto o modo participativo, ligada ao advento da Web 2.0, também possibilita que o usuário colabore na formação dessa base de dados enviando

³ Segundo a definição da produtora UnionDocs, *Living Los Sures* é parte filme antologia (longa-metragem formado por vários curtas-metragens diferentes), parte arqueologia de mídia, parte *deep map* e parte sinfonia da cidade. Além da parte interativa *89 Steps*, e da restauração do filme de 1984, o documentário completo é composto pelo i-doc *Living LosSures Shot by Shot* (um site no qual o filme *Los sures* é dividido em 326 planos que são entrelaçados, com imagens, depoimentos e vídeos dos habitantes atuais do bairro) e pela coletânea *30 Short Docs About Los Sures Today* (30 curtas-metragens atuais de diferentes diretores sobre a comunidade).

conteúdo. O i-doc conversacional emula mundos tridimensionais nos quais o usuário pode imergir e o modelo experiencial utiliza mídia móvel e GPS para explorar o conteúdo digital no espaço físico.

Manifestamente inspirada na classificação de documentários proposta por Bill Nichols, a partir de modos de representação (expositivo, observacional, participativo, reflexivo, performativo), Gaudenzi oferece sua versão para o i-doc encerrando-a nas estratégias de interação com a interface digital. Segundo a autora essas diferentes dinâmicas de interação apontam para construções de realidade específicas. Os documentários experienciais adicionam camadas à percepção do real, os participativos constroem uma realidade na qual o usuário tem o poder de intervir, os hipertextuais fragmentam o real em vários caminhos dentro de um mundo pré-configurado e os conversacionais sugerem alternativas de acesso ao real. A classificação de Gaudenzi é útil para um rápido reconhecimento do objeto deste estudo, mas sobretudo aponta para uma questão importante nas leituras correntes sobre o i-doc: a exclusividade das ferramentas de interatividade da mídia digital como chave interpretativa para o gênero.

Dentro dessa tônica interpretativa, autoras como O'Flinn (2012), Aston e Gaudenzi (2012), defendem que o i-doc apresentaria uma especificidade em relação ao agenciamento do usuário que traria vantagens na ativação do engajamento do espectador e colocaria sob ameaça a autoridade do realizador e seu uso ideológico do discurso. Tal efeito ocorreria em função de características que as autoras colocam sob a rubrica da tecnologia digital, tais como: uma natureza essencialmente disruptiva da apresentação do conteúdo, a demanda por uma ação física do espectador-usuário com o aparato e a requisição por meio da interface de uma participação no processo editorial do documentário. A análise da seção *The stairs de 89 Steps*, contudo, parece levantar algumas suspeitas sobre tal abordagem, conforme veremos.

A problematização em relação ao agenciamento do usuário no i-doc, pode ser inserida em uma questão recorrente da busca de uma especificidade das mídias digitais que parece seguir uma visão tecnicista do meio, conforme apontam os autores Philippe Dubois (2009; 2011), Philip Rosen (2001) e Lev Manovich (2001). Segundo Dubois (2011), discursos de escolta ligados à ideia da novidade costumam acompanhar a emergência de novos meios e sistemas de representação. Essa historiografia do velho e do novo ameaça dissolver uma historicidade “impura” baseada nas contingências concretas e apagar atravessamentos e sobreposições entre as mídias.

Dubois (2011) aponta que uma ruptura tecnológica não se articula automaticamente com uma ruptura estética. Se o discurso da novidade tende a ocultar o que pode ser visto como regressivo em termos de representação, é necessário, segundo o autor, reconhecer o caráter persistente de algumas questões estéticas, tais como o realismo, o mimetismo, o materialismo. Em relação ao materialismo, Dubois considera redutora a leitura corrente de uma progressão contínua a uma crescente desmaterialização. Neste sentido, a imagem digital seria o ápice da virtualidade, puro sinal numérico. No entanto, frequentemente se observa nas mídias digitais o desenvolvimento de agenciamentos que visam um “efeito de materialidade”: telas táteis, próteses como as luvas utilizadas nos ambientes de realidade virtual ou simplesmente a constante requisição do clique do mouse.

A obsessão do clique em *89 Steps* parece operar a serviço desse efeito de materialidade, que, conforme Dubois, é perseguido pelos dispositivos digitais. Congruentemente, o diretor Christopher Allen relata que o design de interação foi projetado visando tangibilizar a experiência de Marta. Se para Dubois, essa espécie de “hipertrofia do tato” vincula-se à busca de um efeito compensatório para a virtualidade digital, para Gaudenzi, por sua vez, esse aumento do poder produtivo do corpo na recepção da mídia, ativaria nossa percepção enativa (no lugar de uma percepção escópica), que se performa na ação do usuário e colabora para seu engajamento. De todo modo, a proposta de interatividade neste i-doc está menos relacionada a uma participação livre do usuário do que a uma estratégia de identificação com o personagem, estratégia que poderia remeter ao expediente mais corriqueiro do cinema clássico. A interação também não se concretiza a partir de uma disjunção narrativa. O clique requisitado, ao contrário, serve para evitá-la (embora ela possa irromper se um usuário mais “preguiçoso” negligenciar o mecanismo de *input* gerando uma sucessão enigmática de imagens congeladas e falas interrompidas). Em *89 Steps*, a experiência se dá em um jogo no qual as manipulações franqueadas ao usuário estão a serviço da imersão na narrativa.

Rosen e Manovitch também destacam que a interatividade costuma ser definida como uma capacidade específica do meio digital, relacionada com a possibilidade de manipulação do sistema a partir do aparato de exibição, no qual o receptor é abordado como um agente que compartilha das capacidades do emissor. Tal afirmação, conforme Rosen, é um truísmo, uma vez que restringe a interatividade à essa propriedade e ignora outras possibilidades da configuração de um espectador-usuário produtivo. Retirando-se a vinculação ao digital, conforme Manovich aponta, nota-se que é possível ser “interativo” de várias outras maneiras: nas reticências em gêneros literários, nas lacunas

de continuidade entre um plano e outro da montagem filmica, na deambulação em torno de uma escultura, para citar alguns exemplos.

Segundo Manovich, na mídia digital processos mentais de reflexão, memorização e associação podem ser objetivados e compostos em uma estrutura de hiperlinks, que permite mudanças de página de um site, escolhas de uma nova imagem ou de uma nova cena. O autor compara: se em uma mídia analógica, ao olhar uma imagem, por exemplo, seguiríamos mentalmente nossas associações particulares, a mídia digital interativa nos requisita clicar em uma imagem a fim de ir para outras pré-existentes. Em resumo, somos convidados a seguir associações pré-programadas na trilha da trajetória mental de um designer de mídia digital.

Embora algumas interfaces de i-docs sejam mais abertas, permitindo, por exemplo, o envio de conteúdo por parte do usuário, o comportamento reativo da maior parte dos trabalhos interativos é bastante circunscrita a uma multiplicidade de escolhas (narrativas, de tratamento, de seleção de conteúdo) tomadas a priori; escolhas que estão relacionadas a preconcepções – mercadológicas, ideológicas, discursivas e, sobretudo, para os fins deste estudo, a uma ideia de um espectador-usuário. Espera-se que o espectador-usuário do artefato interativo seja tecnologicamente versado e conheça as possibilidades da mídia digital. Assim a interatividade vincula-se não apenas a uma capacidade possibilitada pela tecnologia, mas também a uma atitude de recepção.

Em *89 Steps*, as possibilidades interativas do i-doc são rigidamente configuradas. Não visam um usuário totalmente autônomo, mas sim um espectador disposto a seguir a trajetória da personagem. O projeto interativo dialoga com um usuário familiarizado às aberturas de videogame, uma estrutura híbrida de narrativa cinematográfica (que explica o argumento) e de jogo. Nessas aberturas, o usuário sabe-se participante de uma narrativa na qual não lhe cabe intervir, mas que lhe solicita constantemente ação na requisição de *inputs* (em geral cliques) para o andamento da narrativa. Em uma espécie de função fática, ao usuário cabe enviar sinais de que está presente.

A avaliação da parte *The Stairs* de *89 Steps* torna as concepções generalizantes e correntes em relação aos i-docs problemáticas. Não se pretende recusar que o gênero em sua forma interativa coloca em curso novas possibilidades discursivas e de agenciamento do usuário. Contudo, ao se vincular o engajamento do espectador-usuário a uma especificidade do meio digital, corre-se o risco de reprimir uma hibridéz discursiva, sensorial e técnica presente nos sistemas de representação.

A partir da leitura de Dubois, Rosen e Manovitch, a abordagem de agenciamento do usuário nas mídias digitais pode se tornar mais complexa e embasar uma avaliação dos documentários interativos atenta às possibilidades de atravessamentos das mídias e às fricções entre usos prescritos e apropriações. As questões sobre engajamento do espectador-usuário e sobre um uso autoritário do discurso pelo realizador são caras em toda a trajetória do gênero documental. A introdução da interatividade no gênero pode permitir realocar tais questões (e não simplesmente superá-las), apontando mais para um diálogo com o repertório do documentário do que para uma ruptura radical.

Referências

- 89 STEPS. Direção: Christopher Allen. Produção: UnionDocs. EUA, 2015. I-doc. Disponível em: <http://89.lossur.es/>. Acesso em 30/07/2015.
- ASTON, J; GAUDENZI, S. **Interactive documentary**: setting the field. In: Studies in Documentary Film, 2012, pp. 125-139.
- DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- DUBOIS, P. *Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo*. In: MACIEL, Katia. **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- GAUDENZI, S. **Interactive documentary**: towards an aesthetic of the multiple. Tese. MA Interactive Media of the London College of Media. University of London, 2009. Disponível em: <http://www.interactivedocumentary.net/about/me/>. Acesso em 30/3/2015.
- MANOVICH, L. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2001.
- O’FLINN, S. **Documentary’s metamorphic form**: webdoc, interactive, transmedia, participatory and beyond. In: Studies in Documentary Film, 2012, pp.141-157.
- ROSEN, P. **Change mummified**: cinema, historicity, theory. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

***Orí* e as vozes da diáspora: feminismo negro, identidade e filme ensaio¹**

***Orí* and the voices of diaspora: black feminism, identity and essay film**

Gilberto Alexandre Sobrinho² (Professor Doutor – Instituto de Artes-UNICAMP)

Resumo:

Em 1989, a cineasta brasileira de origem judia Raquel Gerber lançou *Orí*, um documentário elaborado durante 11 anos, entre 1977 e 1988, o filme acompanhou acontecimentos relacionados aos movimentos sociais dos negros no Brasil, por meio da colaboração entre a cineasta e Beatriz do Nascimento. Abordamos o filme a partir do conceito de filme ensaio e das relações entre o feminismo negro, a construção da imagem da mulher negra e de noções relacionadas à diáspora, à cultura e às construções de identidade no corpo do texto fílmico.

Palavras-chave:

Orí, Raquel Gerber, Beatriz Nascimento, documentário brasileiro, identidade

Abstract:

In 1989, the Jewish-Brazilian filmmaker Raquel Gerber released *Orí*, a documentary made between 1977 and 1988, resulting in 11 years of registering Brazilian Black social movements. During this long interval, the film testified important historical facts directly linked to the Black population's interests, with the collaboration of Beatriz do Nascimento. Issues about essay film, black feminism, the construction of the image of black women, diaspora and identity are mobilized in the text.

Key-words:

Orí, Raquel Gerber, Beatriz Nascimento, Brazilian documentary, identity

Raquel Gerber lançou *Orí* em 1989, documentário cujas filmagens iniciaram em 1977 e terminaram em 1988, compondo 11 anos de registros dos movimentos sociais de negros no Brasil. O filme conjuga “gênero e raça” para articular uma narrativa fortemente atunada com o espírito de seu tempo e alinha-se, de algum modo, a outras produções fortemente empenhadas em discutir, com abordagens variadas, sobre o negro no Brasil.

No âmbito do vídeo, obras como *Raça Negra*, de Nilson Araújo (1988), *Se o Rei Zulu já não pode andar nu* (1987), de Rita Moreira e Maria Lucia Silva, *Mulheres negras* (1986) de Márcia

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine, na sessão: Mobilidade e relações étnico-raciais.

² É autor do livro *O autor multiplicado: um estudo sobre os filmes de Peter Greenaway* (Alameda). Diretor dos documentários em curta-metragem *Diário de Exus* (2014) e *A Dança da Amizade* (2015). Foi o Coordenador Geral e Organizador do XIX Encontro SOCINE, com o tema Cinemas em Redes.

Meireles e Silvana Afram (Lilith Vídeo); *Axé* (1988), de Márcia Meireles e Maria Angélica Lemos (COMULHER – Comunicação Mulher), *Eu, mulher negra*, de Joel Zito Araújo (1994) e as produções do Enugarijo Vídeo (documentários produzidos e dirigidos por Ras Adauto e Vik Birkbeck) *Mulher negra TV TV TV* (1985) e *As Divas Negras do Cinema Brasileiro* (1989) dão uma breve amostragem do interesse dessa geração pelas questões afro-brasileiras, sendo que já chama a atenção a conjugação entre gênero e raça, conforme enunciado em alguns títulos.

Juntamente com *Orí*, outros documentários, distribuídos em salas de cinema e, posteriormente, em televisão, também demonstraram o interesse em falar sobre o negro justamente no centenário da Abolição, 1988, período fortemente marcado pela denúncia das desigualdades sociais que afetam a população afro-brasileira e que sufocaram, de certa forma, as tentativas de celebração oficiais. Refiro-me a *Abolição*, de Zózimo Bulbul (1988) e *O Fio da Memória*, de Eduardo Coutinho (1994). Dois relatos importantes e que, juntamente com o documentário de Raquel Gerber, oferecem uma ampla visão sobre as questões identitárias do negro, operando em chaves diferenciadas.

No longo intervalo de elaboração, *Orí* testemunhou e inscreveu em sua narrativa, importantes fatos históricos. Destaco três marcos, o surgimento do Movimento Negro Unificado, em 1978 – o MNU –, nesse mesmo ano definiu-se o Dia Nacional da Consciência Negra e no final da década de 1980, ocorreu o centenário da Abolição em 1988, portanto, esses e outros acontecimentos ataram o filme ao processo de renascimento, reorganização, fortalecimento e debates sobre o movimento negro, no final dos anos 1970, ainda no contexto da ditadura civil-militar e testemunhamos os eventos que denunciavam publicamente o racismo na sociedade brasileira, bem como adensou-se a vontade política de desconstrução e contestação da democracia racial nos cem anos da Lei Áurea, já no período de redemocratização do país. A duração extensa, aliada ao interesse em registrar amplamente pessoas, cenas, eventos culturais, políticos e acadêmicos e lugares no território brasileiro e em países africanos, de maneira tal que se justapunham em um amplo repertório de imagens e sons ligados à cultura afro-brasileira resultou num filme caleidoscópico e longe de oferecer um tratamento linear sobre o tema, houve a preferência em construir uma abordagem multifacetada.

Trata-se de uma obra cinematográfica que é, principalmente, resultado de um encontro entre uma cineasta de origem judia e uma mulher negra, Beatriz Nascimento, intelectual, artista,

professora e ativista, entre outras acepções que seu nome carrega, que elaborou a trama textual do filme e também narrou suas próprias ideias.

Assim, sob a voz de Beatriz, é recontada brevemente a origem da formação cultural do Brasil, por meio de uma mudança profunda na abordagem. Assume-se a decisiva contribuição dos povos africanos para a construção das “Américas”, e as belas imagens das águas do Atlântico, de Portugal e de povos da África se atam à voz da narradora para uma exposição poética daquilo que ela mesma concebe como civilização transatlântica. O deslocamento é radical na medida em que a diáspora africana não é considerada apenas pelo deslocamento de homens e mulheres como escravos, e sim constituiu-se na formação de uma cultura híbrida, transnacional, atualizada pelo encontro de povos de distintas origens. Essa visão da cultura afro-brasileira, enfatizada pela dimensão do deslocamento e da diáspora surge como um elemento singular do documentário, e olhando-o no conjunto da produção audiovisual, sua distinção torna-se evidenciada, dada a espessura conceitual que embala suas asserções. A valorização da diáspora, atualizada e reiterada nas imagens de viagens por meio de deslocamentos transnacionais indicam também, no âmbito do documentário, uma mudança significativa. Assim, as produções do movimento do vídeo limitavam-se aos esquemas do engajamento e da denúncia, e os longas-metragens de Bulbul e de Coutinho enfatizaram o espaço de tempo entre o fim da escravidão e o centenário da Abolição, forjando um quadro crítico que embora coloque em evidência as questões do negro de forma crítica, ainda reverbera, certa perspectiva nacional.

Em sua estruturação, o filme inscreve materialmente a voz de Beatriz Nascimento, em que ela comunica seus pensamentos próprios sobre a diáspora e os sentidos particular que a ancestralidade assume no Brasil. Ela escreveu seu próprio texto e narrou suas próprias ideias, sendo importante enfatizar que há na corporeidade da sua voz e imagem, a presença de suas ideias e visão de mundo sobre as questões afro-brasileiras, algo que contingencia o pessoal, o político e o estético como abordagem.

No filme, há vozes femininas e forte abordagem feminista sobre a história, o que aponta para o redirecionamento das questões identitárias das demandas do nacional-popular, fortemente impressas na história do documentário brasileiro, para a políticas de representação identitária, porém numa perspectiva mais fluida, portanto o filme tensiona essa fissura e reclama por um novo modo de lidar com a ideia de identidade. Em *Orí*, sob a condução de Beatriz, a lógica de dominação é

questionada de forma radical, justamente, na busca por uma imagem perdida, num ethos da masculinidade e do patriarcalismo, sustentáculos do projeto colonial que tinha no horizonte, entre outras consequências, a racialização de grupos sociais e com isso, seu apagamento e invisibilidade. A reivindicação da narradora é também, pelo retorno de sua própria imagem.

A espessura conceitual ancorada na ideia de diáspora, a emergência de uma voz feminina e feminista, reverberando o pessoal e o político, e a elaboração formal de *Orí* traduzem bem a ideia de filme-ensaio e faz convergir sequências de imagens que, longe de funcionarem como “planos de cobertura”, assumem-se como a constituição de um repertório de imagens afirmativas da cultura negra do Brasil nas religiões da Umbanda e do Candomblé, nos ensaios de escolas de samba, nos desfiles em avenidas e em outros espaços. No documentário, acompanhamos Beatriz do Nascimento, bem como outras lideranças do movimento negro em reuniões e congressos.

Trata-se, assim, de um trabalho artístico, político e intelectual que resulta num documentário performativo vigoroso, no espírito do ensaísmo fílmico: a voz do sujeito que se representa, constrói seu próprio discurso por meio de uma formulação original a partir de si, para si e para os outros. Portanto, em *Orí* temos uma autoria compartilhada, já que o recurso do pensamento do outro, no caso o de Beatriz, e, principalmente, do tema do filme, não são arrematados por um processo externo de apropriação, mas conduz-se por um diálogo que durou quase uma década. Digo de outra forma: Raquel Gerber não é negra e ao incursionar pela tematização de questões afro-brasileiras elaborou um documentário em que a voz do negro fez-se representar por uma mulher negra de olhar refinado sobre sua própria experiência, assim, em chave dialógica, a cineasta aproxima-se do outro ao mesmo tempo que garante ao outro a articulação questionadora de sua fala. Desse encontro, desenvolve-se um amplo painel que observa facetas do movimento negro no Brasil recém rearticulado, elementos da realidade de negros e negras em distintas experiências e a performance intelectual e poética de Beatriz que expõe sua visão pessoal sobre a diáspora africana, ao mesmo tempo que conduz o espectador num encadeamento de asserções e questionamentos de sua própria experiência.

Beatriz Azevedo foi uma das principais pesquisadoras dos quilombos no Brasil. No filme, ela apresenta sua visão que conecta o espaço da fuga e da resistência com o movimento da história. Para Beatriz, os quilombos se atualizariam nos espaços contemporâneos habitados pela população negra e isso estaria conectado com o propósito político de forjar uma nova perspectiva da história do negro. Em primeiro lugar, desprendendo-o da ideia que somente o relaciona como força de trabalho e

essa tomada de consciência se atualizaria na própria palavra *Orí*, o título do filme, de origem yorubá que quer dizer “cabeça” e está conectada com o “fazer a cabeça” na iniciação do candomblé. Assim, a ideia contemporânea do quilombo, o fazer a cabeça e a defesa de uma civilização do Atlântico, marcada por trocas culturais, conectam o filme a uma discussão identitária transnacional e à medida que o documentário avança, essa carga identitária vai também se libertando para uma visão mais holística das relações entre as pessoas, chegando, inclusive, a um estágio de superação do que é ser negro, nos limites do movimento negro.

Paisagens e povos de países africanos tais como Senegal, Angola e Mali, uma incorporação de Exu, trechos da “Quinzena do Negro”, ocorrida na Universidade de São Paulo em 1977, imagens do FECONEZU – Festival Comunitário Negro Zumbi – em São Carlos, em 1980, cenas do III Congresso de Cultura Negra nas Américas, em 1982, e outras imagens reunidas apontam para a importante dimensão de “documento” do movimento negro ao qual o filme se filia, abrangendo política, festas, arte, cultura e religiosidade. Pessoas tais como Hamilton Cardozo, Eduardo Oliveira e Oliveira, Thereza do Santos, Abdias do Nascimento, todos importantes intelectuais e ativistas, estão também inseridos na trama do filme, o que amplia sua densidade histórica em relação às questões do negro.

Finalmente, como algo próximo a uma síntese, eu gostaria de destacar 03 eixos que singularizam o documentário:

Primeiramente, chamo a atenção para um particular tipo de feminismo apresentado, o feminismo negro. No contexto do renascimento dos movimentos sociais do negro, nos anos 1970, Beatriz Nascimento, Thereza Santos e Lélia Gonzales eram ao mesmo tempo ativistas políticas e intelectuais negras bastantes influentes. As vozes e o pensamento de Beatriz e de Thereza ecoam no documentário. Em suas lutas e posicionamentos, elas e outras mulheres negras não se identificavam com a mesma herança racial, condição social, vida cultural e a história do chamado “feminismo universal”. Assim, elas definiram e defenderam a ideia do feminismo negro, no qual as lutas de mulheres eram interseccionadas com categorias raciais e de classe e também com as histórias de vida das populações subrepresentadas, numa defesa de que caberia à mulher negra assumir o pessoal e o político, justamente no esforço de construir e protagonizar uma história que lhe foi negada até então.

O segundo eixo diz respeito às tensões entre invisibilidade e visibilidade. Numa das sequências do documentário, durante a “Quinzena do Negro”, na Universidade de São Paulo, Beatriz diz “A questão econômica não é o grande drama (...) O grande drama é o reconhecimento da pessoa negra que nunca foi reconhecida no Brasil”. Num outro momento, as sequências de fotografia de Beatriz e sua família configuram uma inscrição à parte em um conjunto de imagens do repertório do filme, e ouvimos uma narração fortemente questionadora em relação ao desejo de ser pela imagem. Para Beatriz, “é preciso a imagem para recobrir a identidade”. Conectados à sua voz over e ao seu texto incisivo, surge primeiramente na tela uma imagem de fotografia 3x4 – “neste momento, pela imagem, eu não sei quem sou”, ela diz – e completa o pensamento dizendo que a “invisibilidade está na raiz da perda da identidade”. Em outras imagens, outras questões surgem, não menos contundentes: uma fotografia de primeira comunhão, a foto de sua irmã e uma fotografia da família reunida. Seguimos uma narração em que questões sobre imagem e pertencimento e imagem e identidade são amarradas na narrativa que inspeciona de forma ampliada e densa sobre “os lugares do negro”, na sociedade, na história, na cultura e nas imagens.

Finalmente, inscrevem-se no filme as consequências da diáspora e a interminável construção da identidade. Aqui testemunhamos, um esforço artístico e intelectual pioneiro para um mundo pós-racializado, sustentado por uma consciência ecológica no qual a palavra *orí* e por extensão seu conceito, é uma conexão central e potente entre mundos, entre Brasil, África e o planeta Terra. Raquel Gerber parece, assim, compartilhar, nessa experiência dialógica com o pensamento de Beatriz, ou seja, para ela é uma busca contínua pela libertação do negro, inclusive do termo negro, “o negro que está em todos os lugares, o movimento não é o do negro é o da história.”

"Estar perto não é físico": a ontológica da existência¹

"Being close is not physical": the ontological existence

Gregorio Galvão de Albuquerque² (Mestre – NUTED/EPSJV/Fiocuz)

Resumo

Qual a relação da existência do real com as imagens postadas na internet? O filme "Os famosos e os duendes da morte" aborda os conflitos da juventude sofrido por um adolescente morador de uma cidade do interior do Brasil. A relação estabelecida pelo adolescente com outros espaços e outras pessoas é realizada através da internet. O seu estar perto, porém não físico e a existência do outro é mediada pelas imagens dos vídeos via internet, onde a existência só acontece através do ato de olhar.

Palavras-chave:

Cinema, adolescente, internet.

Abstract

What is the relationship of the real existence of the images posted on the internet? The film "Os famosos e os duendes da morte" addresses the youth conflicts suffered by a teenager who lives in a city in the interior of Brazil. The relationship established by the teenager with other spaces and others is carried out over the internet. Your being close but not physical and the existence of the other is mediated by images of internet videos, where there just happens through the act of looking.

Keywords:

Movies, teenager, internet.

Hey! Mr Tambourine Man

Esse ensaio relata um pouco da minha experiência iniciada após a exibição e debate do filme "Os famosos e os duendes da morte" do diretor Esmir Filho na 4ª Mostra Audiovisual Estudantil Joaquim Venâncio.³ O filme é um sublime cinematográfico, que segundo Deleuze (1998 apud Capistrano, 2005, p.6) proporciona processos de subjetivação engendrados a partir do choque-cinema.

O encontro com o cinema pode acontecer de diversas maneiras, seja como espectador ou como um simples produtor de vídeos, porém ele precisa causar um incômodo, um estranhamento. O

¹ Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Espaço, história e narração (Comunicação individual)

² Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor-pesquisador do Núcleo de Tecnologias Educacionais em Saúde (NUTED/EPSJV/Fiocuz)

³ Mais informações: www.epsjv.fiocruz.br/mostrajoaquimvenancio

diretor Esmir teve seu encontro com o cinema aos 15 anos quando viu o filme “Noites de Cabíria”⁴ do diretor Fellini.

A vontade de escrever sobre o filme e sobre esse encontro entre filme, espectador e diretor era latente após várias *twitadas* e *posts* de alunos sobre a experiência da exibição do filme e também de ter encontrado no livro do autor Comolli (2008) uma citação de Rossellini sobre cinema, o que transformou o latente em realidade. Esses *posts* dos alunos me proporcionaram refletir sobre uma das problemáticas que o filme demonstra através da vida dos jovens e sua relação com a internet.

Esmir adaptou o livro homônimo do escritor brasileiro Ismael Caneppele que traz um retrato sobre a adolescência. O livro narra em primeira pessoa a cabeça de um menino, morador de uma cidade do interior, seus conflitos e sentimentos escondidos. A adaptação do livro ao cinema, segundo Esmir (2014), cria um diálogo entre as palavras do livro e as imagens do filme, tudo se dialoga e se completa para buscar no leitor/espectador sentimentos análogos. Trazer uma sensação que a história estava acontecendo em algum lugar bem longe mas ao mesmo tempo muito próximo.

O casal de jovens produz vídeos sobre sua vida, ambos visualmente sensíveis, falam sobre suicídio e são essencialmente melancólicos ao mostrar o lado obscuro, confuso e angustiante da adolescência. A jovem produz sua linha do tempo da sua vida na internet através desses vídeos, contudo é uma linha do tempo editada, ou seja, ela colocou o que quis colocar, o que interessava e como ela queria que os outros a vissem. Mesmo após a sua morte essa linha permanece e você pode ainda sentir a presença dessa menina, está lá mas não fisicamente, e o jovem, de *nickname Mr Tambourine Man*, acessa esses vídeos e se apropria da vida deles como se ambos ainda estivessem vivos.

Estar perto não é físico. A gente está sozinho mas perto de muita gente. Tem a ver com a internet, convivência com uma pessoa. Você se vê fazendo uma coisa que remete a essa pessoa, então ela está presente mas não físico. Não tem nada mais frio que a tela do computador. Vocês já pararam para ver vocês de fora no computador? É tanta coisa na cabeça e no computador mas são poucos movimentos. (FILHO, 2014)

A relação do estar físico e estar ausente é demonstrada durante o filme todo. Nos primeiros momentos do filme o casal de jovens é visto através de um vídeo acessado pela internet. Nesse vídeo há um grande simbolismo do sufocamento e de tensões vividas, porém demonstradas de uma

⁴ Noites de Cabíria é um filme de 1957 do diretor Federico Fellini. Cabíria é uma jovem romântica e ingênua que se prostitui para sobreviver. Mesmo enfrentando muitas dificuldades, ela demonstra uma confiança impressionante e sonha com o verdadeiro amor enquanto sofre constantes desilusões amorosas.

forma sublime e artisticamente. *Mr Tambourine Man* também sofre esse sufocamento e essa confusão além de ser obcecado por essa menina que tem sua vida na internet. Ela está morta, porém muito presente para ele através daqueles vídeos, como a morte pode ser tão ausente e tão presente simultaneamente?.

Os vídeos são postados na internet para serem vistos e olhados? Como e por que criamos nossas cenas editadas para serem vistas por todos? Zizek (2009) demonstra, a partir da obra *Post-Theory* de David Bordwell e Noel Carroll, que a fantasia que atrai o nosso fascínio pela cena, nesse caso os vídeos do casal de jovens pelo *Mr Tambourine*, não é propriamente a cena e sim o olhar/inexistente que a observa com o olhar impossível. "A cena fantasmática mais elementar não é uma cena que existe para ser olhada, mas a ideia de que 'alguém está olhando para nós'; não é um sonho, mas a noção que 'somos os objetos de sonho de outro' (ZIZEK, 2009, p.86). O autor se questiona também se a tendência das *webcams* do acompanhamento contínuo do acontecimento que se passa em um local da vida de uma pessoa revela a mesma necessidade urgente do olhar fantasmático do outro, ou seja, "só existo na medida que sou olhado constantemente [...] O sujeito precisa da câmara como uma espécie de garantia ontológica de sua existência" (ZIZEK, 2009, p.87)

*"Hey! Mr Tambourine Man, play a song for me, in the jingle jangle morning I'll come followin'
you..." (Bob Dylan, 1965)*

Refilmagens...

Um filme é sempre mais ou menos um esboço. Por que insistir nos detalhes? É inútil. Em outras palavras, seria preciso fazer o filme, olhá-lo, estudá-lo, criticá-lo e depois filmá-lo uma segunda vez. E uma vez refilmado, seria preciso revê-lo, reestudá-lo, recriticá-lo e refilmá-lo uma terceira vez. É impossível. O filme é sempre um esboço - e dele você deve tirar o máximo. Quando um filme acaba, uma experiência acaba, uma outra começa. (Roberto Rosselini apud Comolli, 2008, p.21)

A primeira "refilmagem" do filme foi feita no debate realizado com o diretor após a exibição. Entende-se aqui "refilmar" como um desdobramento do que foi proposto por Rosselini, no qual o filme é reconstruído diversas vezes mas não materialmente e sim uma reconstrução nas percepções do espectador. Apesar de ter visto o filme três vezes anteriormente, a potencialidade e a significação do filme foram realizadas no debate com o diretor.

"Tantas coisas podem ser ditas de um filme que (nos) importa, mas qual delas em primeiro lugar?" (Comolli, 2008, p. 22). Talvez o que se diga primeiro de um filme seja uma pergunta, um "não entendi", um "não entendi mas adorei" ou um silêncio. No debate com o diretor, uma aluna, perplexa e incomodada após a exibição do filme pega o microfone e fala: "a menina estava morta? no final o menino também morria? E qual o sentido da história, porque eu não entendi". A resposta do diretor foi: "Ótimo! Às vezes a gente não compreende muito claramente, principalmente quando estamos vivendo coisas". O cinema segundo Comoli (2008, p.97), "não tem outro sentido senão o de virar pelo avesso as evidências do sensível – e é assim que acaba por entrar em concorrência ou em luta com os poderes que ignoram essas evidências".

O filme está fora de uma padronização e de uma banalização de percepções realizada pela indústria cinematográfica porque busca uma relação da realidade cinematográfica com as sensações, emoções e memórias de um espectador ativo. Uma obra aberta como o filme "Os famosos e os duendes da morte" permite o mergulho no não entendimento e no não lógico por parte do espectador. Segundo Esmir (2014), esse tipo de obra exige um espectador ativo, aquele não somente vê o filme passar, sendo conduzido pela linha narrativa, mas um espectador que quando o filme acaba ele não termina, fica muitas vezes por longos dias, sem a necessidade de falar se gostou ou não gostou no primeiro momento.

O estado mental do espectador ao sair do cinema mantém-se alterado por algum tempo, o que é facilmente percebido pelos que o acompanham. Se, por motivos inconscientes, ele se identificou com determinados atores ou situações, essa disposição mental permanece até que a experiência do filme retroceda perante as solicitações da realidade cotidiana, e acabe por dissipar-se. (MAUERHOFER apud XAVIER, 2008, p. 379)

Então por que a imersão da lógica no não entendimento? Por que tentar ser lógico em uma obra de arte aberta? Esmir (2014) fornece uma dica na própria discussão do filme: "quando vocês começarem a ver um filme que está ficando meio confuso, esquece a lógica, para com ela, para de tentar. O que isso? Ele foi daqui para cá? Mas como é o nome disso? Assim, você vai muito além (...) Você capta coisas que não precisam explicar racionalmente". A obra aberta do filme permite além do não entendimento, uma questão de percepção sensorial.

O amor pelo fazer cinema demonstrado pelo diretor Esmir no debate permitiu conceituar o que é cinema ou talvez que o cinema começa pelo ato de amá-lo. Pode ser coincidência mas não à toa que Comolli cita Rossellini no tópico "A arte de amar?". Para o autor "amar não funciona sem arte,

nem arte funciona sem amar" (Comolli, 2008, p. 21). Nesse tópico Comolli localiza sua experiência com o cinema para entender como seria a melhor forma de proposição e crítica.

O filme começa com *Mr Tambourine Man* postando em seu blog a história da "A menina sem perna e o menino sem nome". A menina não conseguiu dar o nome para o menino e ele não trouxe as pernas para ela. Ela acabou ali enterrada, sem poder sair daquele lugar e ele sem a sua identidade através do seu nome. Eles andavam pelo mesmo trilho mais nunca seriam esmagados pelo mesmo trem. Para Esmir (2014) não é ruim ser arrebatado por um trem, você pode ser atravessado por uma boa experiência ou um encontro, o encontro com o cinema e sua dimensão de ficção e realidade.

No filme Esmir recria, através da vida de um menino, toda a representação da confusão e nebulosidade da adolescência. Porém esse menino existe no real ou no fictício do filme? Aquele menino, naquela região, naquela cidade e a partir daquele universo é uma construção do cineasta para mostrar uma verdade sobre a adolescência. "É tirar uma fábula para representar o real".

Atravessando a ponte

Na cena final do filme, *Mr Tambourine Man* para na ponte e olha para o lugar onde as pessoas pulam e fica por um momento parado. Não sabemos o que passa na cabeça dele, só sentimos uma certa confusão que nos deixa apreensivos mas esse conflito logo passa quando ele decide atravessar a ponte, sem olhar para trás e o filme termina no seu desfoque. O importante, segundo diretor, é que no final ele olhou para frente e atravessou a ponte, tendo decidido no meio da sua confusão. A ponte é um símbolo muito forte de ligação da infância com a idade adulta. A ponte é a própria adolescência,

aquele momento que você não está tão estável, que se olhar para baixo você pode cair a qualquer momento mas se você seguir andando você atravessa. E talvez por isso que terminia com ele atravessando. É um momento que ele tem que ir, passar essa ponte, olhar para trás e tentar entender. (FILHO, 2014)

E o filme termina? O debate acabou? Dias depois, ao ler a citação de Rossellini, uma outra refilmagem ocorreu, dessa vez mais individual. Um filme como "Os famosos e os duendes da morte" não termina em uma só filmagem, uma só exibição. Ao ler senti a necessidade de escrever esse ensaio com um pouco do resumo do que foi o debate e de certas impressões que os alunos

compartilharam depois. Para Esmir (2014), o bom do filme é que ele tenha muitas opções, muitas portas e que cada um não precisa seguir a mesma porta do outro, pode até se inspirar no outro mas trazer coisas lindas do universo do outro e atravessar a outra porta. Não precisa fazer igual ao outro, não é preciso se jogar da ponte, basta atravessá-la.

Por que então refilmar? Qual a necessidade? Talvez a resposta seja que o filme permite isso. O filme é criado pelo diretor e sua equipe, com suas intenções conscientes, mas a significação e como a representação daquele filme acontecerá em diálogo com o espectador e dependerá da sua relação com o filme. “Nenhum filme é mais inteligente que vocês porque o filme está na cabeça de vocês. Vocês que viram, eu só fiz. Ele é só uma porta para se abrir. Ninguém é obrigado a gostar do que não gosta. Tem coisas que a gente se conecta e desconecta.” (FILHO, 2014)

A mente confusa da adolescência que está descobrindo o mundo a sua volta e assim se conhecendo é o que a segunda aluna expressou no seu texto. A confusão da adolescência é expressa em detalhes pelo filme, em um quebra cabeça de 101 minutos. O estar longe é onde se pode viver verdadeiramente e como é viver em um lugar de que não se faz parte mentalmente? São vários longes, várias confusões, várias leituras. É uma experiência que se acaba e recomeça a cada filme diferente, a cada confusão na vida real ou estranhamento em um filme. É preciso parar e refletir cada filme, pensar na história, mas não como a narrativa é contada, pense na história e conte o que viu... (Esmir 2014).

Referências

CAPISTRANO, Tadeu. **A tração do olhar: cinema, percepção e espetáculo**. 2005. In.: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXVIII. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1659-1.pdf>> . Acesso em: 01 dez 2014.

COMOLI, Jean-Loius. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teceira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FILHO, Esmir. **Debate do filme “Os famosos e duendes da morte”**. Rio de Janeiro: EPSJV, 07 nov 2014. Palestra ministrada pelo diretor Esmir Filho na IV Mostra Audiovisual Estudantil Joaquim Venâncio.

XAVIER, Ismail. **Olhar e cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZIZEK, Slavoj. ***Lacrimae rerum***: ensaios sobre cinema moderno. Trad. Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009.

Filmografia

FILHO, Esmir. **Os famosos e duendes da morte**. [Filme]. Produção de Sara Silveira e Maria Ionescu, direção de Esmir Filho. Brasil, 2009, 101 min.

Cineclube de Arquivo - A montagem poética de Artavazd Peleshian¹

Archive Cineclube – The poetic montage of Artavazd Peleshian

Guilherme Bento de Faria Lima² (Mestre – UFF / IBMEC / UNESA)

Resumo:

Este artigo é um desdobramento da pesquisa – "Mostra de filme de arquivo – ensaio, compilação, família e found footage" – organizada na UNESA. As reverberações de um Cineclube específico para exibição de filmes que utilizam imagens de arquivo com o objetivo de estimular o desenvolvimento de uma reflexão crítica através da análise de imagens de arquivo e dos múltiplos processos de montagem.

Palavras-chave:

Cineclube, Montagem poética, Montagem distancial, Imagens de arquivo, Ritmo.

Abstract:

This article is a deployment of the research - "Archive film exhibition - essay, compilation, family and found footage", organized in UNESA. The reverberations of a Cineclube specific for exhibit movies that utilize archival footage in order to stimulate the development of critical thinking through the analysis of that material and the of multiple montage processes.

Keywords:

Cineclube, Poetic Montage, Distance Montage, Archive images, Rhythm.

Nas manhãs de segunda-feira, foram organizadas sessões de filmes que utilizavam imagens de arquivo. Um projeto de pesquisa acerca das múltiplas possibilidades de reapropriação e ressignificação das imagens. No total foram vinte sessões ao longo do primeiro semestre e início do segundo semestre letivo. Como recorte para o presente trabalho optamos por selecionar os filmes de Artavazd Peleshian, exibidos na 16ª sessão. Sua proposta estética, bem como o pouco conhecimento acerca de sua filmografia foram fatores decisivos para esta escolha.

São inúmeros os procedimentos realizados pelo diretor armênio, dentre eles; mudança na velocidade interna do plano, inversão do eixo e repetição de um mesmo plano, utilização de uma imagem como elemento central que é retomado em pontos específicos da narrativa e a belíssima articulação e construção de ritmo através da trilha musical. Todos os seus filmes são construídos sem necessidade de narração em *off*, a música parece assumir muitas vezes uma dimensão onírica.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e arquivos.

² Professor da UFF do curso de Comunicação Social – Publicidade. Professor da UNESA do curso de Cinema. Professor do IBMEC do curso de Comunicação Social. Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio.

Inhabitants (1970)

Como tema básico de *Habitantes*, há a ideia de uma atitude humana para com a natureza e o mundo animal: “Para e olhe ao seu redor, Homem, aonde foi que você chegou?”. A questão central é a agressão do homem à natureza e a ameaça iminente de abalo da harmonia natural. (PELESHIAN, 2015, p.178)

Na abertura é fascinante a plasticidade dos movimentos do cisne abrindo as asas, as linhas diagonais que se formam dentro do próprio plano, enquadramentos em detalhe que se repetem de maneira invertida e são visualizados com nova carga dramática. As diferenças de tonalidades entre a plumagem branca do animal e as sombras em áreas menos iluminadas em contínuo diálogo com as partes em penumbra. Uma suave coreografia que de maneira cadenciada anuncia a liberdade e a harmonia existente naquela forma de se relacionar como o mundo. A poesia parece emergir, assim, de dentro do próprio quadro para posteriormente transbordar na montagem.

O contraste, a ruptura, o desequilíbrio é introduzido, neste caso, através do som, elementos caóticos e ruidosos que funcionam como elementos de inquietação, desconforto, ausência de paz. Gritos, explosões, barulhos de tiros anunciam a presença do homem e seu “avanço” bélico. Peleshian diminui a duração dos planos em comparação aos iniciais, seleciona movimentos, ações internas mais rápidas e parece acelerar a velocidade de algumas imagens, aprofundando, assim, a percepção de desordem e falta de harmonia. O som ultrapassa o tamanho do quadro, amplia as dimensões da imagem visualizada e gera uma espécie de imaginário em relação ao extracampo.

O curta-metragem parece, de maneira horizontal, estar estruturado em blocos separados por fades. Entretanto, é curioso perceber ideias que são retomadas e rearticuladas em diferentes momentos, em como imagens iniciais ressoam em outras mais adiante e em como o próprio som já indica e sugere imagens que estão por vir. Os “cavaleiros do apocalipse” por exemplo, as imagens de sombras que parecem miragem caminhando em direção a câmera, podem ser compreendidas em diálogo tanto com o som caótico que acompanha a correria dos animais no bloco anterior, quanto com o som onírico e as vozes em coral sincronizadas com as imagens em plano geral aéreo dos animais correndo pela planície.

A mais importante particularidade da montagem distancial consiste no fato de que uma ligação de montagem à distância se estabelece não só entre elementos isolados como tais (um ponto em relação ao outro), mas também – o que é mais importante – entre conjuntos inteiros de elementos (um ponto com um grupo, um grupo com outro, um plano com um episódio, um episódio com outro. Assim, acontece uma interação entre um processo e outro oposto a ele. (PELESHIAN, 2015, p.176-177.)

Após novos planos detalhes de rostos de animais atrás de grades, close de pássaros voando e efeitos de montagem como retroceder e espelhar as imagens, o ballet visual termina com o plano geral reproduzido, em *lopping*, duas vezes de um bando de pássaros voando. Uma centelha de esperança de que ainda é possível haver harmonia e equilíbrio depois do caos, uma perspectiva de

ressurreição. Na perspectiva da montagem distancial, quando você chega ao final, você também retorna ao início.

Four Seasons (1975)

A preocupação do pastor com sua ovelha, a interrelação entre homem e natureza, o fluxo contínuo e cadenciado de imagens na queda das correntezas. O efeito de *time lapse* produzido ao visualizarmos as imagens das nuvens se movimentando. Novamente os elementos naturais como contraponto e reverberação do comportamento humano, mais ainda, a natureza condicionando o ritmo de vida de toda uma comunidade. As texturas observadas através dos planos detalhes das mãos durante o processo produtivo parece conferir ênfase ao trabalho manual, artesanal.

Assim como no filme anterior, Peleshian confere grande atenção à dimensão sonora. Neste filme ele opta por utilizar a trilha musical de Vivaldi de maneira particionada e outros elementos sonoros que geram nova camada de significação nas imagens.

Quando estou escrevendo um roteiro, devo desde o começo prever a estrutura musical do filme, os acentos musicais, o caráter emocional e rítmico da música que será necessária para cada trecho. Para mim, a música não é um complemento da imagem. Para mim, ela é antes de tudo a música de uma ideia que exprime, em união com as imagens, o significado daquilo que está sendo apresentado. (PELESHIAN, 2015, p.171.)

O diretor armênio parece utilizar com maior frequência três figuras de linguagem em diferentes pontos de sua montagem. A repetição de planos funciona como uma estrutura hiperbólica, uma espécie de afirmação exagerada para reforçar na mente do espectador uma determinada informação, uma opção estética que visa estimular novas afetações naquele que vê, uma estratégia que acentua e potencializa o efeito causado pelo *jump cut*. A prosopopéia parece residir na tomada de posição tanto estética, quanto política, de transmitir sua ideologia através dos elementos da natureza, ao imputar nos animais uma carga dramática que convoca o ser humano a um questionamento sobre sua posição no mundo que está inserido. Por fim, o pleonasma parece, de alguma forma, elucidar a proposta distancial presente na montagem. Ou seja, as repetições de ideias que são retomadas em diferentes planos mesmo que distanciados ou separados como uma proposta poética para expressar sua interioridade. Uma opção consciente de transgredir as leis e métodos de montagem para atingir os resultados desejados.

(...) a essência e a ênfase do trabalho de montagem consiste, para mim, não na colagem dos planos, mas em sua descolagem; não em sua "atracagem", mas em sua "desatracagem". Ficou claro para mim que o mais interessante começa não quando uno dois fragmentos, e sim quando os desuno e coloco entre eles um terceiro, um quinto, um décimo fragmento. Na posse de dois planos fundamentais, portadores de importante carga de sentido, eu busco, em vez de aproximá-los, de chocá-los, criar entre eles uma distância. (PELESHIAN, 2015, p.172-173.)

Peleshian abre a possibilidade para que as imagens possam escapar, ou seja, ao invés de direcionar o olhar daquele que vê, ele apresenta possibilidades de entradas e interpretações. Ao invés da aproximação é essencial o afastamento, o distanciamento que possibilita um olhar que já foi afetado pelas primeiras imagens e mesmo assim é capaz de estabelecer novas conexões e articulações de sentido.

End (1992)

Os pequenos gestos, a difícil tarefa de registrar a inquietação produzida pelo dispositivo que insiste em permanecer mesmo com a deflagração do desconforto de sua presença, o diálogo silencioso que se estabelece no encontro do olhar com a lente. Aquele que é visto devolve o olhar impregnado de suas emoções e percepções de mundo. A *mise-en-scène* que transborda as margens do quadro e funciona como propulsora de novas descobertas. O fluxo do movimento coordenado pelo ritmo do trem, que assim como a câmera, segue sua função originária mesmo quando todos dormem. Uma espécie de rito de passagem, o trem como uma metáfora, como uma alegoria da trajetória da vida e de sua inevitável finitude.

Um plano mostrado em determinado lugar oferece seu resultado semântico completo apenas passado certo tempo, depois de ter sido estabelecida na consciência do espectador uma ligação de montagem não apenas entre os próprios elementos que se repetem, como também entre aqueles que o circundam em cada caso. (PELESHIAN, 2015, p.174.)

O plano subjetivo da entrada no túnel parece ser um bom exemplo desta incompletude ou ausência de totalidade semântica apontada por Peleshian. Seu sentido integral demanda, inicialmente, a visualização prévia das imagens internas do trem e a audição da trilha sonora que visa reconstruir a movimentação de um trem, mas também e sobretudo, a sequência que se segue com imagens externas de paisagens vistas a partir de um trem em velocidade desacelerada e trilha musical clássica com presença marcante de um coro conferindo uma dimensão onírica ao contexto. Ou seja, a repetição dos planos de entrada no túnel, ação tão cara ao trabalho de Peleshian, passa a ter um sentido mais amplo em diálogo com as imagens que estão em seu entorno. As trajetórias e as histórias individuais dentro do transporte parecem se diluir ou passam a ser observadas de outra maneira, começam a reverberar traços da humanidade como um todo.

Apesar dos aspectos individuais há algo inerente a condição humana que é comum à todos, independente de quais sejam os caminhos percorridos, sonhos e projetos concretizados, no final da linha todos vivenciaremos uma passagem, chegaremos inevitavelmente ao final de nossas jornadas. É importante observar o traço de esperança que o diretor mantém no final ao atingir a luz branca no final do túnel. Ou seja, aponta para algo porvir que não pode ser representado, senão pela tela completamente iluminada.

Life (1993)

A montagem dos planos detalhes das expressões faciais das mães filmadas com câmera na mão ligados e em interação com a ópera de Giuseppe Verdi, *Messa da Requiem*, *Hostias* e as batidas cardíacas em intervalos constantes remetendo à vida e ao sublime momento do nascimento remetem, inevitavelmente a uma dimensão sacra, a uma transcendência. A canção italiana escrita no final do século XIX que originalmente remete a um cenário de missa fúnebre católica romana parece, de certa forma, ressignificada. No trecho selecionado pelo diretor armênio, há uma repetição de exaltações a Deus e entrega de sacrifícios e orações. Apesar deste trecho da ópera dialogar diretamente com o sacrifício feito por Abraão, é possível correlacionar todo este curta com a Pietà, e, inevitavelmente, com a trajetória abnegada e dolorosa de Maria, mãe de Jesus. A temática cristã, neste filme, parece ainda mais contundente do que nos anteriores, revelando, talvez, traços da própria personalidade do diretor.

As dores do parto se intensificam, o momento mais aguardado se aproxima, a duração dos planos diminui, o ritmo dos corte fica mais acelerado, até que depois do esboço de um sorriso que condensa alívio, realização e contentamento em uma mesma fisionomia, há um dos instantes mais sublimes deste filme, a criança sendo lavada em *slow motion* com uma contraluz reforçando, assim, toda a dimensão apoteótica. A mão unge o bebê em um ritual de consagração, o tempo desacelera e eternaliza a vida.

É possível sentir toda a potência lírica de Peleshian neste curta-metragem, sobretudo na relação visceral que se estabelece entre mãe e filho. Ele propõe ao espectador momentos de enlevo e profunda reflexão sobre a relação individual que cada um estabelece com a vida e com a criação. O congelamento ou a paragem da imagem final do abraço entre mãe e filho que olham para a câmera parecem sintetizar todo movimento proposto ao longo do filme.

Conclusão

Peleshian, a partir de sua metodologia distancial de montagem, busca justificar sua estratégia de trabalho pela diferenciação através da organização das imagens. Ou seja, reforça em certa medida sua proposta de que seus filmes, suas montagens são organismos vivos que apresentam uma pulsação interna que precisa ser sentida e absorvida pelo espectador.

Portanto, é possível afirmar que os próprios filmes estabelecem diálogos e conexões entre si. A dimensão emocional transborda da tela e afeta o espectador em sua forma de ler, observar e se inserir no mundo. Artavazd Peleshian propõe, assim, uma montagem poética reflexiva através da repetição e inversão de eixo de planos, desaceleração de imagens, conexões distanciadas de unidade e de blocos, ampliação da dimensão sonora e, simultaneamente, aberta para múltiplas leituras daqueles que se permitem olhar de forma atenta para a orquestração audiovisual regida pelo maestro virtuoso da Armênia.

Referências

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Minas Gerais: UFMG, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. *Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

PEARLMAN, Karen. **Cutting Rhythms: Shaping the film edit**. Oxon: Focus Press, 2013.

PELESHIAN, Artavazd. *Montagem distancial, ou teoria da distância*. In. LABAKI, Almir. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

<http://www.movingimagesource.us/articles/going-the-distance-20120106> - acessado em 10/10/2015.

<http://filmdesign.com.br/2010/10/21/a-montagem-distante-de-artavazd-peleshian/> - acessado em 11/10/2015.

Memórias do deslocamento no documentário brasileiro:

*Descaminhos*¹

Displacement memories in the Brazilian documentary:

Descaminhos

Gustavo Souza² (Doutor – Unip)

Resumo:

Este texto quer debater as configurações de uma memória do deslocamento no documentário brasileiro. Para isso, analisa o filme *Descaminhos* (Marília Rocha et al., 2007), cujo tema é a estrada férrea (ou o que dela sobrou) em quatro estados brasileiros. A intenção é verificar como a articulação entre depoimentos, imagens, sons e ruídos produz essa memória, em que se verifica uma recorrência ao trabalho e aos afetos relacionados ao trem.

Palavras-chave:

documentário, deslocamento, memória.

Abstract:

The purpose of this paper is to discuss the settings for a displacement of memory in the Brazilian documentary. For this, it analyzes the documentary *Descaminhos* (Marília Rocha et al., 2007), which deals with railway road (or what's left of it) in four Brazilian states. The intention is to see how the relationship between testimonials, images, sounds and noises produces this memory, where there is a recurrence to work and affective dimension related to train.

Key words:

documentary, displacement, memory.

Introdução

Em trabalho anterior (SOUZA, 2015), debati as configurações de uma *memória do deslocamento* no documentário brasileiro por meio do filme *Aboio* (Marília Rocha, 2005), ao identificar a matéria-prima que compõe essa memória. Este texto dá continuidade a esse objetivo, seguindo o mesmo percurso ao privilegiar, agora, o documentário *Descaminhos* (Marília Rocha, Luiz Felipe Fernandes, Alexandre Baxter, João Flores, Maria de Fátima Augusto, Leandro HBL, Armando Mendz, Cristiano Abud, 2007) – reunião de seis curtas-metragens que apresentam em comum o mesmo

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema contemporâneo latino-americano.

² Professor do Programa de Pós-Graduação da Universidade Paulista. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP.

tema: o trem. Os realizadores percorreram cidades do interior de Minas Gerais, Bahia e Rio de Janeiro que, no passado, se serviram da linha férrea hoje desativada, assim como fizeram as remanescentes viagens de trem comercial ainda realizadas no país. Nessa jornada, se depararam com viagens que estão em vias de se extinguir ou com as ruínas de estações, trilhos e trens. É exatamente para esses dois aspectos – a ruína e a viagem – que este trabalho se volta.

Nos seis minidocumentários que compõem *Descaminhos*, há uma igual divisão na abordagem do deslocamento: em três deles seus personagens estão em movimento, em viagens atravessadas por relações afetivas, comércio, trabalho; os demais personagens não se deslocam, eles geralmente aparecem em meio a ruínas e ao abandono gerados pela desativação da linha do trem em muitas cidades –principalmente, do interior de Minas Gerais. Num documentário que se autodenomina *road movie*,³ é válido perceber como está posta a questão do deslocamento, pois, para uma parte desses personagens, ele não é físico, uma vez que moram nas cidades por onde as equipes passaram, sugerindo um deslocamento metafórico que é, acima de tudo, da memória. Assim, pode-se adiantar que a relação entre fixidez e movimento está na gênese da memória do deslocamento fornecida por esse documentário.

A abrangência do conceito de memória, debatido por inúmeras áreas do saber, me faz adotar, de saída, a perspectiva sociológica de Maurice Halbwachs (2003), para quem a memória é sempre um acontecimento social. Se o indivíduo vive em sociedade, a formação de sua memória, embora individual e subjetiva, está sujeita às vivências experimentadas na coletividade. Desse argumento, surge o conceito de *memória coletiva*. Os depoimentos em *Descaminhos* corroboram esse ponto de vista, acionando para dois desdobramentos desta discussão: os embates entre a história oficial e a história vivida e a importância do testemunho dos mais velhos na construção desta memória. A perspectiva de Halbwachs é, como se vê, o alicerce deste trabalho, porém verificar que função assume essa memória coletiva no filme é também relevante. A hipótese adotada é que os elementos fílmicos deste documentário produzem uma memória como *legado*, cuja matérias-primas são a ruína e a viagem.

Memórias das ruínas

³ No DVD do documentário consta a seguinte sinopse: “Um *road movie* sobre trilhos através de quatro Estados, 55 cidades e 8.000 km de linhas férreas. Moradores às margens de ferrovias lembram o passado e comentam o presente a partir de um elemento comum: o trem”.

O segundo episódio de *Descaminhos* começa em Tocandira, no interior de Minas Gerais, uma cidade que já teve uma movimentada estação de trem e que hoje convive com as ruínas desse tempo. Dois moradores relembram o período em que os trens passavam por ali e lamentam a desativação da linha férrea. Um senhor descreve a boa condição econômica dos moradores da região, devido à possibilidade de vender seus produtos, escoados pelo trem. “Eu lembro disso tudo! E vocês não lembram, né?”, ele diz no término de sua fala ao revelar que tem 96 anos de idade. Num plano filmado em contra-plongée, uma senhora caminha pelos trilhos enferrujados enquanto ouvimos sua voz *over* relatar a variedade de produtos vendidos quando o trem parava na estação da cidade, gerando renda para os moradores, que, segundo ela, “choraram demais quando o trem acabou”. E, num misto de curiosidade e desesperança, se pergunta: “Será que ele volta? Volta não”. Em Barão do Guaicuí, também no interior de Minas Gerais, outra personagem se queixa que, depois que o trem parou de circular, acabou o movimento e muitas pessoas se mudaram, diminuindo também a oferta de trabalho.

Além da questão econômica, o que conecta os três depoentes deste segundo episódio é a evidência de uma memória em que se verifica uma dimensão pessoal, refletida, por exemplo, na fala do senhor que diz “lembrar de tudo isso”, mas vivida com outras pessoas num determinado contexto social. Desse estratagema surge a memória coletiva (HALBWACHS, 2003), ou seja, lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, mas que são tomadas de empréstimo do ambiente onde cada pessoa vive, podendo apresentar intensidades e materialidades diferentes. Essa perspectiva torna-se o alicerce do debate, que identificará o modo como essa memória opera, bem como aquilo que a compõe.

Porém, antes de testar a hipótese da memória como legado, é válido perceber como cada documentário articula, por meio de seus aspectos filmicos, o material que a compõe. Em *Descaminhos*, há uma triangulação entre deslocamento, relações afetivas e trabalho que perpassa, em diferentes níveis, os seis episódios do documentário. No primeiro deles, há uma narração em *off* de uma mulher que conta como conheceu um rapaz durante uma viagem de trem com quem mais tarde viria a se relacionar. No entanto, para além dessa narrativa em que a questão do afeto é mais nítida, há também, de modo implícito, no quarto episódio, a exposição de um vínculo afetivo com o trem por parte dos moradores, assim como pelos ex-funcionários da ferrovia, presentes em seus depoimentos e que comentarei adiante. Em *Descaminhos*, apesar das inúmeras situações e

experiências proporcionadas pelo trem, os vínculos afetivos figuram como um importante material na formação dessa memória do deslocamento. Ao debater a relação entre documentário e memória, Niney (2002) apresenta um argumento que se mostra útil:

A memória não é um problema de acumulação de informação, mas de assimilação e de esquecimento, de condensação e deslocamento: sem esse *trabalho afetivo* de integração, mas também coletivo de objetivação da história, com suas rejeições e achados, com seus pontos cegos e descobertas, não haveria atualização, um novo investir do sabido no vivido e do vivido no sabido, nenhuma história. (NINEY, 2002, p. 248, grifo meu)

É possível identificar nesse argumento ecos das ideias de Halbwachs (a relação entre o vivido e o sabido) e Ricoeur (o esquecimento como parte formadora da memória) para uma melhor compreensão da relação entre a história e o “espírito do tempo” (NINEY, 2002, p. 248). É por meio dessas brechas (ou “pontos cegos”) que a memória se molda ao imponderável da vida cotidiana, apresentando, conseqüentemente, uma dimensão que não se pretende fixa, mas adaptável às inúmeras vivências do dia a dia, como, por exemplo, a experiência do deslocamento.

No quarto episódio de *Descaminhos*, esse tema surge nos depoimentos de ex-funcionários da linha férrea (agentes, maquinistas, construtores) que relatam como era o dia a dia do trabalho na ferrovia. Se, de um lado, moradores se perguntam sobre uma possível volta do trem, como no segundo episódio, alguns ex-funcionários também fazem essa pergunta – e, como os moradores, estão céticos sobre ela. Nesse caso, as dinâmicas do trabalho, como atividade extinta, só aparecem nos relatos (no máximo, vemos um dos depoentes vestido com o uniforme que usava no período em que estava em atividade). A entrevista funciona, portanto, como um espaço de memória ao resgatar, no vaivém da lembrança, as experiências relacionadas ao trabalho, deslocando da imagem para a fala o resultado das decisões político-econômicas adotadas há algumas décadas no país. Soma-se a isso uma certa noção e aplicabilidade, bastante particular, é certo, de desenvolvimento e avanço tecnológico.

Memória da viagem

Enquanto os episódios dois, quatro e seis dão acesso às ruínas das ferrovias e aos depoimentos que resgatam o dia a dia dos trens em que se notam afeto e trabalho, nos demais episódios, o filme passa da fixidez ao movimento de três modos diferentes: primeiro, por meio de um

relato em voz *off* de uma viagem feita por uma senhora (episódio um); em seguida, os realizadores acompanham os passageiros do trem que faz o trecho Belo Horizonte Vitória (episódio três); e, por fim, a equipe acompanha um trabalhador rural (seu nome não é informado) numa viagem de Magé, no interior do estado do Rio de Janeiro, à Central do Brasil, no centro da cidade do Rio (episódio cinco).

Na introdução deste texto, comentei que o próprio documentário se intitula um *road movie*. O debate em torno desse gênero cinematográfico postula que, para haver *road movie*, é necessário que seus personagens estejam em deslocamento – seja de carro, ônibus, caminhão, trem ou, numa proporção mais rara, a pé. Os três episódios resumidos acima corroboram essa perspectiva, pois os seus personagens estão, de fato, se deslocando. Porém, nos três outros episódios, eles estão fixos, são moradores das cidades por onde as equipes passaram. Nesse caso, instaura-se uma questão para o *road movie* na sua vertente documental: é possível que ele exista com personagens fixos?

Quem corrobora essa perspectiva são os moradores ou ex-funcionários, mas não os realizadores. Como parte dos personagens se posiciona, mas não se desloca, quem fará esse percurso é a narrativa. Assim, no documentário, pode-se pensar em *road movies* cujo deslocamento se transfere do personagem para o plano narrativo – algo impossível na ficção, pois, como ação centrada nos personagens do roteiro, se eles não se deslocam não há *road movie*, uma vez que revelar os bastidores ou os dispositivos de filmagem só é possível no documentário (ou nos *making of*, como é bastante comum no campo ficcional).

A discussão em torno do *road movie*, especialmente no contexto norte-americano, postula como forte tendência de seus personagens estarem na contramão de regras, leis ou normas de conduta. Esse diagnóstico, entretanto, não se aplica totalmente a *road movies* realizados em outros países. Sobre a produção brasileira, Samuel Paiva (2009) já identificou que o trabalho é um aspecto central de inúmeros *road movies*. Mais que personagens *outsiders*, em diversos desses filmes há trabalhadores que têm no deslocamento um componente chave de sua atividade profissional. *Descaminhos* confirma essa prerrogativa de modo ainda mais radical, pois os trabalhadores que o documentário procura ouvir estão fixos, enquanto quem se desloca são os passageiros.

Conclusão

A investigação de uma memória do deslocamento na produção documental contemporânea, a partir da análise fílmica, tem como tarefa identificar os elementos que compõem tal memória no espaço fílmico. Debati a configuração dessa memória por meio de viagens – presentes na lembrança de passageiros ou funcionários da ferrovia ou no cotidiano de algumas cidades ainda atendidas pelo trem. Se a viagem tem um papel importante nessa composição, por que, então, não abordar uma *memória da viagem* em vez de uma *memória do deslocamento*? Pelo fato de a viagem ser um fenômeno relativamente recente na história, enquanto o deslocamento está na gênese das experiências humanas. Os motivos do deslocamento são inúmeros: migração, diáspora, exílio e, também, viagem. Isso significa que nem todo deslocamento é viagem, mas toda viagem é deslocamento. Por sua abrangência, o deslocamento fornece uma gama de possibilidades e, conseqüentemente, uma diversidade nos fatores que compõem sua possível memória.

Com esse pressuposto como norte, os elementos fílmicos que acionam essa memória em *Descaminhos* apontam para uma relação entre fixidez e movimento, materializada nas ruínas e nas viagens, respectivamente. Numa discussão que se propõe a debater a relação entre deslocamento e viagem, pode soar estranho utilizar a fixidez como uma categoria que integra essa memória. Porém, a fixidez de alguns personagens (os dos episódios dois, quatro e seis), assim como as imagens das ruínas que escancaram o abandono em relação à linha férrea, convive em paralelo com a lembrança de experiências que têm o deslocamento como aspecto central. A entrevista como um espaço de memória serve, então, para que os depoentes tracem um movimento que vai de sua experiência particular para o compartilhamento com o público. Essa instância que vai do pessoal ao coletivo é o que empresta a essa memória coletiva o seu aspecto de legado e que se ancora também nos depoimentos dos mais velhos para a sua transmissão.

Referências

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

NINEY, F. **L'épreuve du réel à l'écran**. Essai sur le principe de réalité documentaire. Paris, Bruxelas: De Boeck, 2000.

PAIVA, S. A propósito do gênero *road movie* no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. **Rumores** – Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias. São Paulo, vol. 3, n. 6, 2009.

SOUZA, G. Entre o personagem e a paisagem: memórias do deslocamento no documentário brasileiro, parte 1, *Aboio*. **Revista Famecos** – mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, vol. 22, n. 22, p. 66-81, 2015.

AS DIMENSÕES DO SENTIDO NA DIREÇÃO DE ARTE¹

THE DIMENSIONS OF THE FEELING IN ART DIRECTION

Ivan Ferrer Maia² (Doutor pela UNICAMP – Docente na Universidade Anhembi Morumbi)

RESUMO

O presente texto versa sobre algumas possíveis dimensões de sentido na Direção de Arte para o audiovisual. O “Sentir” (*Sentire*) segue os conceitos do filósofo italiano Mario Perniola, o qual o relaciona a uma vivência interior, que se opõe às experiências impostas, já sentidas. Assim, são apresentados exemplos de dimensões do sentido, como as anacrônicas e as metalinguísticas.

Palavras-chave:

Direção de Arte, dimensões do sentido, sentido e significado, anacronismo, metalinguagem.

ABSTRACT

This text is about some possible dimensions of the feeling in Art Direction for the audiovisual. “The Feeling” (*Sentire*) follows the concepts of the Italian philosopher Mario Perniola, who relates it to an inner experience, which is opposed to those imposed experiments already being felt. So, the text presents examples of dimensions of the feeling, as anachronistic and metalinguistic.

Keywords:

Art Direction, dimensions of the feeling, the feeling and the meaning, anachronism, metalanguage.

A qualidade da estética visual dos elementos pertinentes à Direção de Arte contribui com a narrativa audiovisual. Ela promove, no âmbito da cognição e percepção, significados socioculturais, psicológicos, econômicos, históricos entre outros (ETTEDGUI, 1999; HAMBURGER, 2014; LOBRUTTO, 2002; RIZZO, 2005).

No âmbito perceptivo, a Direção de Arte pode utilizar-se do recurso de só “ornamentar” a proposta do roteiro ou, ir além, de produzir sentidos. No âmbito cognitivo ou conceitual, a Direção de Arte se estende aos jogos sógnicos, às figuras de linguagens, que acrescentam outras camadas conceituais ou de significados lógicos à narrativa.

No campo perceptível ou no conceitual, a Direção de Arte pode promover alternâncias nas escalas de sentido. Mesmo que os elementos plásticos que compõem a ambientação não estejam em primeiro plano da narrativa, não foram citados no roteiro ou não participam diretamente de uma

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Gêneros Cinematográficos: História, Teoria e Análise de Filmes.

² Doutor em Artes Visuais, Cultura Audiovisual e Mídia - UNICAMP. Mestre em Multimídia - UNICAMP. Bacharel em Artes Visuais – UFPel/RS. Participou de workshops internacionais na Stanford University.

cena. Pois, há elementos da Direção de Arte que participam hierarquicamente da cena. Para exemplificar, uma bolsa que um personagem carrega (*Jackie Brown*, 1997) ou uma porta que o personagem quebra (*The Shining*, 1980) são evidenciados em primeiro plano e podem ser denominados de elementos de cena primário.

Enquanto o primeiro, a bolsa, é um utensílio móvel, da produção de objetos; o segundo é um objeto fixo na estrutura da cenografia, um objeto cenográfico. Esses elementos são citados no roteiro e cumprem com a função da narrativa. Eles têm em si um papel já predeterminado no roteiro, se forem retirados, a narrativa será alterada.

Elementos secundários também são passíveis de construção de sentidos. Como, por exemplo, elementos que os personagens nem se quer fazem referências, mas estão enquadrados no plano. Seja uma cortina com estamparia semelhante ao figurino das personagens da série americana *Pushing Daisies* (2007); os manequins dispostos na vitrine da cena na qual a androide Zhora é assassinada, no filme *Blade Runner* (1982). Esses manequins fazem um jogo de linguagem com aquilo que não tem alma (estático, morto) com aquilo que tem alma (autonomia).

Tanto os elementos primários e secundários podem contribuir para a promoção de sentidos. Algo para ser sentido, como disse Mario Perniola, “*é para ser vivido como uma experiência interior, causa de alegria ou de dor, objeto de participação sensorial, emotiva, espiritual, ou, pelo contrário, algo de que não se apercebiam ou que se recusavam a perceber*” (PERNIOLA, 1993, p.12).

No entanto, para o filósofo italiano, nos tempos atuais, as pessoas, os acontecimentos apresentam-se como algo já sentido, que vem ocupar-nos com uma tonalidade sensorial, emotiva, espiritual já determinada.

Ao contrário do sentir, o já sentido adquiriu uma dimensão anônima, impessoal, socializada que exige ser recalçada. A dimensão do já sentido tem a ver com a *mediacracia*, que é o controle da mediação sobre o resultado. O já sentido não é um convite, é uma intimação, de uma imposição no sentido de recalcarem o que já todos provaram e aprovaram e que não tem outra legitimidade fora deste geral e anônimo consenso (PERNIOLA, 1993).

O já sentido está no Cinema, na TV e na Internet. Não é o meio, mas a linguagem já sentida. Atualmente, a Direção de Arte já sentida tem estreita relação com alguma fórmula pronta, que tornou-se uma concessão dos sentidos. Alguma fórmula que foi quantificada em audiência ou em *likes* nas redes sociais. Muitas vezes, essa fórmula foi saturada no seu próprio meio, e transitou para outro, em

um forçado processo de transmídia - o naturalismo da TV que migra para o Cinema; a linguagem dinâmica, enxuta da Internet que vai para a TV, por exemplo.

A subversão na Direção de Arte ocorre, muitas vezes, com a ruptura do já sentido para o sentir. Tal proposição pode ocorrer no deslocamento espaço-tempo linear, apontando formas diferenciadas na composição, justaposição e sobreposição de elementos que possam promover dobras nas dimensões espaço-tempo, anacronismos, ocasionando outros significados, até mesmo os que beiram à metalinguagem e à metafísica - como o polêmico par de tênis da marca *All Star* em tons de violeta, que contribui para a caracterização da personagem do filme *Marie Antoinette* (*Maria Antonieta*, 2006), de Sofia Coppola. A presença desse objeto anacrônico não deixou de ser também uma ação de *merchandising*.

O filme *Caravaggio*, do diretor Derek Jarman (Inglaterra, 1986), foi gravado em uma garagem, levou-se aproximadamente vinte dias. A garagem se metamorfoseia em diversos ambientes. Há uma cena na qual os personagens Lena e Ranuccio estão deitados em uma rede e é possível visualizar roupas penduradas no varal, o que leva a crer que estão em um ambiente externo, contudo, estão na mesma garagem. No filme há figurinos contemporâneos e objetos anacrônicos à época do artista Caravaggio – motocicleta, máquina de escrever, calculadora – reforçando um discurso subversivo e metalinguístico.

Nas duas temporadas da minissérie *Hoje é Dia de Maria* (Rede Globo, 2005), o diretor Luiz Fernando Carvalho adota elementos recicláveis contemporâneos. O sutiã da excêntrica personagem Alonsa foi feito em papel de bala com apliques de tampinhas de garrafa e pequenas pedras coloridas. O uso de materiais anacrônicos também podem ser vistos no boneco Dom Quixote. Pedacos de sacolas plásticas foram utilizados para compor as suas asas.

Mesmo que não seja a proposta do roteiro, a Direção de Arte pode apresentar a ruptura do espaço-tempo linear, promovendo novas instâncias de linguagens. Dessa forma, eleva-se o status da Direção de Arte, qualificando-a com maior autonomia, construção de novas experiências.

A produção de sentidos da Direção de Arte não se dá somente no campo do anacronismo, também ocorre no campo dimensional – na quantidade de dimensões ou profundidades de camadas construídas na Direção de Arte, a fim de promover significados e/ou contemplação promovidas pela linguagem estética.

No filme *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover* (*O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Mulher e o Seu Amante*; Reino Unido, França e Holanda, 1989), dirigido por Peter Greenaway, Direção de Arte de Ben Van Os e Jan Roelfs - existem quantidades de camadas da Direção de Arte, que ocasionam rupturas na estética unidimensional - para uma justaposição e sobreposição de dimensões. A estética neobarroca se altera em cenas e planos para criar figuras de linguagens e ambientações, principalmente no restaurante do megalomaniaco Sr. Spica, que tem a traição como o principal prato do cardápio.

A Direção de Arte do filme *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover* transita em múltiplas dimensões ou camadas, com alterações significativas de cor, figurinos, conforme os cenários são alterados.

O filme evoca diversas dicotomias: “sagrado” vs “profane”; “escatologia” vs “higiene”; “amor” vs “violência”; entre outros. E a direção de arte responde aos conceitos dicotômicos: “excesso de objetos” vs “delicadeza dos arranjos”; “composição visual expressivo” vs “jogo de linguagem conceitual”; “mudanças de figurino e cenário” vs “permanências de figurino e cenário”.

Os planos são predominantemente abertos e têm uma forte relação com a opera. Cortinas abrem no início do filme e se fecham ao seu final, uma opera escatológica. O filme possui quatro cenários principais: a rua, do lado de fora do restaurante *Le Hollandais*, onde sempre estão a transitar caminhões de carne putrefata; a cozinha, abarrotada de pães, queijos, corpos de aves e grandes frutas; o próprio restaurante; e os seus banheiros. As cenografias são suntuosas, exageradas e esdrúxulas. Na cenografia do restaurante é possível ver uma enorme e desconcertante reprodução do quadro de Frans Hals, *Banquete dos oficiais da milícia cívica de São Jorge, em Haarlem*. Ainda na atmosfera cenográfica há aves e peixes mortos, bules de prata e candelabros com velas enormes, referenciando o barroco flamengo, como o de Frans Snyders. As citações da História da Arte (camadas histórica e estética) no tempo presente da cena (camadas contemporâneas e estética) se estruturam em um diálogo provocando outras camadas de sentidos – de significados psicanalíticos, estéticos, econômicos e sócio-culturais.

Na Direção de Arte de *Babettes Gæstebud* (*A Festa de Babette*; franco-dinamarquês, 1987), dirigido por Gabriel Axel, Direção de Arte de Sven Wichmann, roteiro adaptado da obra de Karen Blixen - há uma camada estética espaço-temporal. A produção de sentidos ocorre no eixo da

profundidade contemplativa. Os objetos são apresentados de maneira mais analítica, com maior atenção dada aos alimentos e com auxílios de planos estáticos de contemplação.

Babettes Gæstebud também não economiza na produção de objetos. O espaço-tempo produzido pela Direção de Arte no filme *Babettes Gæstebud* mantém-se pertinente a região da península da Dinamarca e a época de 1871. No contexto da estética romântica e realista, a produção de objetos, cenografia, figurino, maquiagem e paleta de cores integram-se no discurso que reforçam o *zeit geist* tempo-espacial.

O salto da escala de sentidos ocorre em decorrência, principalmente, da produção de objetos da cena da festa oferecida por Babette . Os objetos são revelados de maneira mais puristas, com texturas e corporeidade dos alimentos que desencadeiam sensações ao nível do sublime.

Em *Babettes Gæstebud* também há a profundidade de camera, planos abertos que revelam a riqueza de objetos e permitem o tempo de contemplação da materialidade, da textura, dos ruídos.

Como no exemplo anterior, *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover*, no filme *Babettes Gæstebud* também vemos na Direção de Arte o discurso dicotômico entre o sagrado e o profano, o rude e a sensibilidade, o excesso e a delicadeza.

São obras que abrem a possibilidade do sentir, e não restringem a experiência humana em algo já sentido. E em cada dimensão se faz o jogo de linguagem simbólica, que auxilia na promoção de ações sinestésicas e gera novos sentidos à experiência, que vão além da representação visual do roteiro ou de uma fórmula estética pronta, já sentida.

Diante do dilúvio de produções estéticas do já sentido, na qual a sociedade atual está emergida, é um dos grandes desafios da Direção de Arte promover vivências a serem sentidas.

Referências

ETTEDGUI, P. **Production design and art direction**. USA: Focal Press, Elsevier, 2000.

HAMBURGER, V. **Arte em cena**. A direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Sesc, 2014.

LOBRUTTO, V. **The filmmaker's guide to production design**. New York: Allworth, 2002.

PERNIOLA, M. **Do sentir**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

RIZZO, M. **Art direction handbook for film**. Burlington, USA: Focal Press, Elsevier, 2005.

Animando ideias: a visualização de conhecimentos através da animação¹

Animating Ideas: visualizing knowledge through animation

Jennifer Jane Serra² (Doutoranda – UNICAMP)

Resumo:

Este trabalho apresenta uma análise do filme *Is the Man Who is tall Happy?: an animated conversation with Noam Chomsky* (Michel Gondry, 2013), buscando responder como esse filme se relaciona com a produção recente de documentários animados e o que caracteriza sua leitura fílmica. Além disso, a partir da abordagem semiopragmática proponho a ideia de “enunciador renomado” para analisar como o protagonismo de Noam Chomsky e Michel Gondry marcam a estrutura enunciativa deste filme.

Palavras-chave:

Documentário animado, semiopragmática, enunciador renomado, Michel Gondry.

Abstract:

This work presents an analysis of *Is the Man Who is tall Happy?: an animated conversation with Noam Chomsky* (Michel Gondry, 2013), seeking to answer how this film is related to contemporary animated documentaries and what characterizes its film reading. In addition, I propose the idea of "renowned enunciator" to analyze through a semio-pragmatic approach how the role of both Noam Chomsky and Michel Gondry affect this film's enunciative structure.

Keywords:

Animated documentary, semio-pragmatic, renowned enunciator, Michel Gondry.

O filme *Is the Man Who is tall Happy?* apresenta uma montagem de entrevistas realizadas por Michel Gondry com o linguista, filósofo e ativista político americano Noam Chomsky. As entrevistas foram primeiro gravadas em 2010 no MIT, do qual Chomsky é professor emérito, e depois combinadas com imagens animadas produzidas pelo próprio Gondry, com a participação dos animadores franceses Valérie Pirson e Timothée Lemoine. As conversas entre Gondry e Chomsky giram em torno especialmente do trabalho de Chomsky em linguística, sobre sua teoria da gramática generativa e da competência linguística. Entretanto, o filme aborda também a visão de Chomsky

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Animação, processos e métodos.

² Jennifer Jane Serra é doutoranda em Mídias na UNICAMP e bolsista FAPESP. É mestra em Mídias pela UNICAMP e realizou estágio de pesquisa na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

sobre ciência, astrologia, religião, vida pós-morte e aspectos da vida pessoal do linguista, como sua formação educacional e a perda de sua esposa.

Segundo o próprio Gondry³, o uso de animação nesse filme evitaria o efeito de tédio no público por assistir duas pessoas conversando por mais de uma hora. E em especial, a animação abstrata lhe permitiria evitar uma transcrição simplificada da fala do linguista e ao mesmo tempo manter uma precisão e aproximação com seu conteúdo mesmo que ele não houvesse entendido exatamente todas as nuances da fala, seja por sua falta de domínio de inglês ou por sua falta de conhecimento teórico. Entretanto, em *Is the Man Who is tall Happy?* é a figura humana por trás do pensamento científico que desponta como objeto da representação construída por Gondry. O diretor busca informações sobre a vida, as memórias e as opiniões pessoais do linguista e usa uma animação mais narrativa para desenvolver seu outro objetivo com o filme, que é mostrar o lado humano de Chomsky. Em uma das sequências do filme, por exemplo, Gondry tenta saber de Chomsky como ele se sente em relação ao falecimento de sua esposa. A recusa de Chomsky em tratar do assunto abre espaço para Gondry representar os sentimentos de Chomsky de maneira poética, explorando um universo onírico mais próximo daquele de seus filmes ficcionais.

Segundo o diretor, a importância de mostrar o caráter humano de Chomsky no filme deve-se ao fato de que assim os espectadores poderiam ficar mais inclinados a ouvir suas opiniões nos aspectos políticos. Para o diretor, isso serviria para assegurar ao espectador que a voz política de Chomsky deve ser ouvida. E é na busca desse objetivo, entre outras coisas, que eu considero que o filme de Gondry extrapola o uso da animação como ferramenta didática, o que faria dele apenas um filme de animação científica, por exemplo. Além disso, mais do que uma tradução dos conceitos teóricos, no entanto, é possível considerar que Gondry dialoga com Chomsky através de seus desenhos animados, respondendo às colocações teóricas com sua interpretação pessoal expressada na linguagem visual da animação. A animação adquire então a função de uma fala, que amplia a expressão - e a voz - de Gondry no filme.

Cabe destacar que o uso de animação em documentários como suporte visual para um conteúdo de caráter científico é antiga, como atestam filmes produzidos pelo INCE no Brasil nos anos 1950 e 1960 por exemplo, e ainda bastante comum, como demonstram as animações de palestras disponíveis na internet ou as animações produzidas por instituições jornalísticas como *The Guardian*.

³ Em entrevistas presentes nos extras do DVD do filme.

Nos últimos anos, entretanto, a imagem animada passou a ser reconhecida também em seu potencial de dar visibilidade a fatos e coisas que não podem ser registrados pela câmera. Nesse sentido, em seu artigo precursor de 1997, a americana Sybil DelGaudio analisa como filmes de animação que dialogam com teorias científicas podem complexificar o entendimento do cinema documentário enquanto uma forma de representação da realidade. Associando as animações científicas com o modo de representação documentária reflexivo proposto por Bill Nichols (NICHOLS, 2005, p.63), DelGaudio afirma que a animação atua como uma forma de metacomentário dentro de um documentário pelo fato deste ser tradicionalmente e mais frequentemente caracterizado pela imagem *live-action* e pela não-dramatização. Para a autora, animações que dialogam com conteúdos científicos servem como meio através do qual o espectador sabe que cada representação, mesmo impregnada com os signos e a simbologia de um documentário, permanece uma fabricação.

Em *Is the Man Who is tall Happy?* Gondry demonstra estar ciente da natureza reflexiva da animação. No início do filme ele apresenta a animação do texto de sua narração em voz off, um recurso que é recorrente, apresentando uma fala que dialoga com o que teóricos têm apresentado sobre a relação da animação com o documentário. Gondry diz que algumas vezes, em documentários que trabalham com registro *live action* de pessoas, o espectador pensa que a voz do filme é da pessoa em frente à câmera⁴. Mas, como ele afirma, ainda em sua narração, a edição é invisível e de alguma maneira ela altera a realidade, então há manipulação. Ele diz: “Essa é uma das razões porque pensei que animação era honesta porque você está sendo lembrado todo o tempo que você está sendo manipulado”. Esse poder reflexivo da animação corresponde ao que o teórico inglês Paul Ward chama de “*animatedness*”, a característica da animação de ter a sua “natureza animada” sempre auto-evidente (WARD, 2005, p.89) . Para Gondry, se o filme expõe que é produto de uma manipulação, então, ele deixa de ser em alguma medida manipulativo.

A reflexividade oferecida pela animação é reforçada pelos recursos metanarrativos adotados por Gondry, como por exemplo, na primeira sequência do filme, quando ele apresenta o processo de construção da própria animação e em diversos momentos em que ele interrompe a sequência da entrevista para fazer alguma observação ao espectador. Nesses trechos, o filme adquire aspecto de diário, com Gondry confidenciando ao espectador suas ideias, as dificuldades com a produção da

⁴ É interessante ressaltar como o termo “voz” empregado por Gondry reproduz o conceito trabalhado por Bill Nichols (2005, pp. 72-92) de voz do documentário correspondendo ao ponto de vista apresentado pelo documentário.

animação, se desculpando pelo inglês pobre ou mesmo para expressar uma discordância com Chomsky. Além disso, o diretor expõe tanto o processo de produção do filme como também a sua figura como realizador e adiciona elementos autobiográficos à narrativa, o que torna visível como ele é tanto realizador como um dos protagonistas.

A animação construída por Gondry também expõe o que foi para ele a experiência das entrevistas sendo um recurso para tornar visível elementos da conversa com Chomsky que não podem ser registrados pela câmera. Por exemplo, em uma cena em que Gondry recomeça a entrevista dizendo que no encontro anterior quando eles falaram sobre evolução Chomsky se mostrou muito cético, o linguista interrompe Gondry para contradizê-lo afirmando: “eu não sou cético sobre evolução”. Gondry ilustra essa situação com o desenho dele levando um murro, como uma maneira de destacar o constrangimento dele. Nesse sentido, é interessante notar como a animação pode enriquecer filmes que usam a entrevista como estratégia de enunciação documental expondo elementos subjetivos do encontro entre realizador e personagem e reforçando ou revelando o ponto de vista do realizador através da representação visual. Se pensarmos como a entrevista é um recurso caro ao cinema documental e como a exposição do processo de construção do filme é valorizada como sendo uma atitude ética no documental, podemos considerar que a entrevista animada, enquanto ferramenta de representação, consegue conjugar essas duas estratégias e potencializar uma representação documental que seja ao mesmo tempo ética e interessante esteticamente.

Semiopragmática e Enunciador Renomado

Uma segunda análise sobre o filme *“Is the man who is tall happy?”* diz respeito à sua compreensão a partir da teoria semiopragmática, proposta pelo teórico francês Roger Odin. Essa teoria busca examinar como os sentidos do filme são construídos dentro em um determinado espaço de comunicação, no qual tanto o emissor como o receptor, isto é, realizador e espectador, sofrem uma gama de imposições de sentido e afetos que determinam como o filme deve ser compreendido, por exemplo, como uma ficção, um documental, uma autobiografia, um filme experimental, entre outros. Entre os modos de produção de sentidos e afetos propostos por Odin, destaco a proposta de modo de leitura documentarizante. Esse modo de leitura, que pode ser posta em operação diante de qualquer filme, seja ficção, experimental, etc. mas que é imperativa aos filmes documentários, ela é

acionada quando o espectador compreende que o enunciador da comunicação fílmica é um sujeito real e não um sujeito fictício, configurando o que Odin chama de Enunciador Real.

O que me interessa nesta abordagem semiopragmática de *Is the Man who is tall happy?* diz respeito a como a estrutura enunciativa do filme é marcada pelo protagonismo tanto de Chomsky como de Gondry e de que maneira o fato deles serem figuras públicas influencia o processo de compreensão do filme. Considerando tanto Gondry como Chomsky como enunciadores da comunicação fílmica, eu proponho a ideia de enunciador renomado, isto é, aquele enunciador que é conhecido de antemão pelo espectador. Enquanto enunciadores renomados, tanto Chomsky como Gondry trazem para a comunicação fílmica um conjunto de imposição de sentidos que são externos ao filme uma vez que não é possível desvinculá-los de suas figuras públicas. Dessa maneira, os espaços de comunicação conectados a Gondry e a Chomsky também estão articulados na estrutura enunciativa do filme. O documentário animado, por si só, é um tipo de filme que transita por espaços de comunicação tradicionalmente distintos, que são o da animação e do documentário e sua estrutura narrativa sofre a influência desses espaços.

Em *Is the Man Who is Tall Happy?* é possível pensar que há uma intersecção também com o campo da Linguística ou das Ciências Humanas, enquanto espaços de comunicação do qual Chomsky faz parte e que esse é um elemento que está articulado na estrutura enunciativa documentarizante desse filme. Além disso, os elementos autobiográficos da enunciação construída por Gondry, através da narração, da entrevista e da animação têm como uma consequência o fato de que o filme convida a por em ação outros modos de leitura fílmica, como o modo autobiográfico, o que interfere na construção do enunciador real. Sobre o discurso autobiográfico, Odin chama atenção para o fato de que a autobiografia dificilmente tolera a contestação (ODIN, 2000, p. 164), uma vez que tudo que EU afirmo sobre minha própria vida não é suscetível de dúvida. Esse enunciador se difere do Enunciador real, próprio da leitura documentarizante, que se caracteriza como um enunciador que pode ser questionado.

No caso de *Is the Man who is tall happy*, por um lado, os elementos da experiência pessoal de Michel Gondry ao fazer um filme sobre Noam Chomsky podem bloquear o questionamento à enunciação que se desenvolve ao nível dessa experiência pessoal, de caráter autobiográfico. Por outro lado, o filme mantém a imposição de sentidos segundo o modo documentarizante especialmente através da fala de Chomsky, configurando-se em um tipo de combinação entre retrato

e auto-retrato. Apesar de Gondry chamar atenção no filme de que a voz do filme nem sempre é a da pessoa em frente à câmera (ou podemos pensar nesse caso, ilustrada no desenho) e de que a animação explicita que o filme é uma construção, no entanto, indo de encontro com essa intenção, Gondry usa a imagem de Chomsky como grande pensador com grande caráter humano para cativar o espectador a se abrir para as opiniões políticas de Chomsky, em vez de explicitar que este é seu objetivo com o filme⁵. Esse não pode ser considerado um filme sobre as teorias de Chomsky em linguística ou filosofia, se o fosse, seria um filme bastante limitado (ele não apresenta os fundamentos dessa teoria, seu impacto, suas críticas, etc.)

Conclusão

A conversa animada do filme parece satisfazer os anseios do cineasta: Gondry diz que buscava um projeto no qual pudesse concentrar sua criatividade e contribuir para compartilhar seus valores. Além de fortalecer seu lado narcisista de poder passar um tempo com o “mais importante pensador vivo”. Sobre as suas ilustrações, ele afirma: Eu ilustro coisas e algumas vezes elas estão na superfície e algumas vezes mais profundas. Então há uma combinação entre algo realmente ingênuo e algo tipo matemático ou geométrico, que de certa forma define quem eu sou”. *Is the Man Who is tall Happy?* pode ser pensado como um filme sobretudo sobre o encontro entre essas duas figuras públicas que são Noam Chomsky e Michel Gondry: o primeiro, um grande pensador, o outro um grande curioso diante de seu ídolo. Além disso, combinação entre a fala de Chomsky e o que ele agrega à compreensão fílmica e a fala de Gondry, expressa tanto pelo camada sonora como através da animação faz emergir a conversa, *animada*, como elemento principal do filme, se conformando em um tipo de documentário participativo em que o encontro é o próprio objeto do filme. Uma conversa sobre ciência, mas cujo objetivo didático é apenas um meio para Gondry homenagear seu ídolo e instigar um posicionamento político.

Referências

DELGAUDIO, Sybil. 1997. “If Truth Be Told, can ‘Toons Tell it? Documentary and Animation.” In: **Film History** 9:2. 189-99.

⁵ Vale destacar, inclusive que Gondry declara no filme que conheceu Chomsky através dos documentários *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media* (Mark Achbar e Peter Wintonick), de 1992 e *Noam Chomsky: Rebel Without a Pause*, (Will Pascoe) de 2003, ambos sobre as ideias e ativismo político de Chomsky.

ODIN, Roger. **Les espaces de communication**: *Introduction à la sémio-pragmatique*. Paris: Presses universitaires de Grenoble, 2011.

_____. **De la fiction**. Paris: De Boeck, 2000.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

SERRA, Jennifer Jane. **O documentário animado e a leitura ficcional da animação**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

WARD, Paul. **Documentary**: *the margins of reality*. Londres: Wallflower Paperback, 2005.

A encenação nos documentários do projeto Vídeo nas Aldeias¹

The mise en scène in the documentaries of the Video in the Villages project

Juliano José de Araújo² (Doutor – Universidade Federal de Rondônia)

Resumo:

Este artigo analisa as diferentes faces da encenação nos documentários *A festa do rato* (Coletivo Kisedje de Cinema, 2011) e *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega, 2011), realizados por cineastas indígenas no âmbito das oficinas de formação audiovisual do projeto Vídeo nas Aldeias. Sendo o documentário sempre o resultado da auto-*mise en scène* das pessoas filmadas e da *mise en scène* do cineasta, tenho como hipótese que a encenação nesses documentários é empregada para desempenhar as funções de simulação e reflexão.

Palavras-chave:

cineastas indígenas, documentário, encenação, Vídeo nas Aldeias.

Abstract:

This paper analyses the different faces of the mise en scène in the documentaries *The mouse ceremony* (Kisedje Collective of Cinema, 2011) and *Bicycles of Nhanderu* (Ariel Ortega, 2011), realized by indigenous filmmakers in the context of the Video in the Villages audiovisual training workshops. Considering that the documentary is always the result of the auto-*mise en scène* of the people filmed and the *mise en scène* of the filmmaker, my hypothesis is that the mise en scène in these documentaries is employed to attend the functions of simulation and reflection.

Keywords:

indigenous filmmaker, documentary, mise-en-scène, Video in the Villages.

Meu objetivo nesta comunicação é estudar as diferentes faces da encenação nos documentários *A festa do rato* (Coletivo Kisedje de Cinema, 2011) e *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega, 2011), realizados por cineastas indígenas no âmbito das oficinas de formação audiovisual do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). Parto do pressuposto teórico de que o documentário é sempre o resultado da interação de dois processos de *mise en scène*: a auto-*mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta.

A auto-*mise en scène* é definida como “as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo” (FRANCE, 1998, p. 405). A

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Indígenas e Cinema.

² Doutor em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas com estágio doutoral na Université Paris X-Nanterre. É mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista, onde se graduou em Comunicação Social. É professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Rondônia. E-mail: araujuliano@gmail.com

mise en scène, por sua vez, é compreendida “como um dado inevitável de qualquer realização fílmica” (FRANCE, 1998, p. 9), documental ou ficcional, visto que o cineasta coloca o universo filmado em cena a partir dos procedimentos cinematográficos, como por exemplo, os enquadramentos etc.

A presença do cineasta e, sobretudo, de sua câmera, pode influenciar a auto-*mise en scène* das pessoas filmadas e provocar aquilo que France (1998, p. 412) denomina de comportamentos profílmicos, isto é, “a maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera”. Dito de outro modo, a profilmia é entendida como “qualquer forma espontânea de comportamento ou de auto-*mise en scène* suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera”, uma espécie de “ficção inerente a qualquer filme documentário que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis”.

Sendo a profilmia um fenômeno constante e inevitável no processo de realização cinematográfica, por que não tirar proveito dela como artifício estético e criativo? É nesse sentido que France (2005) propõe uma tipologia da profilmia e identifica diferentes modalidades que acredito ser um ponto de partida interessante para analisar a forma que os comportamentos profílmicos são trabalhados pelos cineastas indígenas na encenação documentária. A autora identifica três principais tipos de profilmia: a “elementar”, que varia entre discreta e ostensiva; a “heurística”, que pode desdobrar-se em uma ficção roteirizada, reconstituição ou (re)encenação; e, por fim, a “libertadora”.

A profilmia elementar constituiria a face mais simples desse fenômeno no campo do cinema documentário. Ela seria discreta nas situações em que as ações filmadas não são repetitivas, ou seja, realizam-se apenas uma vez, e o cineasta e sua câmera colocam-se, em certa medida, à distância dos sujeitos filmados observando-os. Assim, não haveria condições de saber como as mesmas teriam se realizado caso não tivessem sido filmadas. Em contrapartida, no caso da profilmia ostensiva, que pode beirar o paroxismo, encontra-se uma auto-*mise en scène* na qual os comportamentos são afetados principalmente pelo olhar dos personagens, fixo na câmera ou deliberadamente fugidio; identifica-se também a presença de gestos e mímicas, tais como caretas, sorrisos, gesticulações gratuitas ou mesmo uma paralisia provisória do corpo.

A segunda modalidade de profilmia é denominada de heurística e permite aprofundar, por meio do artefato audiovisual, um determinado conhecimento, como por exemplo, certos traços de uma sociedade e suas tradições, de uma técnica de caça, pesca etc. A profilmia heurística pode apresentar-se sob a forma de uma ficção roteirizada, reconstituição ou (re)encenação. Movidos por

uma relação de confiança e cooperação, cineasta e sujeitos filmados engajam-se em uma realização documentária cujo objetivo comum é fazer conhecer pela imagem quem são, como vivem e o que fazem os personagens do filme. Para tanto, os mesmos lançam-se em uma *mise en scène* de suas atividades, sejam elas técnicas materiais, corporais ou rituais.

O terceiro tipo de profilmia é a libertadora, na qual as atitudes e comportamentos dos sujeitos filmados ocorrem sem nenhuma direção por parte do cineasta, sendo, portanto, imprevisíveis. Nessa modalidade, a ruptura entre o pré-existente à filmagem e o inesperado profílmico é mais marcante, tendo em vista que, como afirma France (1998, p. 285), os sujeitos filmados “assumem um natural inventado [eu diria ainda uma performance ou fabulação] para o filme”.

Tendo em vista esse contexto teórico, proponho a análise fílmica dos documentários *A festa do rato* (Coletivo Kisedje de Cinema, 2011) e *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega, 2011). De que maneira as modalidades profílmicas são trabalhadas nos filmes realizados pelos cineastas indígenas?

Identifico, de maneira geral, que os documentários revelam, a partir dos comportamentos profílmicos, diferentes faces da encenação. Algumas obras privilegiam, de maneira clara, um ou outro tipo de profilmia, como a heurística e a libertadora, enquanto outras mesclam-nas livremente. É ao estudo dessas formas estéticas e criativas que me dedicarei, pensando na função que a encenação desempenha nesses documentários.

A festa do rato é um documentário no qual os cineastas indígenas filmam e investigam a festa do rato – Amtô, em sua língua – da qual pouco se recordam. Desde 1999, o ritual não é mais realizado pelo povo Kisedje, pois as lideranças indígenas passaram a se dedicar à mobilização pela reconquista de seus territórios tradicionais, obtida somente através da Justiça. Como explica o comentário em voz *over* no início do documentário: “Hoje, após 11 anos, as lideranças decidiram retomar o Amtô”. Foi nesse contexto que os cineastas indígenas do Coletivo Kisedje de Cinema decidiram fazer o filme. Em 1999, todos os realizadores eram crianças e por isso não se lembram da festa, tampouco conheciam sua origem mítica, segundo a qual um rato, falando como gente, deu aos Kisedje o milho e lhes ensinou o preparo do beiju.

A profilmia assume em *A festa do rato* a feição de uma reconstituição ou (re)encenação, já que a comunidade Kisedje retoma para a câmera uma celebração tradicional que não era mais realizada. Pensando na tipologia proposta por France, tem-se aqui a profilmia heurística. Isso só foi

possível, como mostra o documentário, a partir da realização de entrevistas com os mais velhos da aldeia, como os anciãos Ropndo, Ntoni e Kuissui. Trata-se de um rico material que trouxe subsídios para que os Kisedje revivessem a festa e suas diversas etapas. No total, a festa Amtô dura cerca de um mês. Crianças, jovens, adultos e anciãos participam do evento. Sobressai-se o papel desempenhado pelos homens e mulheres mais velhos, visto que ensinam os cantos e danças da celebração aos mais novos, como mostram várias sequências do documentário. A tradição é, nesse sentido, (re)encenada em *A festa do rato* através do artefato audiovisual.

Bicicletas de Nhanderu é um filme que apresenta a espiritualidade no dia a dia dos Mbya-Guarani. Interessa-me, sobretudo, as sequências em que os cineastas indígenas acompanham Neneco e Palermo, dois irmãos, em suas atividades cotidianas: ajudam a mãe a fazer artesanato; vão até a floresta buscar lenha e montam armadilhas para pegar passarinho; participam de uma festa na aldeia; compram sabão e pedem pão em uma fazenda vizinha; e, por fim, vão à escola.

Na primeira sequência, os garotos, aparentemente sendo observados pela câmera em uma profilmia elementar – discreta e quase imperceptível –, ajudam, logo nas primeiras horas do dia, a sua mãe que trabalha com artesanato. Enquanto se distraem com notas de dinheiro de brincadeira, eles conversam com a mãe sobre o valor de venda das peças e o fato dos não-indígenas sempre quererem pagar menos por elas. A mãe os questiona sobre o motivo deles não terem ido no dia anterior buscar lenha, momento em que Palermo responde que ele e o irmão irão, em seguida, checar as armadilhas que montaram e aproveitar para trazer lenha. Na sequência posterior, vêem-se os dois garotos sozinhos indo para a mata e já se percebe uma ligeira potencialização da profilmia, manifestada com caretas e gritos dos dois, e que, gradativamente, intensifica-se, oscilando em diversos momentos do documentário quando os dois estão em cena.

Dessas sequências, destacarei três, em particular, por considerá-las as mais interessantes para minha discussão. No meio da mata, após ver que a armadilha que prepararam não pegou nenhum passarinho, Palermo resmunga e grita durante alguns instantes como se estivesse chorando em um nítido comportamento forjado para a câmera. “Os brancos desmataram tudo, por isso os passarinhos se mudaram para outro mundo. Já não os pegamos mais porque estão extintos”, afirma Palermo no plano seguinte, enquanto bate com um facão em um tronco de madeira. A câmera, então, enquadra-o em um plano de conjunto quando começa a cantar o refrão da música *Beat it*, de Michael

Jackson, sendo imediatamente seguido por Neneco, que, agora cantando, também é enquadrado. Neneco segue cantarolando por alguns instantes o hit enquanto também faz caretas.

A segunda sequência apresenta toda a comunidade Mbya-Guarani reunida, durante a noite, em uma festa na aldeia. Palermo, novamente diante da câmera, prossegue com suas encenações. Dessa vez, um de seus amigos da aldeia aproxima-se e diz: “Você não entendeu, Palermo? Não é para ficar de palhaçada só porque estão te filmando, tem que pegar as meninas para dançar, isso sim”. Palermo, apesar do “puxão de orelha” do amigo que, em certa medida, também atua para a câmera, segue sua *auto-mise en scène* e, em seu grupo de amigos, lidera as brincadeiras. Na terceira sequência reencontramos Palermo e Neneco na aldeia indo até uma fazenda vizinha comprar sabão, momento em que também pedem pão para uma senhora. Os dois garotos brincam, pulam, caem no chão e um empurra o outro, fazem caretas para a câmera e cantam novamente a música *Beat it*. Nesse momento, Neneco, olhando para a câmera, pergunta ao cineasta se eles poderão assistir depois ao material filmado e recebe uma resposta afirmativa de Ariel Ortega. Segundos depois, Palermo começa a imitar os passos de Michael Jackson, o famoso *moonwalk*, e continua cantando *Beat it*, em um dos momentos, sem dúvidas, mais performáticos do documentário, o qual é acentuado pelos *jump-cuts* e a trilha sonora extra-diegética empregada.

A profilmia liberadora tem em *Bicicletas de Nhanderu* um efeito de sentido de uma *auto-mise en scène* levada ao seu limite fabulatório, permitindo ao sujeito filmado inventar a si mesmo, libertando atitudes e palavras, fazendo surgir pensamentos, sentimentos e comportamentos até então não expressos. É empregada pelos cineastas indígenas com o nítido papel de instaurar uma *reflexão* (NINEY, 2009, p. 49) no espectador sobre a situação dos povos indígenas³.

Já a profilmia heurística surge em *A festa do rato* como um artifício estético e criativo empregado como *simulação* (NINEY, 2009, p. 48) para o espectador de um universo lendário e mítico que é materializado nos filmes através da encenação. Outro aspecto que merece ser apontado é o fato de que a encenação, sendo feita por atores nativos e na própria aldeia indígena, intensifica ainda mais a colaboração entre cineastas e sujeitos filmados, fundamental para a realização dos documentários em questão e que perpassa todo o processo de realização cinematográfica.

³ Nesse sentido, diz Amaranta César (2012, p. 96) sobre as performances dos irmãos Palermo e Neneco, em *Bicicletas de Nhanderu*, que: “No lugar da exuberância do ritual xinguano, há uma reflexão sobre a relação desastrosa com a alteridade (a nação brasileira como alteridade) e uma certa defesa da necessidade de enfrentá-la sem ceder às exigências de um certo ‘ideal de pureza’”.

Referências

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

CESAR, Amaranta. "Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença". In:

DEVIRES. Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 86-97, jan/jun 2012.

FRANCE, Claudine de. "La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire". In:

COMOLLI, Annie e FRANCE, Claudine de (Orgs.). **Corps filmé, corps filmant**. Nanterre: Université Paris X-Nanterre/FRC, 2005.

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

NINEY, François. **Le documentaire et ses faux-semblants**. Paris: Klincksieck, 2009.

A moral das janelas: conflitos midiáticos no found footage de horror¹

The moral of the windows: media conflicts in found footage horror films

Klaus'Berg Nippes Bragança² (Doutorando – PPGCom-UFF)

Resumo:

A tecnologia digital impactou o modo de produção amador e permitiu que o vídeo caseiro saísse do lar permanentemente. Com a decorrente disputa de poderes entre a cultura participativa e a mídia de massa, pela hegemonia da audiência e propriedade autoral dos produtos culturais, o horror descobre outras formas de sustentar suas narrativas. O objetivo deste trabalho é analisar como esta disputa na produção e circulação cultural impactou a materialidade do filme found footage de horror.

Palavras-chave:

Cinema de Horror, Found Footage, Distribuição, Mídia Digital, Amador.

Abstract:

Digital technology has impacted the amateur production mode and allowed home video to come out of its house permanently. With the resulting power dispute between participatory culture and mass media, both struggling for the hegemony of audience and the copyright property of popular culture products, horror genre finds other strategies to support the narratives. The aim of this work is to analyze how this dispute in the cultural production and circulation has impacted the materiality of the found footage horror film.

Keywords:

Horror Cinema, Found Footage, Film Distribution, Digital Media, Amateur.

Em 1998, um ano antes da estreia de *A Bruxa de Blair* (1999) no festival de *Sundance*, um filme que adotava uma rubrica que viria a ser categorizada como “Found Footage de horror”, era recusado de participar do festival que aclamou e rendeu um contrato de distribuição milionário para o filme de Myrick e Sánchez. *The Last Broadcast* (1998) obedece critérios de circulação limitados pelo orçamento restrito de sua produção, recorrendo a outras janelas para sua disseminação. É comum na história do cinema que o horror recorra a janelas alternativas de distribuição, muitas vezes são

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ABORDAGENS CONTEMPORÂNEAS NA FICÇÃO E NÃO-FICÇÃO.

² Professor do curso de Cinema e Audiovisual no DepCom/UFES. Doutorando pelo PPGCom/UFF. Pesquisador vinculado ao NEX/UFF e ao CIA/UFES. Mestre pelo PósCom/UFBA. Graduado em Comunicação pela UFES.

janelas que estão fora das salas de cinema e mais próximas do cotidiano do sujeito, acessíveis em seu próprio lar, de forma que “a exibição doméstica está mudando o modo como os filmes são experimentados, distribuídos e feitos. Cada vez mais, um ‘filme’ é visto como um nó intermediário desse universo” (BADLEY, 2010, p. 45).

A distribuição fílmica envolve uma série de fatores em sua relação com a vida cotidiana, dentre os quais Lobato destaca que “distribuição é sobre transmissão de valores, competências e ideologias. É um local de políticas culturais”, pois “enquadra o modo como um texto é experimentado e compreendido pela audiência”, logo “molda a cultura fílmica em sua própria imagem” (2012, p. 15). Lobato defende a distribuição como um parâmetro da materialidade fílmica, uma variável de leitura vital e invisível da experiência, pois “o ato de distribuição também molda materialmente o texto em si, acrescentando outra camada de significado para a experiência do espectador” (p. 18).

O problema da circulação é sensível ao found footage de horror e se apresenta como um conflito em algumas narrativas. No caso de *The Last Broadcast* a narrativa envolve as mesmas preocupações usadas para a distribuição do filme. Na trama o documentarista David investiga o assassinato da equipe do programa de TV à cabo “*Fact or Fiction*”, ocorrido durante a apresentação de um especial sobre o “demônio de Jersey” –sugestão enviada aos produtores por um telespectador através de mensagem por IRC. Para aumentar a audiência os apresentadores fazem uma transmissão ao vivo e simultânea por cabo, rádio e Web – uma apresentação em “*simulcast*”.

David trata o caso como um problema midiático: os homicídios atingiram diretamente a mídia, já que as vítimas eram apresentadores de TV, por isso foram celebrados através dela. A mídia interfere na investigação, toma partido no julgamento do suspeito e se torna a história, isto é, como os assassinatos são vistos através das lentes da mídia, ou seja, “a análise de David sobre o caso é entendida através do papel e função da tecnologia de mídia em si” (HELLER-NICHOLAS, 2014a, p. 107).

A primeira transmissão simultânea para a internet coincide com a última transmissão do programa, um choque de circulação. No filme temos acesso a vários níveis de exibição que se intercedem e se colidem, mais do que cobrir ou representar, o filme é composto por espólios obtidos das disputas em que a mídia se envolve. Wetmore (2012) avalia o found footage de horror como um subgênero que recebeu novo tratamento após o 11 de setembro e o início da Guerra ao Terror, pois ele enxerga o terrorismo como um problema midiático, e não apenas por ser retratado pela cultura

popular contemporânea. O 11/09 e a Guerra ao Terror são refletidos como uma manifestação da influência que as tecnologias de mídia assumiram no cotidiano.

Durante e após o 11/09 o efeito maior para as causas extremistas sempre foi a repercussão midiática de seus ataques. Os ataques parecem servir de advertência para o ocidente e portanto precisam receber a atenção massiva da mídia. Quanto maior o ataque, no sentido de sua grandeza simbólica, maior será sua relevância para receber a atenção da mídia, e é nesse sentido que o ataque torna-se espetacular: o objetivo de um atentado é obter circulação e audiência midiática através de sua espetacularização.

Chega-se ao ponto do terrorismo pretender não somente se dirigir, mas atingir a mídia, como o episódio do “massacre do Charlie Hebdo”: a motivação do crime seria uma vingança contra os desenhistas que satirizaram a figura do profeta Maomé em charges publicadas no jornal, mas nas entrelinhas é possível perceber o benefício midiático de um ataque como este. Quer dizer, atacar a mídia é talvez a melhor estratégia para atrair a atenção da mídia e de sua audiência. Mais do que vingar-se dos desenhistas mortos, os terroristas usaram a transmissão midiática do ataque para angariar atenção e valor da audiência ocidental.

[*REC*] (2007) manifesta esta atmosfera punitiva para a mídia e reage como um sintoma do espírito pós-11/09: o horror enclausurado dentro de um edifício, a falta de informações sobre uma ameaça doméstica, o frenesi sensacionalista da mídia ao cobrir o fenômeno, a impotência e vitimização das autoridades durante a emergência. Em [*REC*] a câmera explora todos os conflitos que surgem da situação: serve como um instrumento de revelação do imprevisível, atuando em tempo real e com elipses curtas para não perder os acontecimentos imediatos que se sucedem, e isto deixa a equipe próxima à ação. Esta proximidade exagerada tira a segurança dos corpos e torna os profissionais vítimas de seu próprio trabalho, até mesmo o aparato audiovisual é agredido nesta colisão corporal.

Em *Grave Encounters* (2011) uma equipe de reality show televisivo adentra um antigo manicômio para simular atividades sobrenaturais e com isso acaba ironicamente estimulando o surgimento dos fenômenos. Isso traz uma responsabilidade ao apresentador perante sua audiência: sua vitimização é dada por seu trabalho, mas isso não o exime de abandonar seu papel narrativo, pelo contrário, as câmaras deflagram sua condição e é para elas que o apresentador mostra sua ruína.

Em *Grave Encounters 2* (2012) a audiência é levada para a narrativa através da arena do *fandom*, com vários *vloggers* comentando e criticando o primeiro filme, como uma manutenção de sua auto-reflexibilidade. Um destes *vloggers* é estudante de cinema e decide abandonar o *torture porn* que estava produzindo ao receber por e-mail uma “cena perdida” do *Grave Encounters* original. Este arquivo de vídeo anônimo o motiva a documentar e investigar o primeiro filme, o que o leva para dentro do manicômio assombrado. Esta é a questão que está no cerne do filme: um “vídeo assombrado” leva-o de espectador ao patamar de produtor e, como tal, perpetuador do horror. Se o primeiro filme estabelece a televisão como uma janela de transmissão do horror, em sua continuação a narrativa assume uma “virada amadora” e destaca o poder de novos agentes midiáticos na disseminação digital do mal. Assim o *found footage* de horror intercede contra o poder de circulação promovido pela tecnologia digital.

Ragini MMS (2011) baseia toda sua atmosfera fílmica neste nó: o filme promove um horizonte de expectativa em torno de um formato de transmissão digital por rede de celular. Assume a aura da economia de circulação de vídeos de baixa resolução e ancora esta expectativa no contexto pornográfico que o formato alude. O registro sexual é o catalizador narrativo para Uday flagrar momentos íntimos sem o consentimento de Ragini. Sua motivação não se concretiza, impedida por ruídos ameaçadores e presenças invisíveis, algo que mantém um limite moral para o registro da intimidade do casal. Para realizar sua fantasia Uday leva a namorada para uma casa no campo, munida de um sistema de vigilância capaz de registrar qualquer atividade anonimamente.

Ainda assim uma entidade espectral impede que a promessa se cumpra e isto ressoa como uma punição para a violação de privacidade pretendida pelo rapaz, protegendo a integridade da mulher. Ao tirar o sexo de cena, a narrativa reafirma valores conservadores moldados para o âmbito do momento cultural, pois “o medo moral primordial agora é o corpo ser desmaterializado e dispersado em uma pluralidade de imagens múltiplas de baixa qualidade que podem viajar descontroladamente através dos anais infinitos do mundo digital (SEN, 2014, p. 10).

É importante frisar que estas três franquias fílmicas são produtos do capital midiático e devem obedecer a “Lógica do Windowing”, uma lógica de circulação mercadológica típica de produtos comerciais, na qual uma obra segue um percurso entre várias janelas de exibição segundo uma ordem que mantém sua sobrevivência e rentabilidade: inicial e primordialmente são filmes exibidos em

circuitos comerciais de cinema, avançam para o vídeo doméstico, depois para a TV paga e os portais de vídeos sob demanda, até atingir a TV aberta.

A era digital tem oferecido alternativas para os produtos culturais que não possuem o capital destas franquias. Porém, mesmo entre as frestas, a moral midiática é refletida nas produções independentes que trafegam por janelas alternativas de distribuição. Esta é uma mentalidade corroborada e enraizada na ideologia cultural da mídia. Keen, por exemplo, defende os “valores midiáticos”, luta contra o avanço do conteúdo autogerado da Web 2.0, e prega que “em vez de desenvolver tecnologia, acredito que nossa responsabilidade moral real é proteger a grande mídia contra o culto do amador” (2007, p. 27).

As preocupações de Keen podem ser vistas em duas franquias feitas por intermédio da cultura digital: a Web-série norte-americana *Marble Hornets* e a “trilogia caseira” produzida no Brasil *Matadouro*. Estas franquias não foram feitas para obedecer a lógica do Windowing, mas para serem escoadas diretamente pela internet através do YouTube. Se no passado alguns produtores de horror encontraram no STV uma janela para atingir sua audiência, podemos dizer que o padrão destas produções é o “STW”, isto é, *straight to Web* – produções que são distribuídas gratuitamente na Web 2.0, que materializam em suas narrativas o problema da democratização das tecnologias digitais e a distribuição de arquivos de vídeo.

Composto por 87 websódios *Marble Hornets* (2009-2014) conquistou uma audiência digna de qualquer produto industrial televisivo ou cinematográfico. A Web-série apresenta o jovem Alex que desiste das gravações de seu filme por motivos inexplicados e se muda. Seu amigo Jay passa então a investigar as fitas gravadas por Alex, o que o leva a se deparar com o mito do Slender Man, representado pela figura mascarada do Operator.

Quanto mais Jay avança em sua documentação, mais a presença indeterminada do Operator se materializa na narrativa. A série parece propor que são os arquivos de vídeo, e sua transmissão na internet, que materializam e preservam o monstro no cotidiano dos envolvidos. Para Heller-Nicholas “no coração de *Marble Hornets* encontra-se o horror do arquivo assombrado, o desejo de conter verdades que são, em última análise, incontidas” (2014b, p.13). *Marble Hornets* equipara seu horror a um arquivo de vídeo amaldiçoado, como se a troca e a proliferação destes arquivos na cultura digital perpetuasse um monstro. Assim, tanto quanto uma vitimização há uma demonização do amador.

Em *Matadouro* (2012) podemos ver esse processo de outra forma: tratam-se de filmes de longa-metragem distribuídos na íntegra através do YouTube, cujas restrições orçamentárias são condizentes com a estética low-fi amadora das produções, bem como com a opção de incrementar a audiência através da distribuição digital – mas sua narrativa parece ser auto-combativa de seu modo de produção e “alternativa” de circulação. Embora a distribuição não seja representada no filme, é importante perceber que o empoderamento concedido pela câmara digital é usado contra os personagens e seu direito de expressão. Os vilões homicidas dominaram a tecnologia e a técnica audiovisual para emprega-las na perpetuação da memória de seu poder e de sua violência contra o indivíduo e a sociedade. Suas práticas mostram que os amadores podem usar a tecnologia para o horror.

Os filmes debatidos materializam em suas narrativas uma consciência moral para suas janelas de exibição: aquele que distribui interfere, define valores, dissemina competências, dispersa ideologias, emoldura a experiência e a cultura tecnológica que a sustenta, e isso pode trazer consequências inesperadas – essa moral tende a constranger a consciência e nos adverte sobre os horizontes destrutivos vislumbrados através de novas janelas.

Referências

BADLEY, L. “Bringing it all back home: Horror cinema and video culture”. In: CONRICH, Ian (Ed.). **Horror Zone: The cultural experience of contemporary horror cinema**. London/NY: I.B. Tauris, 2010, pp.45-63.

HELLER-NICHOLAS, A. **Found footage horror films: fear and the appearance of reality**. Jefferson, NC: McFarland, 2014a.

_____. “Found footage horror #2: textures of silence and decay – Marble Hornets and the haunted archive”. In: **Bright Lights Film Journal**, May 2014b.

KEEN, A. **The cult of the amateur: how today’s internet is killing our culture**. New York: Doubleday, 2007.

LOBATO, R. **Shadow Economies of cinema: mapping informal film distribution**. London: Palgrave Macmillan, 2012.

SEN, S. “Spectral Pixels: Digital ghosts in contemporary hindi horror cinema”. In: **WideScreen**, vol.5, n.1, 2014, p.01-26.

WETMORE, K. J. **Post-9/11 horror in American cinema**. New York: Continuum, 2012.

Pela reabilitação da entrevista na prática documentária¹

In defense of the interview in documentary tradition

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues² (Doutor - UFPE)

Resumo:

Primeiramente, o trabalho problematiza a emergência e o declínio da entrevista na tradição do documentário; em seguida, estimulado pelas considerações de Comolli, nosso estudo sugere a reabilitação deste expediente na contemporaneidade, a partir da análise de algumas obras fílmicas que nos indicam outras políticas do encontro.

Palavras-chave:

Documentário, Entrevista, Cinema direto

Abstract:

Firstly, this paper focuses the emergence and decline of the interview in documentary tradition. Then, inspired by Comolli's writings, our study suggests the rehabilitation of this practice in contemporaneity, from the analysis of some movies that demonstrate us others politics of encounter.

Keywords:

Documentary, Interview, Direct cinema

O desenvolvimento das tecnologias portáteis de registro síncrono do som e da imagem (*tomada direta*), em fins dos anos de 1950, juntamente com o florescimento de uma nova ética na relação cineasta/personagem no documentário (ética que limitava o controle do realizador e a pretensão totalizante de muitos filmes), promoveram uma ruptura neste domínio audiovisual: a chamada transição do modelo clássico para o moderno (BARNOUW, 1993; GAUTHIER, 2011). Neste contexto, a estilística clássica, caracterizada pela presença de uma voz over didática e pela afasia dos sujeitos abordados³, cede espaço a um fascínio crescente pela fala e presença do outro em cena, bem como pela adoção de procedimentos narrativos que valorizam a complexidade do mundo, em vez de reduzi-la a esquemas mecânicos (*relações de causa e efeito*).

¹ - Trabalho apresentado no XIX encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, realizado entre 20 e 23 de outubro de 2015, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Este estudo integra um projeto de pesquisa recém-aprovado no Departamento de Com. Social da UFPE e intitulado: "Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo". Tendo em vista seu caráter inicial, apresento aqui uma contextualização dos impasses que circunscrevem a prática da entrevista no documentário. Em trabalhos futuros, a investigação será ampliada com a análise de alguns filmes onde podemos identificar "respostas" possíveis para revitalizar este expediente.

² Doutor em Mídias pela Unicamp e professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da UFPE, vinculado ao Bacharelado em Cinema e Audiovisual.

³ - Emprego aqui o termo "documentário clássico" para me referir, prioritariamente, às produções que adotam uma estilística marcada pelo controle excessivo do realizador (*monopólio da voz*). Tais obras também se caracterizam pelo enfoque totalizador, que privilegia leituras unívocas. No entanto, reconheço que, sob o rótulo "documentário clássico", figura uma diversidade de propostas e realizadores que não se encaixam nesta descrição.

Esta transição sinaliza a ascensão de uma prática cinematográfica marcada por um menor controle do realizador e por uma maior confiança na desenvoltura dos sujeitos em cena. Em muitos títulos realizados à época, verificamos um retraimento da autoridade do cineasta em benefício de uma afirmação da alteridade filmada – em tais tomadas, não mais vislumbramos a presença de vozes *desincorporadas* e nem de *corpos emudecidos* (corpos que são objeto de uma enunciação externa). Este contexto, por sua vez, testemunha a consolidação da *entrevista* como prática de abordagem da alteridade.

Problema central deste estudo, a entrevista não é evidentemente uma técnica exclusiva do documentário. Ela está presente nas Ciências Sociais, na Medicina, na Psicologia e na esfera do Judiciário (testemunhos e depoimentos). E, claro, é ferramenta importante para a Comunicação Social – constitui a principal técnica de apuração de informações no Jornalismo. Se, por um lado, vícios e virtudes da entrevista podem ser observados tanto no documentário quanto nestes domínios, é preciso reiterar que a entrevista no documentário tem especificidades próprias⁴.

Amparada na oralidade (verbo e gestos entrelaçados), a entrevista, seja no documentário ou no (tele)jornalismo, pode propiciar uma democratização na enunciação (uma redistribuição dos lugares de fala), com limitações evidentes; assim, se durante sua prática, o monopólio da fala se encontra reduzido, podemos dizer que, quase sempre, permanece o *monopólio da pergunta* (a inviolabilidade do lado que tradicionalmente porta um questionamento). Uma pesquisadora brasileira, investigando o campo da comunicação, observa que a situação ideal (ou *idílica*) na entrevista é aquela na qual o diálogo entre as partes é possível (MEDINA, 2001); um desses raros momentos nos quais o entrevistado e o entrevistador saem ‘alterados’ do encontro, situação na qual a técnica e a formalidade são ultrapassadas pelo estabelecimento da ‘intimidade’ entre o EU e o TU (descoberta de si no outro e vice-versa). Mas tal convergência é, de fato, possível? Como sugere Leonor Arfuch (1995), a entrevista está longe de ser um simples procedimento de coleta de informações; ao contrário, é uma atividade discursiva complexa, que entrelaça redes de subjetividades, que pressupõe protocolos, cria obrigações, exerce persuasões, controle ou violência.

⁴ - Tal singularidade vai desde a dilatação do tempo do encontro entre o diretor e o entrevistado, algo distante da pressão do relógio que normalmente rege o cotidiano jornalístico, até a maior durabilidade do produto final editado, em contraste com o consumo efêmero das notícias diárias (a obra fílmica precisa resistir ao teste do tempo).

No campo do documentário, como já mencionado, a entrevista se consolida no período moderno, em decorrência do desenvolvimento dos equipamentos síncronos que, em virtude da miniaturização e da redução das equipes, permite a construção de uma atmosfera de maior intimidade e de menor intimidação entre as partes envolvidas. De caráter interativo, este procedimento desponta prioritariamente na escola do cinema-verdade (CV). Assim, ao assistirmos aos filmes desta vertente, nos deparamos com um documentário realizado por alguém ativamente engajado na representação; suas tomadas nos revelam o corpo-a-corpo dos sujeitos em cena e seus níveis de engajamento, em encontros muitas vezes carregados de emoção. Em certo sentido, o que se registra é uma situação/evento que desponta pela mediação e agenciamento do cineasta (inexistente antes do acionamento da câmera), reconfigurando experiências de vida – a dele, a dos personagens e, talvez, a do espectador⁵.

Dilemas da entrevista na contemporaneidade

Palco fomentador de importantes conquistas técnicas associadas ao *direto*, a televisão, com sua lógica de produção subordinada ao espetáculo e à contínua pressão do relógio, gradualmente se transformou no seu *algoz* – neste domínio, a palavra revigorada nos primeiros documentários modernos foi substituída pelo comentário breve e aos entrevistados não é concedido tempo para manifestar sua visão de mundo (DA-RIN, 2004). Todavia, muitos documentários também têm contribuído para este esvaziamento, ao abdicar das tomadas onde a *duração* era um valor inalienável, o que permitia ao personagem experimentar novas derivas, e ao converter os sujeitos em *talking heads*.

Em certa medida, como tudo que se institucionaliza, a entrevista perdeu força, se converteu em recurso desacreditado emitido em “zonas de conforto” (sem riscos para os pólos envolvidos). Na virada dos anos de 1990/2000, não foram poucas as vozes que se insurgiram questionando este emprego viciado e suas limitações. Dentre nós, Teixeira (2003) e Bernardet (2003) talvez tenham sido os críticos mais enfáticos. Acompanhem suas considerações.

A valorização da entrevista no documentário, como pontua Teixeira, levou este domínio a uma curiosa situação: de um estágio de afasia e espoliação da alteridade (período clássico) saltamos, em

⁵ - Exemplos de documentários vinculados à esta tradição (cinema-verdade e/ou documentários reflexivos): *Crônica de um Verão* (1960), de Rouch e Edgar Morin; *Comícios do Amor* (1965), de Pasolini; *Cabra Marcado para Morrer* (1985) e *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho; *Daguerreótipos* (1976), de Agnès Varda...

suas fases moderna e contemporânea, para um quadro de *incontinência oral*, de transbordamento da fala e banalização da entrevista. Para o autor, teríamos passado de um estado “de falar pelos que não têm voz”, num contexto de monopólio discursivo por parte do cineasta, para o imperativo de “dar a voz ao outro”, conduta que elege a interlocução como princípio, num suposto intento de apaziguar a autoridade evidente em qualquer situação de filmagem (2003: 164-165). Tal premissa, malgrado suas intenções, teria ares de falácia, uma vez que o cineasta mantém sua condição de “articulador do discurso” e a partilha da palavra, em tais condições, é mediada pelo ambíguo viés da dádiva, que implica sempre dívida e má-consciência (2003:165). Revolvido pelo sentimento de culpa e por ter *coisificado* a alteridade, o realizador, hoje, se esforçaria para amortizar este pecado com o exercício de uma escuta (não raro, indiferente) e a restituição da fala ao *outro*. No entanto, o que testemunhamos aqui, diz Teixeira, é um gesto de reversibilidade consentida – doada e permitida –, distante de uma reconfiguração enfática da dimensão enunciativa (2003: 165).

Bernardet (2003), em ensaio igualmente contundente, estimulou nossos cineastas a repensar este expediente. Suas colocações delineiam o seguinte quadro: a contínua aclamação de Eduardo Coutinho (de cuja obra, Bernardet é entusiasta) pela crítica/academia teria promovido sua influência incontestada no campo do documentário, herança que, por sua vez, incentivara alguns realizadores a emular sua prática sem êxito (ele seria uma espécie de sombra nem sempre positiva). Paralelamente, e de modo não desconectado da primeira constatação, Bernardet aponta a falta de criatividade dos documentaristas para empregar a entrevista de modo inovador – não raro, alguns até a converteriam num exercício narcísico onde o vetor da conversa se dirige à personalidade do cineasta, em vez de priorizar o outro à sua frente.

Todo este longo percurso para chegarmos a uma conclusão por hora dilacerante: como tudo que esbanja originalidade em seu nascedouro, a *tomada direta* em sua prática mais sedutora (a entrevista) gradualmente se esvaziou, perdeu fôlego, em virtude de suas apropriações limitadas. Todavia, não obstante tal diagnóstico, é preciso lembrar que a entrevista ainda permanece como um expediente recorrente no documentário, como atesta sua prática em muitos títulos. E, como assevera Comolli (2008), ela não pode ser descartada em virtude do emprego precário. Caberia antes repensá-la, reavaliá-la e reativá-la, enquanto instrumento capaz de *reabilitar a potência dos encontros* na tomada direta.

Assim, amparado no ensaísta francês e na contramão dos trabalhos que ratificam o seu esvaziamento, a etapa seguinte deste estudo propõe reabilitar as potências da entrevista na contemporaneidade, destacando o seu uso criativo em alguns títulos produzidos pós-1990 (obras que converteram o encontro, de evento previsível, em cenas revigoradas)⁶. Nesta investigação, desejamos ressaltar que, em vez de homogênea, a prática da entrevista é complexa e heterogênea. Em outros termos, são muitas as possibilidades de condução e realização de uma entrevista. E cada uma delas solicita diferentes formas de engajamento na tomada entre cineastas e sujeitos filmados.

Neste exercício de mapeamento e análise, nos interessa repensar o papel do documentário para revigorar o cinema direto, reativando uma chave emancipada de leitura e engajamento (Rancière, 2010). Tais filmes nos indicam uma outra política dos encontros e novas pedagogias para a prática da entrevista. Seja por meio de procedimentos reflexivos, ensaísticos e críticos que nos estimulam a dela desconfiar; seja por meio de obras que, ao se abrir para certos riscos, tencionam a cena com o signo do imprevisível.

Bibliografia

ARFUCH, Leonor. **La entrevista, una invención dialógica**. Barcelona: Paidós, 1995.

BARNOUW, Eric. **Documentary: a history of the non-fiction film**. Nova York: Oxford University Press, 1993.

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido – Tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: Um outro cinema**. Campinas: Papyrus, 2011.

MARCORELLES, Louis. (org.). **Living cinema**. London: Cox & Wyman, 1973.

MARSOLAIS, Gilles. **L'aventure du cinéma direct**. Paris: Seghers, 1974.

⁶ - Obras estrangeiras: *Salve o cinema* (1995), *Os catadores e eu* (2000), *Sob a névoa da guerra* (2003), *Vinguem tudo, mas deixem um de meus olhos* (2005), *Z-32* (2008), *O peso do silêncio* (2014). Filmes brasileiros: *O fim e o princípio* (2005), *Jogo de Cena* (2007), *A margem do corpo* (2006), *A falta que me faz* (2009), *Doméstica* (2012), *Os dias com ele* (2013) e *Mataram meu irmão* (2013).

MEDINA, Cremilda de. **Entrevista** – *o diálogo possível*. 4ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. “Potência e arrefecimento do direto no documentário”. **Doc On-Line – Revista digital de cinema documentário**, n. 11, p. 134-158, dez. 2011. Disponível em http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_laecio_rodrigues.pdf. Acesso em 10 de novembro de 2015.

SARLO, B. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Enunciação do documentário: O problema de “dar a voz ao outro”*. In: FABRIS, Mariarosaria et al (orgs.). **Estudos Socine de Cinema**, Ano III. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003, p. 164-170.

Instituto Alana e o documentário institucional: estética e contexto ¹

Instituto Alana and institutional documentary: aesthetics and context

Letizia Osorio Nicoli² (Doutoranda – UNICAMP)

Resumo:

O presente trabalho propõe uma análise dos três documentários produzidos pelo Instituto Alana, organização brasileira focada em ações voltadas à infância, lançados entre 2008 e 2014. Buscamos discutir como o documentário institucional, ainda que remeta aos propósitos da instituição que o produz, pode ser construído a partir de relações mais complexas e subjetivas com temáticas que aborda, ampliando as possibilidades formais no uso do documentário como ferramenta institucional.

Palavras-chave:

Documentário institucional; Infância; Instituto Alana

Abstract:

The present paper offers an analysis of three of the documentaries produced by Instituto Alana - a Brazilian organization focused on actions involving childhood – between years 2008 and 2014. We intend to discuss how the institutional documentary model, in spite of its commitment to the Institutions's goals, might be structured over more complex, subjective relations with its themes, amplifying formal and creative possibilities in the use of documentary films as an institutional tool.

Keywords:

Institutional Documentary; Childhood; Instituto Alana

O Instituto Alana, organização não-governamental brasileira voltada para o cuidado e a proteção da infância, vem crescendo consideravelmente desde o final dos anos 2000. Uma das atividades de maior notoriedade entre seus projetos é a produção de documentários. Apesar de a realização cinematográfica não ser o objetivo inicial do Instituto, essa organização parece ter descoberto como a produção audiovisual pode ser uma ferramenta profícua para contribuir com suas atividades institucionais, ao ponto de criar braços específicos em sua estrutura para essa finalidade. Assim surgiu a produtora Maria Farinha Filmes, responsável pela realização dos filmes e distribuição dos documentários do Alana.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: *Documentários: Instituições, Arquivos e Sujeitos*.

² Jornalista graduada pela PUCRS, mestre em Multimeios pela UNICAMP, e atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado pelo mesmo programa, sob a orientação do Prof. Dr. Marcius Freire.

Ainda que a produtora Maria Farinha Filmes tenha produzido outros filmes além daqueles que levam o selo do Instituto Alana, inclusive de ficção, é inquestionável o êxito e a visibilidade dos documentários do Alana lançados até agora pela produtora. Em 2014, a Maria Farinha lançou um Box denominado *Caixa de Mudança*, com os três primeiros documentários do Instituto Alana: *Criança, a alma do negócio*, de 2008 e *Muito Além do Peso*, de 2012 - ambos dirigidos por Estela Renner -, e *Tarja Branca*, de 2014, dirigido por Cacau Rhoden.

Essas produções configuram o que se concebe como *documentário institucional*. Ainda que se consiga identificar sem grandes dificuldades que esses filmes se tratam de documentários institucionais, é difícil estabelecer um conceito de documentário institucional universal, que abarque um universo tão grande de experiências. A denominação funciona, normalmente, para se referir a uma relação particular que filmes tenham com a entidade financiadora da produção.

Por conta disso, usualmente se presume que o documentário institucional esteja limitado pelas intenções e visões da instituição a que se relacionam. Bill Nichols menciona uma “imposição de uma maneira institucional de ver e falar” presente no documentário (2005, p.51). Isso porque, ao considerar a estrutura do documentário, Nichols estabelece quatro pilares: a instituição, o realizador, o texto e o público (Op. cit.,p. 49). Essa estrutura reflete o modelo de documentário clássico, claramente. No entanto, ao pensarmos esse pilar *instituição* que o autor isola, percebemos que ele dá conta, ao mesmo tempo, de uma série de fatores envolvidos na feitura de um documentário, para além da figura do diretor, estabelecendo uma rede de relações entre as pessoas e entidades envolvidas, direta ou indiretamente, na atividade de realização.

Como consequência dessa relação com o modelo clássico, o documentário institucional está bastante delimitado por esse exemplo também no que diz respeito à forma. Fernão Pessoa Ramos afirma, ao discutir as definições de documentário, como é possível reconhecer de forma clara e inconfundível um documentário institucional pela associação do conteúdo e da forma, geralmente uma narrativa documentária com “viés autoral reduzido” (2008, p.64).

Essa associação do documentário institucional com o modelo clássico também pode ser compreendida se levarmos em consideração que o próprio termo *documentário* surge como institucional, com Grierson. Inclusive, ousamos dizer que o documentário griersoniano encontrou um azeitamento ideal dos conceitos de educativo, institucional, social e de propaganda, no qual grande

parte dos documentários desde então se espelham, como se não fosse possível, ou aconselhável, dissociar esses elementos.

No entanto, na realidade, algumas confusões envolvendo todos esses conceitos persistem, exatamente pelas dificuldades em transplantar o modelo griersoniano a toda e qualquer produção. Guy Gauthier, em *O documentário: um outro cinema*, ressalta que o documentário estabelece suas relações com o contexto no qual está inserido de acordo com a função que pretende preencher, ou com a função que se reconhece nele (2011, p. 210). Há, assim, uma força que influencia muito a forma como documentários institucionais são percebidos, que é um conjunto de expectativas sobre aquilo que ele deveria ser. Além do aspecto da função, como estabelece Gauthier, acreditamos que essas expectativas extrapolem também para outros aspectos do documentário, como formas de financiamento, distribuição, e até mesmo questões formais do filme.

No caso dos filmes realizados por organizações não-governamentais, a expectativa em relação ao aspecto social cresce, e assim se cria uma confusão com diferentes conceitos e tradições do documentário social, uma vez que nessa área os conceitos tampouco são consenso. Em primeiro lugar, há uma associação generalista do documentário institucional realizado por ONGs à tradição do documentário engajado. Ao mesmo tempo, o termo “sem fins lucrativos” na denominação dessas instituições é historicamente associado à equivocada noção de que suas atividades não devem envolver a monetização ou produção de bens de consumo.

No caso dos documentários do Instituto Alana, ainda, se soma o fato de que as atividades da ONG se destinam majoritariamente à infância. Neste caso, pesa a tradição de que as atividades do terceiro setor envolvendo menores sejam sempre marcadas pelo assistencialismo a indivíduos em situação de risco ou abandono.

Apesar de essas confusões não representarem um consenso, e de que o terceiro setor se firma cada vez mais como um campo profissional e competitivo, elas ainda persistem e respingam na realização e no incentivo à produção de documentários institucionais.

As atividades do Instituto Alana rompem fortemente com essas expectativas. Em primeiro lugar, os projetos do Alana não se dedicam exclusivamente à infância carente ou abandonada, mas sobretudo à formação de indivíduos inseridos em um ambiente familiar, escolar e comunitários minimamente estruturado. Seus carros-chefe são a regulamentação e a conseqüente proteção da infância no que diz respeito a consumo, alimentação, educação e relação com os pais.

Além disso, a estrutura corporativa do Alana, com braços internacionais, e subestruturas jurídicas, pedagógicas, de eventos, de formação e de comunicação e produção audiovisual, entre outras, demonstram uma especialização e profissionalização. Isso lhe permite produzir bens culturais comercializáveis de qualidade equivalente aos produzidos por corporações privadas. Os documentários do Instituto Alana circulam em todo o país em exibição no circuito comercial, desde 2012. É importante salientar ainda que, na contramão do grosso da produção audiovisual nacional, o Alana não depende de leis de incentivo ou financiamento público para produzir seus filmes. Dessa forma, o Alana, sobretudo através da Maria Farinha Filmes, vem se estabelecendo como um produtor de documentários institucionais que vêm aperfeiçoando uma forma de aliar a promoção de causas sociais (ou *advocacy*, termo que a instituição faz questão de utilizar) com o consumo de bens culturais.

Os filmes do Box Caixa de Mudança representam uma trajetória evolutiva do Instituto Alana nesse sentido, seja na qualidade da produção, seja na forma distribuição, seja na temática e na relação com os projetos que divulgam.

O primeiro filme, *Criança – a alma do negócio*, foi realizado alguns anos antes da criação da Maria Farinha Filmes. Ele deixa transparecer que se trata de uma produção de baixo custo: a qualidade da fotografia e do som não é profissional, e a distribuição se distanciava das produções comerciais – a cópia em DVD parecia uma cópia caseira, e era comercializada pela internet diretamente pelo Instituto.

O filme se estrutura como um documentário de entrevistas, entremeando depoimentos dos ditos “especialistas” das mais diversas áreas, e de crianças e seus pais. Na ausência de voz *over*, dados e números são apresentados em cartões e legendas. A montagem, do tipo colcha de retalhos, evidencia a linguagem persuasiva, simples e reiterante que busca convencer o espectador.

Quatro anos mais tarde, *Muito Além do Peso*, da mesma diretora, foi lançado já pela Maria Farinha Filmes. Somente após a exibição em salas de cinema no circuito comercial, passou a ser distribuído em DVD. O filme parte exatamente das questões do consumo na infância apresentadas em *Criança – A alma do negócio*, para tomar um caminho paralelo focado na obesidade. A estrutura repete a experiência do filme anterior, configurando-se como um filme de entrevistas, misturando a opinião de especialistas com depoimentos de crianças e seus pais. Como reflexo da

internacionalização do Instituto Alana e da profissionalização da produção, os especialistas aqui contam com nomes famosos, como Jamie Oliver, Frei Betto e Amit Goswami.

Além disso, a qualidade da captação e no tratamento da imagem e do som, na finalização, nos elementos gráficos e na trilha musical aumenta consideravelmente em comparação ao filme anterior. A linguagem segue persuasiva e assertiva, reiterando dados e afirmações claros e objetivos acerca da causa pela qual o filme advoga. Porém a construção da enunciação se refina neste filme, sobretudo em dois aspectos: em primeiro lugar, a montagem articula os depoimentos ainda no mesmo estilo colcha de retalhos, mas de forma muito mais sofisticada. Em segundo lugar, o filme se utiliza das mesmas técnicas persuasivas da linguagem publicitária que critica para desenvolver um produto atraente com uma mensagem direta.

O último filme da *Caixa de Mudança*, *Tarja Branca*, foi lançado em 2014 nos cinemas, e saiu em DVD diretamente como parte do Box. Trata-se de uma proposta absolutamente diferente dos seus antecessores, porque se relaciona de forma muito mais indireta com as atividades fim da ONG: o filme fala sobre o papel da brincadeira na formação de adultos. Isso significa que não envolve crianças - ainda que fale sobre infância. É um filme muito mais subjetivo, sem o perfil de propaganda ou divulgação institucional, mesmo que exista uma relação entre o tema do documentário e diversos projetos do Alana, envolvendo brincadeira, cultura popular e consumo consciente, como, por exemplo o projeto Slow Kids (que promove atividades ao ar livre), a Feira de Troca de Brinquedos, a agenda de atividades Catraquinha, ou mesmo a Banda Alana.

Esteticamente, o filme se afasta completamente do modelo dos dois primeiros filmes (ainda que se estruture sobre depoimentos), sobretudo pelo propósito do filme, que não é advogar ou persuadir. Além disso, o filme se destina a um público mais amplo, que não necessariamente tenha interesses relacionados à infância.

Esses três filmes iniciais refletem o desenvolvimento corporativo da própria ONG, da forma como ela articula e promove seus projetos, e da percepção de uma mudança, no terceiro setor, de perceber como atingir seus objetivos reorganizando prioridades entre atividades fim e atividades meio. Assim, o papel da comunicação e da produção de produtos culturais adquire um novo status dentro dessas organizações.

Cabe aqui uma comparação ao modelo chamado de *Social Justice Documentaries*, utilizado amplamente, sobretudo nos Estados Unidos, para denominar um conjunto de audiovisuais engajados

com alguma causa, produzidos sem fins lucrativos, geralmente ligados a ONGs. Segundo a autora Debbie James Smith, esses filmes normalmente se caracterizam por uma série de estratégias de difusão que envolvem *websites*, material pedagógico, *mailings*, angariação de doações e ativismo participativo. Esses filmes dificilmente ambicionam o circuito comercial, sendo exibidos muitas vezes gratuitamente. A intenção é realmente divulgar a causa. Não raro, os filmes são gratuitos, mas promovem produtos à venda como livros, camisetas, *bottons*, etc. (2009, p. 161). Mas esse modelo, tão difuso, talvez tenha fortes limitações, tornando os documentários temporais, e servindo apenas para promover campanhas específicas.

Por outro lado, o que parece haver ocorrido com a política de produção de audiovisuais do Instituto Alana, é a compreensão de que documentários institucionais podem ser atemporais e propor debates ou representações mais amplas e complexas. É um salto que percebemos, sobretudo, com *Tarja Branca*, mas também entre *Criança – a alma do negócio* e *Muito Além do Peso*. Do ponto de vista formal, os documentários institucionais do Instituto Alana, tomados em conjunto, confirmam a diversificação não apenas temática mas também nos procedimentos estéticos. Somado a isso, o investimento na produção e na distribuição com parâmetros comerciais permite ao Instituto Alana um alcance a um público muito mais amplo, e talvez sinalize a configuração de novos modelos do documentário institucional.

Referências

GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas: Papirus, 2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal - o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SMITH, Debbie James. "Big-eyed, wide-eyed, sad-eyed children: Constructing the humanitarian space in social justice documentaries". In: **Studies in Documentary Film**. Volume 3, Number 2, 2009, p.159-175.

A Narrativa Musical De Duplo Foco Nas Animações Da Disney¹

The Dual Focus Musical Narrative in Disney's Animations

Lucas Ravazzano de Mattos Batista² (Doutorando – UFBA)

Resumo:

De modo a demonstrar como o legado cultural do musical clássico continua a influenciar produções recentes, o presente trabalho analisará quatro animações da Disney a fim de revelar como eles dialogam com as tradições do musical identificadas por Altman (1987), em especial com a estrutura narrativa de duplo foco e sua abordagem de conto de fada. Assim sendo, buscamos contribuir para o debate acerca de como os gêneros se mantêm e se transformam, mantendo-se relevantes e buscando novos públicos.

Palavras-chave:

Musical, Análise Fílmica, Animação, Duplo Foco.

Abstract: In order to demonstrate how the cultural legacy of classical musical film continues to influence recent productions, this paper will examine four Disney animations to reveal how they dialogue with the musical traditions identified by Altman (1987), particularly with the dual focus narrative structure and its fairy-tale approach. Therefore, we seek to contribute to the debate about how the genres remain and become, remaining relevant and seeking new audiences.

Keywords:

Musical, Film Analysis, Animation, Dual Focus

Introdução

Em seu estudo sobre o cinema musical hollywoodiano Rick Altman (1987) tratou das obras realizadas desde o início do gênero *Melódia da Broadway* (1929), até os filmes produzidos no final dos anos 60, detendo-se portanto, dentro do período que autores como David Bordwell e Kristin Thompson (2001) classificam como o período clássico da cinematografia hollywoodiana. Em termos gerais, autores como Barry Keith Grant (2012), Richard Barrios (2009) e o próprio Altman (1987) compreendem que o filme musical é aquele no qual a narrativa é desenvolvida através de números de canto e/ou dança. Altman (1987) ainda afirma que para que ocorra um número musical é necessário que ocorra algo, seja na imagem ou no áudio, que indique a passagem da realidade diegética para a realidade do número musical, na qual tudo é possível, esse fenômeno é tratado por Altman como "dissolução".

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Animação, processos e métodos.

² Graduado em Relações Públicas e Marketing, Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo POSCOM/UFBA e Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo POSCOM/UFBA.

Os musicais, para Altman (1987), assim como outros gêneros narrativos, nos geram uma expectativa de certas relações entre personagens e padrões em sua trama. O autor (p.20) entende que os filmes musicais apresentam tramas centradas em uma dupla de protagonistas, na maioria das vezes um casal, construindo-os como figuras diametralmente opostas, cujas características apresentam-se em constante antagonismo. O foco e o conflito da trama seria, para o autor, a resolução das diferenças entre os protagonistas.

Além disso, o autor percebe algumas subdivisões nessa construção da narrativa de duplo foco do musical americano, identificando a existência de três “subgêneros” mais marcantes dentro da produção dos musicais: o musical conto de fada, o musical show e o musical *folk*.

O musical show compreenderia aquilo que muitos autores se referem como musical de bastidores ou backstage musical. Assim, esta tipificação proposta pelo autor leva em conta filmes cuja trama é centrada na criação de algum tipo de espetáculo ou show, seja ele uma peça da Broadway, um espetáculo escolar ou um filme hollywoodiano. O musical *folk*, para Altman, projeta o público a um tipo de versão mitificada do passado cultural dos EUA.

Já o musical conto de fada, que será o foco deste trabalho, é tratado por Altman (1987) como o mais focado na produção de um romance e um enlace amoroso entre os personagens. Entretanto, essa natureza sexual é mascarada por uma visão mais romantizada dos relacionamentos, disfarçada sob cenários exóticos e fantásticos, diluída em narrativas sobre batalhas e aventuras.

Assim como os musicais do período clássico, os longas-metragens animados da Disney também se valem de números de música ou dança para avançar e contar a sua trama. Do mesmo modo, praticamente todos são ambientados em cenários exóticos e fantásticos, com histórias recheadas de aventura e também romance. Assim sendo, vamos falar um pouco sobre a trajetória do estúdio com longas de animação.

As animações musicais da Disney

A Disney, como aponta Grant (2012), começou a produzir longas musicais animados ainda nos anos de 1930, com *Branca de Neve e os Sete Anões* começando a ser produzido em 1934 e sendo lançado em 1937. Howard Jay Epstein (2008) sinaliza que a empreitada do estúdio em levar este filme às telas era vista como uma aposta arriscada pelos demais empresários do meio que "classificaram zombeteiramente de "A loucura de Disney"" (p. 22). O autor sinaliza que a

desconfiança frente ao sucesso do filme vinha do alto investimento necessário, praticamente três vezes maior do que o custo médio de um filme desse período, e também pelo fato de que naquele período Hollywood via o cinema como um mercado voltado para o público adulto e fazer um filme voltado para crianças poderia render um fracasso.

O resultado, no entanto, foi o inverso e o filme, segundo Epstein (2008), foi o primeiro a atingir um faturamento de 100 milhões de dólares. Além disso, foi "também o primeiro filme a ter uma trilha sonora - com *hits* como *Someday my Prince Will Come* - que se tornou um disco de enorme sucesso" (EPSTEIN, 2008, p. 23). O sucesso deste filme, como trata Sebastien Denis (2010) motivou a Disney a continuar explorando o veio do musical de animação em filmes como *Pinóquio* (1940), *Bambi* (1942) e *Cinderella* (1950). Neste período de ascensão da Disney, Denis (2010), lembra como o estúdio e seu fundador foram elogiados por grandes pensadores do cinema como Eisenstein e René Clair.

É importante lembrar, porém, que esses longas-metragens não foram as primeiras animações musicais feitas pelo estúdio, que já tinha produzido também muitos curtas musicais, que continuaram a ser produzidos concomitantemente com os longas.

Esse período de grande ritmo de produção de longas animados durou até cerca de meados dos anos de 1950, como aponta Grant (2012), quando a animação migrou com mais vigor para a televisão e a realização de longas animados diminuiu seu ritmo. Grant (2012) inclusive afirma que o "declínio do longa de animação ocorreu em paralelo dos musicais *live action*" (p. 197), cuja produção passou a acontecer em "soluções ocasionais" (GRANT, 2012, p. 197).

Apenas no final da década de 1980 que a Disney "virtualmente do nada" (GRANT, 2012, p. 197) resolveu fazer um longa animado à moda antiga com *A Pequena Sereia* (1989). O principal sucesso dessa nova fase viria logo depois com *A Bela e a Fera* (1991), que tinha "um clima de Broadway que os filmes animados nunca tinham possuído" (GRANT, 2012, p. 198). Isso gerou um novo período de apogeu dos longas musicais de animação da Disney, que no início dos anos 2000 começou a perder espaço para as animações tridimensionais da Pixar que não tinham a abordagem de musical. A Disney tentou reerguer o musical de animação com filmes como *Nem Que a Vaca Tussa* (2004) ou *A Princesa e o Sapo* (2009), mas o retorno ao sucesso só ocorreu com *Enrolados* (2010) e *Frozen: Uma Aventura Congelante* (2014), que ganhou os Oscars de Melhor Canção Original e Melhor Filme de Animação.

Assim sendo, iremos tratar a seguir como alguns filmes destes dois momentos de "retomada" do musical de animação pela Disney, lidam com as tradições da narrativa musical de duplo foco e do musical de conto de fada. Falaremos, portanto, de *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992), *Enrolados* (2010) e *Frozen: Uma Aventura Congelante* (2014).

A Bela e a Fera

Como o título sugere, *A Bela e a Fera* tem dois protagonistas. A trama estabelece uma oposição clara entre os dois protagonistas na qual Bela tem se mostra um jovem gentil e curiosa, enquanto que a Fera é amarga e fechada. Além disso, a conciliação entre as diferenças não apenas é necessária para o enlace amoroso entre os dois, mas também para a resolução do conflito principal da trama que a reversão da maldição da Fera, que só pode acontecer quando alguém se apaixonar pela criatura.

Apesar disso, o duplo foco não é tão equilibrado quanto acontecia no musical hollywoodiano clássico, no qual as cenas e números musicais alternavam entre os dois protagonistas, com um eventual dueto para marcar a aproximação deles ou a resolução das diferenças. Aqui a Bela tem mais números musicais e a Fera não possui números solo, sendo os seus dois números em conjunto com Bela, a canção *Something There*, que marca o início da aproximação deles, e a dança *Beauty and the Beast*, que sinaliza a consolidação do romance.

Além do romance principal, os números musicais servem para delinear personagens, como as canções *Belle* ou *Gaston*, apresentar cenários, como a canção *Be Our Guest* que apresenta o fantástico castelo da Fera e, de acordo com Grant (2012), faz referências aos números coordenados por Busby Berkley nos musicais dos anos de 1930 a 1960. Algumas ações também se desenvolvem através de canções, como o ataque ao castelo da Fera liderado por Gaston, que acontece através de uma canção cantada por ele e o resto dos aldeões.

Aladdin

Aladdin se passa na mágica cidade de Agrabah, um lugar recheado de magia e seres fantásticos como gênios e tapetes voadores. A narrativa também nos apresenta a dois protagonistas, Aladdin e Jasmine, que, como se espera, exibem características antagônicas. A trama estabelece uma oposição entre a pobreza, liberdade e engenhosidade de Aladdin com a riqueza, superproteção

e ingenuidade de Jasmine. O foco é maior em Aladdin, que tem mais números musicais, enquanto que Jasmine apenas divide com ele o dueto *A Whole New World* que marca a consolidação do romance entre eles. As canções servem também para delinear cenários, como *Arabian Nights*, que nos fala da cidade de Agrabah, personagens, como o Gênio que se apresenta através da canção *Friend Like Me*, e situações como a perseguição dos guardas ao protagonista durante a canção *One Jump Ahead*.

Enrolados

Enrolados trata da história de Rapunzel, uma jovem que possui cabelos extremamente longos e dotados de poderes mágicos, que vive trancada numa torre. Quando o ladrão Flynn entra na torre por acaso, ela vê nele uma chance de escapar e conhecer o mundo. A narrativa é marcada pelo contraste entre o otimismo e inocência e Rapunzel com o cinismo e malandragem de Flynn. Na obra, Rapunzel detém a predominância dos números musicais enquanto Flynn não possui números solo, se apresentando apenas em conjunto com Rapunzel.

O casal divide três números. O primeiro é *I've Got a Dream* que além dos dois envolve também um grupo de bandidos, explicita a diferença entre os sonhos de ambos. Já a dança na capital marca a aproximação entre eles e o dueto *I See The Light* consolida o enlace amoroso entre eles. Tal como acontece nos outros filmes, as canções apresentam elementos da trama, como *Healing Encantation*, que mostra o poder mágico de Rapunzel ou personagens, como *When Will My Life Begins* ou *Mother Knows Best*.

Frozen: Uma Aventura Congelante

As protagonistas são as irmãs Anna e Elsa, que são apresentadas como opostas em termos de comportamento, tendo de um lado a conduta retraída e solitária de Elsa e do outro a personalidade expansiva e carente de Anna. Das duas, Anna é quem tem mais números musicais, mas diferente do que aconteceu nos demais filmes é ela, não sua irmã, que não tem números solo. O dueto *Do You Wanna Build a Snowman* mostra o distanciamento entre as duas, enquanto que os dois números com a canção *For The First Time In Forever* marcam a oposição entre as duas.

Diferente dos demais filmes, não há canção para evidenciar a resolução das diferenças entre elas, apesar disso ser central para a resolução do conflito central da trama e da salvação do

reino. Anna Anna tem ainda números musicais com seus pretensos pares românticos, o príncipe Hans, *Love is na Open Door*, e com Kristoff e sua família troll, *Fixer Upper*, para deixar a dúvida de quem será seu par, no entanto é o amor de sua irmã, não do par romântico, que serve como “ato de amor verdadeiro”, quebrando o encanto e salvando o reino.

Considerações Finais

Através da análise dessas obras percebemos como o uso da animação facilita e naturaliza a dissolução da diegese para o número musical, permitindo que o canto ou a dança entre com mais naturalidade e causando um rompimento menos abrupto com a realidade como ocorre nos musicais *live action*.

As obras recorrem a adaptações de narrativas fantásticas e contos de fadas já existentes, nos apresentando histórias sobre romance e aventuras em universos recheados de eventos fantásticos, tal qual a noção de musical conto de fada de Altman (1987).

É possível perceber também que as animações da Disney ainda se baseiam no modelo tradicional do musical hollywoodiano, mas apresentam essas convenções a um público menos habituado a elas, nesse caso o público infantil, que, segundo Altman (1987) é uma das estratégias comuns de Hollywood para manter a produção de um gênero cinematográfico cujas convenções encontram-se desgastadas com seu público original. Ao mesmo tempo, o estúdio, ao longo do tempo, faz suas próprias movimentações dentro da fórmula, não tendo a rigidez estrutural do musical clássico de duplo foco que quase sempre operava no constante equilíbrio e alternância nos números musicais dos protagonistas.

Suas animações portanto, trabalham em uma tensão constante entre a aderência entre as estruturas facilmente reconhecíveis e de sucesso comprovado e a necessidade de fazer alterações nestas para manter o interesse de seu público.

Referências

ALTMAN, Rick. **The American Film Musical**. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

BARRIOS, Richard. **A Song in The Dark: the birth of the musical film**. Oxford: Oxford University Press. 2009

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: an introduction**. New York: McGraw-Hill, 2001.

DENIS, Sebastien. **O Cinema de Animação**. Lisboa: Texto e Grafia. 2010.

EPSTEIN, Howard Jay. **O Grande Filme**: dinheiro e poder em hollywood. São Paulo: Summus. 2008.

GRANT, Barry Keith. **The Hollywood Film Musical**. New Jersey: Wiley. 2012.

História da ciência e arquivo: a hanseníase em dois filmes brasileiros¹

History of science and audiovisual archive: leprosy in two Brazilian films

Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho² (Doutor em Comunicação – NUTES/UFRJ)

Márcia Bastos de Sá³ (Doutora em Educação em Ciências e Saúde – NUTES/UFRJ)

Resumo:

Este trabalho é continuação da pesquisa sobre a produção audiovisual científica e educativa brasileira em Ciências e Saúde, em acervos audiovisuais institucionais. Apresentamos uma análise de dois filmes sobre hanseníase. O cotejamento de seus enunciados específicos sobre o isolamento de pacientes indica deslocamentos, entre dois momentos históricos, das políticas de controle da doença.

Palavras-chave:

Acervo audiovisual, história da hanseníase, isolamento compulsório.

Abstract:

This work continues a research on Brazilian scientific and educational audiovisual production in Sciences and Health, in institutional audiovisual archives. Here we present an analysis of two films about leprosy. We proceeded to the analysis by extracting the fundamental statements of the films. The confrontation of the statements on patient isolation specifically showed changes in the policies for the control of the disease.

Keywords:

Audiovisual archive, history of Hansen's disease, mandatory isolation.

Este trabalho dá continuidade à pesquisa sobre a produção audiovisual científica e educativa brasileira em Ciências e Saúde, em acervos audiovisuais institucionais. Em trabalhos anteriores, identificamos características gerais dos acervos e apresentamos o referencial teórico-metodológico da pesquisa. Neste trabalho, é apresentada uma análise de dois filmes sobre a hanseníase: *Combate à Lepra no Brasil* (1945) e *Prá onde é que eu vou?* (1987). O objetivo é identificar diferenças na

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: DOCUMENTÁRIOS: INSTITUIÇÕES, ARQUIVOS E SUJEITOS.

² Doutor em Comunicação e docente do programa de Pós-graduação em Educação em Ciências e Saúde da UFRJ.

³ Doutora em Educação em Ciências e Saúde, desenvolve Projeto de Pós-Doutorado sobre vídeos no NUTES-UFRJ.

maneira como as duas obras apresentam historicamente a questão do isolamento do doente e a relação dessa questão com as políticas de controle vigentes em cada época.

A prática da internação ou isolamento compulsórios para os portadores de hanseníase foi implantada pelo governo brasileiro em 1924, com base no pressuposto segundo o qual, ao retirar-se o doente das ruas, a sociedade seria protegida. A prática do isolamento compulsório foi desaconselhada desde o final dos anos 1940, não recomendada em 1958, oficialmente revogada em 1962, mas abolida de fato apenas em 1986, após a VIII Conferência Nacional de Saúde. Essa conferência produziu também recomendações para a redefinição do papel dos leprosários, levando muitos à transformação em hospitais gerais ou em centros de pesquisa. A partir dos anos 1980, o Ministério da Saúde oficializou a abordagem médica da hanseníase tal como entendida desde a década de 1950 – doença infectocontagiosa tratável e curável desde que diagnosticada precocemente – e instituiu uma política voltada para “o esclarecimento da população e, em especial, a reorientação social, científica e tecnológica dos profissionais e serviços de saúde” (BRASIL/MS, 1989, p. 16).

Na análise das duas obras, buscou-se identificar, quando possível, o que cada uma documenta: a que se filiam ou se opõem, qual estado do conhecimento revelam. Foi realizado um levantamento de informações sobre a contemporaneidade dos filmes: suas condições de possibilidade, estado do conhecimento, políticas de saúde, discursos e práticas que os permeavam. Foram também analisadas as características, conteúdos e relações entre textos e imagens existentes nas obras para, à luz das informações colhidas, identificar alguns de seus enunciados fundamentais. Finalmente, uma vez identificados os enunciados, buscamos aproximar aqueles que reverberam entre si, discutindo-se possíveis deslocamentos no modo como a doença é explicada, tratada e situada na sociedade, em relação ao conhecimento científico e/ou às relações sociais e políticas.

A análise realizada, de inspiração arqueológica (FOUCAULT, 2004), retoma e adapta princípios teórico-metodológicos já apresentados em trabalho anterior (REZENDE, 2014). A análise das obras selecionadas procurar seguir esses princípios e se concentra nas seguintes premissas: (1) os filmes funcionaram como um filtro: as informações buscadas se orientaram sobre os temas, imagens e questões que os filmes efetivamente apresentam; (2) há uma tensão entre o que é e o que não é mostrado nos filmes, já que por meio do contraste entre as informações presentes nas obras e em outros documentos se poderiam perceber deslocamentos, invisibilidades, silenciamentos. Esse

tipo de análise, como horizonte da pesquisa, poderia aportar a uma história audiovisual da hanseníase no Brasil.

Combate à Lepra no Brasil e o isolamento compulsório

Combate à Lepra no Brasil foi produzido em 1945 pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e pelo Serviço Nacional de Lepra (SNL), órgãos ligados ao Ministério da Educação e Saúde (MES), e dirigido por Humberto Mauro. O objetivo principal do filme era divulgar a rede de leprosários que estava se constituindo como medida fundamental para o combate à hanseníase no Brasil. Segundo Schvarzman (2004), a Era Vargas, período em que o filme foi produzido, foi marcada pelo alargamento do “empenho higienista na área da saúde”. Entre as ações envolvidas por esta política destacam-se desde o fomento à pesquisa científica sobre doenças endêmicas, as campanhas de vacinação, ou ainda a instalação de infraestrutura sanitária e de isolamento de doentes, como mostrado no filme.

Justamente este ponto, a legitimação do isolamento dos doentes de hanseníase, destaca-se em *Combate à Lepra no Brasil*, e não por acaso já que, na época, a prática do isolamento era um dos alicerces da política de controle da hanseníase no Brasil (SANTOS et al., 2008: 169). Especialmente a partir da década de 1930, o isolamento não era um processo que envolvia a decisão e aceitação do indivíduo, já que ocorria por meio de operação do tipo policial realizada por agentes de saúde, que retiravam o doente de sua vida privada (DUCATTI, 2007: 308). O isolamento era, portanto, compulsório, fosse em domicílio, colônias agrícolas, sanatórios, hospitais ou asilos.

A obrigatoriedade do isolamento e sua centralidade na política estatal tornavam fundamental a construção de uma ampla infraestrutura de isolamento, tal como a que o filme mostra. Segundo Santos et al. (2008), nos anos 1940, o número de leprosários, dispensários e preventórios ainda era considerando deficiente, razão pela qual foi elaborado um plano para instalação dessas unidades. No entanto, a prática do isolamento compulsório já não era, na época em que o filme foi produzido, consensual. Em razão do caráter estratégico do isolamento para a política em vigor, o filme é enfático tanto ao destacar as benfeitorias realizadas nas instalações de isolamento, quanto ao sugerir que os doentes têm condições dignas de vida, e amplas possibilidades de levar uma vida “normal” e produtiva nas colônias. Menciona-se, por exemplo, a existência, nas colônias, de equipamentos culturais e esportivos.

Como alguns dos enunciados do filme já foram apresentados em trabalho anterior (REZENDE, 2014), reproduzimos aqui apenas aquele que diz respeito ao isolamento compulsório, tema que será identificado também em enunciados formulados pelo vídeo *Pra onde é que eu vou?*. Como visto, o filme lista as ações desenvolvidas pelo governo da época no combate à hanseníase, e apresenta o isolamento como a principal arma profilática contra a doença. Descreve-se uma série de ações governamentais que se fundamentam na ideia segundo a qual a busca, a identificação e o isolamento do doente são a forma correta e científica de combate à doença. O confinamento e a segregação são legitimados e apresenta-se apenas a infraestrutura do isolamento. Pode-se entender, assim, que o filme enuncia, entre outras afirmações, que *a prática do isolamento de doentes e controle de comunicantes está sendo bem conduzida e é a mais adequada para alcançar-se a erradicação da Lepra no Brasil*.

Pra onde é que eu vou?: consequências do isolamento compulsório

O vídeo “Pra onde é que eu vou?” foi produzido em 1987, por parceria entre a Divisão Nacional de Dermatologia Sanitária do Ministério da Saúde (DNDS-MS) e o Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde (NUTES-UFRJ). Trata-se de material que faz parte do conjunto de recursos educativos produzidos para o Projeto de Integração Ensino-Serviço (IES) sobre hanseníase, composto por um livro e dois vídeos. Esse vídeo foi produzido como um “vídeo de sensibilização”, cujo objetivo era favorecer debates e reflexões acerca da problemática vivida por portadores e exportadores da doença e, especialmente, sobre a complexidade dos determinantes envolvidos no processo de adoecimento.

Destinado especialmente a profissionais e estudantes da área da saúde, o vídeo aborda o tema do preconceito e do desconhecimento em relação à doença e ao seu portador. É estruturado em três sequências: na de abertura, apresenta-se depoimento de ex-hanseniano que expõe o drama pessoal e social vivido pelos que foram submetidos ao isolamento compulsório; na segunda, apresentam-se respostas de transeuntes a respeito da doença; e a final, por meio da encenação de um caso clínico, a hanseníase é abordada como uma doença curável, são dadas noções sobre o seu diagnóstico e tratamento, e é retomado o problema do preconceito.

O entendimento científico e político contemporâneo ao vídeo é que o isolamento dos doentes foi uma iniciativa que não se revelou capaz de controlar a endemia e contribuiu para aumentar o

medo e o estigma associados à doença, ao implantar medida que ocultou aquilo que parece ser o mais temido: as deformidades físicas. Com a revogação do isolamento compulsório em 1962, mesmo que não adotado imediatamente em todos os estados, desocultaram-se não apenas os “leprosos”, mas principalmente uma série de problemas vinculados ao preconceito, ao desconhecimento da doença e à inadequação das políticas e das práticas de saúde em relação à sua prevenção, diagnóstico, tratamento e controle.

O primeiro enunciado do vídeo – Para onde é que eu vou? – pode ser sintetizado pela própria pergunta do senhor, ex-portador de hanseníase internado compulsoriamente, que, após explicar como as sequelas, deformidades e incapacitações físicas deixadas pela doença o afastam da família e da sociedade (“além da doença ainda tem a feiura, que impressiona!”, diz ele), se indaga sobre seu destino, já que “ninguém o aceita”. Este depoimento, formado pela edição de diversos trechos de sua fala, conduz a atenção do espectador para aspectos pessoais e sociais decorrentes da prática do isolamento.

Em sequências representadas por atores, um médico recorda o caso da revolta da mãe de um jovem paciente de hanseníase. Este caso levou o médico a um aprendizado sobre as implicações sociais da doença, a mudar sua forma de atender e tratar o paciente e seu conceito da prática médica. A mãe acredita que o filho terá sua vida e seus sonhos interrompidos pela doença. Ela tem preconceitos, medo que o filho contamine toda a família e prefere que o filho seja isolado. O médico explica que o isolamento não é solução e que a família deve enfrentar os problemas que surgirem e o estigma. Segundo o personagem do médico, depois que o paciente vai para colônia, ele tem dificuldades de sair, mesmo estando curado. Por este motivo, as colônias eram reestruturadas. Intercalam-se à fala do médico, imagens de uma colônia (Hospital de Curupaiti, no Rio de Janeiro) e depoimentos de internos. Segundo esses depoimentos, as famílias não aceitam os pacientes curados de volta. Da mesma forma, o indivíduo curado ficaria complexado pelo estigma deixado pela doença.

O enunciado que aqui encontramos na fala do médico – *A internação na colônia é a pior coisa que pode acontecer* – reflete bastante claramente a mudança do tratamento e do controle da hanseníase ocorrido principalmente a partir dos anos 50, especialmente a eliminação do internamento compulsório em 1962 e a nova orientação criada por ocasião da VIII Conferência Nacional de Saúde, que determinou a reestruturação das colônias, em razão das consequências para o paciente, especialmente a dificuldade de sua ressocialização após a cura. Como decorrência dessa

nova política, o vídeo se alinha à visão segundo a qual depende do profissional de saúde a erradicação da doença e lança um apelo a estes profissionais em seu último enunciado: *a tarefa do controle da hanseníase é de todos os profissionais de saúde.*

Considerações finais

É bastante evidente como as duas obras se constituem como vozes das políticas oficiais de controle da hanseníase, mas por meio de procedimentos distintos, ainda que compatíveis com os modelos estéticos e objetivos de comunicação específicos de cada época e obra. A voz institucional de *Combate à Lepra no Brasil* é uma voz única, sóbria e oficial, que se impõe ao espectador como verdade e garantia de que as ações necessárias estão sendo tomadas, implicando o espectador apenas como alguém que deve estar ciente das ações do Estado e de acordo com elas. Já a voz de *Pra onde é que eu vou?* multiplica-se em diversas vozes (do ex-portador, dos transeuntes, do médico, da mãe, dos internos), mas para apropriar-se dessas vozes e melhor instituir uma voz também única e oficial, favorável à nova política, e a todo momento implicar o profissional de saúde (prováveis espectadores) e a ignorância da população no processo de controle e erradicação da doença. Essa análise nos permite afirmar que as obras aqui estudadas são documentos do deslocamento ocorrido nas políticas públicas de controle da hanseníase no Brasil em cerca de 40 anos.

Referências

- BRASIL. Ministério da Saúde. **Controle da Hanseníase: uma proposta de Integração Ensino-Serviço.** Rio de Janeiro: DNDS/NUTES, 1989.
- DUCATTI, I. Discurso científico e legitimação política: hanseníase e isolamento compulsório. **Projeto História**, São Paulo, 34, 303-315, 2007.
- FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- REZENDE, L. Documentário científico e acervos audiovisuais: endereçamento, campos de correlação e gestos estéticos-políticos, in MOURÃO, M. et al. (orgs). **XVII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos** – São Paulo: Socine, 2014.
- SANTOS, L. A. et al. Contrapontos da história da hanseníase no Brasil: cenários de estigma e confinamento. **Revista Brasileira de Estudos Populares**, São Paulo, 25, 1, 167-190, 2008.
- SCHVARZMAN, S. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil.** São Paulo: UNESP, 2004.

Os últimos (*cinemas de rua*) serão os primeiros¹...

The last (*street's movie theaters*) will be the first...

Márcia Bessa² (Doutora - Fundação Biblioteca Nacional)

Resumo:

Esse trabalho compartilha informações sobre os *cinemas de rua* que ainda estão em funcionamento no Estado do Rio de Janeiro. Temos o intuito de integrar a biografia desses espaços culturais urbanos às memórias e histórias fluminenses (e brasileiras), através da revisão hemerográfica no acervo em rede da Hemeroteca Digital Brasileira (Fundação Biblioteca Nacional).

Palavras-chave:

Memória Social, Revisão Hemerográfica, Cidade, Exibição Cinematográfica, *Cinema de rua*.

Abstract:

This article shares information about *street's movie theaters* that still exist in Rio de Janeiro State. We have the intention of integrating the biography of these cultural urban spaces to fluminense (and brazilian) memories and histories, through the periodic review in the archive of *Hemeroteca Digital Brasileira* (Fundação Biblioteca Nacional).

Keywords:

Social Memory, Periodic Review, City, Film Exhibition, *Street's movie theater*.

Cidade sem cinema é como casa sem janela
(grafite em muro de cinema fechado, 1986).

O Estado do Rio de Janeiro já contou mais de 200 salas de exibição cinematográfica em funcionamento nas calçadas das vias públicas distribuídas pelos seus distintos municípios. Hoje, damos conta da existência de somente oito *cinemas de rua*³ na capital fluminense e nove nas demais 91 cidades do Estado. Algumas dessas salas de exibição cinematográfica estão em funcionamento apesar de fechamentos, reformas e ameaças. Outras nasceram já nas últimas décadas do século passado. Outras ainda, indo na contramão do confinamento dos *shopping centers*, insistiram em marcar território nas ruas da cidade como novíssimas salas. Os poucos cinemas ainda em funcionamento nas ruas representam suportes de uma memória dos *cinemas de rua* e passam a

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: OLHARES SOBRE O CINEMA BRASILEIRO.

² Márcia Cristina da Silva Sousa é conhecida profissionalmente como MÁRCIA BESSA. Possui doutorado pelo PPGMS/UNIRIO. Atualmente é Pesquisadora Residente (PNAP-R) da Fundação Biblioteca Nacional/FBN.

³ Salas de espetáculos cinematográficos cuja localização privilegia as calçadas urbanas, tendo suas fachada e entrada ocupando diretamente esses passeios públicos; categoria que começa a operar quando surgem cinemas em centros comerciais (década de 1950).

integrar o rol dos espaços de vocação sociocultural em processo de extinção no Rio de Janeiro (e no Brasil).

A biografia de inúmeras dessas salas nos mostra o quanto sua existência pode ser efêmera. A especulação imobiliária, a falta de segurança urbana, o trânsito automobilístico caótico, o número reduzido de vagas para estacionamento, as (re) organizações urbanas dentre tantas outras batalhas travadas pelas grandes cidades contemporâneas – além, é claro, dos problemas inerentes a própria indústria cinematográfica nacional – podem acarretar o fechamento dos *cinemas de rua* sobreviventes num curto período de tempo. Nesse processo desaparece não somente o edifício, mas também uma experiência fortemente marcada pelo espaço público compartilhado e pela arquitetura do cinema que definem um ritual específico.

Com uma tipologia variada em suas formas arquitetônicas e organizações espaciais e econômicas as trajetórias de existência dos *cinemas de rua* testemunham histórias de sobrevivência, fechamentos, reformas, reestruturações e renascimentos. Envolvem ainda processos de produção, circulação e consumo da (e na) vida sociocultural cidadina fluminense. Os *cinemas de rua* ainda existentes na cidade (ou os que ainda podem estar por vir), para além de representarem suportes de uma memória da exibição cinematográfica (e do próprio cinema), nos levam a acreditar em novas possibilidades de permanência dessas salas de projeções audiovisuais no espaço urbano. Elas não permanecem funcionando nas ruas por acaso. Observamos relevantes vínculos existentes entre os *cinemas de rua*, a arquitetura do espetáculo, a organização urbana e o modo de vida cidadão.

O *cinema de rua* entrou em xeque na contemporaneidade. Não são (ou eram) simplesmente salas de projeção. São espaços de socialização comunitária, de construção da cidadania e de coexistência da diversidade. Com o desaparecimento do circuito exibidor das vias públicas interdita-se lugares vitais de lazer e cultura cidadãos, de um regime de convivência urbana. Elimina-se assim um ponto de encontro, um local de discussão, um espaço de vivência genuinamente urbano. Para Caiafa (2007, p. 19), “[...] A ocupação coletiva gera heterogeneidade, de alguma forma misturando os habitantes e em diferentes graus dessegregando os meios fechados e familiares”. A circulação de pessoas nas cidades demanda o estabelecimento de determinados padrões de comunicação e subjetividade. Um espectador do município de Cordeiro, por exemplo, precisa dirigir um carro por aproximadamente cinquenta minutos para chegar ao cinema mais próximo (em outra cidade) – um *cinema de shopping*. Muitos moradores de Cordeiro e de outras localidades do Rio de Janeiro sequer

já entraram num cinema em suas vidas. Fatores econômicos e socioculturais podem contribuir para essa realidade, mas nenhum deles nos parece ter influência maior do que a distância existente entre as salas de exibição e a moradia das pessoas e o sumiço dos *cinemas de rua* do regime de convivência urbana cotidiano das calçadas citadinas.

Histórias, memórias e curiosidades ainda permanecem em diversos espaços que se transformaram nos mais variados comércios e, sobretudo, em igrejas. A maior parte dos *cinemas de rua* foi vendida e virou outra coisa. Algumas poucas salas ainda permanecem fechadas aguardando seu destino incerto. Em número infinitamente mais reduzido temos edifícios que figuram dentre os cinemas reformados ou inaugurados. Iniciativas como as dos *Cine Santa Teresa*⁴ e *Cine Carioca Nova Brasília*⁵ – na cidade do Rio de Janeiro –, que acreditam nos cinemas fora dos *shoppings centers*, se dão de forma isolada, provando que é cada vez mais difícil a comunhão entre rua e cinema.

O final do século passado assiste o surgimento de um novo *cinema de rua*. Parece que o cinema que hoje nasce ou renasce na rua tem que utilizar ingredientes da fórmula do *multiplex*. Para acompanhar a tendência do mercado cinematográfico, do setor de exibição ou as exigências dos novos hábitos do espectador contemporâneo, a verdade é que raros são os cinemas – como o *Odeon*⁶ (hoje *CCLSR/Odeon*), na Cinelândia carioca – que permanecem nas ruas das cidades em sua feição mais ou menos original.

Dos mais de 200 *cinemas de rua* (1955) que o Rio de Janeiro já abrigou – distribuídos em seu território de forma descentralizada, diversificada e pujante –, um grande número deles era localizado em cidades do interior. Mas, a partir do final da década de 1970, a urbanização acelerada, a carência de investimentos em infraestrutura urbana, a baixa capitalização dos exibidores, as transformações tecnológicas dentre outros fatores modificaram sobremaneira a topografia do meio exibidor nas cidades fluminenses. Em 1995, tínhamos um pouco menos da metade daquele montante por aqui. Em fins dos anos 1990, com a disseminação dos *shoppings centers*, o número de salas de exibição cresceu; porém, esse crescimento se deu de forma escassa e concentrada (ALMEIDA; BUTCHER,

⁴ O *Cine Santa Teresa* é um *cinema de rua* (em formato de sala reduzida) inaugurado em 2003 no bairro carioca de mesmo nome.

⁵ Um cinema em uma das praças do Complexo de Favelas do Alemão, que contém uma única sala, inaugurado em 2011.

⁶ Aberto em 1926 – e reaberto em 2000 (após alguns anos fechado) – o *Odeon* contou com o decisivo patrocínio da BR Distribuidora e da Prefeitura do Rio de Janeiro. Fechado novamente em 2014, o *Odeon* (hoje *Centro Cultural Luiz Severiano Ribeiro/Odeon*) foi reinaugurado em maio passado pelo Grupo Severiano Ribeiro.

2003). Foram privilegiadas as áreas de classes mais altas das grandes cidades. As faixas menos favorecidas economicamente de nossas populações ou foram excluídas do universo do cinema ou permanecem sendo mal atendidas: as periferias urbanas e os pequenos e médios municípios do interior.

Dos 92 municípios do Estado do Rio de Janeiro, apenas 35 possuem salas de exibição cinematográfica e somente em nove dessas cidades encontramos cinemas na ambiência urbana compartilhada, no espaço público: *cinemas de rua*. Muitos municípios do interior fluminense – Cachoeira de Macacu⁷, Santo Antônio de Pádua, Casemiro de Abreu, Paraíba do Sul dentre outros – organizam festivais de cinema anuais, mas não tem uma única sala de exibição em seus domínios territoriais. Os filmes são exibidos eventualmente em praça pública, casarões ou centros de cultura.

Hoje somamos oito cinemas em ruas da capital fluminense, sendo: dois *ex-palácios cinematográficos* divididos em salas menores – *Roxy* (Copacabana) e *Leblon* (Leblon); um *movie palace* que funciona em regime de sala única, mesmo comportando remodelações e acréscimos de serviços – *CCLSR/Odeon* (Cinelândia/Centro); dois *cinemas de rua* inaugurados no século XXI – o independente *Cine Santa* (Santa Teresa) e o *Cine Carioca Nova Brasília* (na comunidade Nova Brasília/Complexo do Alemão); um multiplex da empresa Espaço de Cinemas – *Espaço Itaú de Cinema* (Botafogo) e dois mini multiplexes administrados pelo Grupo Estação – *Estação Net Rio* (recém-reformando e com mais duas salas) e *Estação Net Botafogo*, ambos também em Botafogo. As demais oito cidades do Estado do Rio de Janeiro que possuem *cinemas de rua* são: Itaperuna (*Cinemaxx Glória* - 2005), São Fidélis (*Cine Teatro Jayme Coelho* - 2010), Valença (*Cine Teatro Glória* - década de 1940) e *Cine Centímetro* (2006) – em Conservatória (distrito de Valença) –, Paraty (*Cine Teatro Paraty* - década de 1940), Bom Jesus de Itabapoana (*Cinemas Bom Jesus* – 2006), Búzios (*Gran Cine Bardot* - 1990), São João da Barra (*Cine Teatro São João* – 1906-2005) e em Bom Jardim (*Cine Edmo Erthal*, ex-cine *Bom Jardim* - 1954/2012). Hoje temos dezessete *cinemas de rua* no total, contrastando com os mais de 200 já existentes na década de 1950. Isto quer dizer que ainda há espécimes raros de *cinemas de rua* em funcionamento em algumas calçadas fluminenses. Conseguiram manter-se vivos no espaço citadino em oposição a uma clara tendência nacional de migração para o interior de centros comerciais, refletindo os impactos das mudanças estruturais que

⁷ Cachoeira de Macacu já teve três cinemas. O último foi fechado em 1990.

sofreram e as transformações pelas quais passaram também as ambiências em seu derredor. Não conseguiram conservar, no entanto, na grande maioria dos casos, sua estrutura física original.

Com endereços, arquiteturas, públicos e estatísticas variadas, não podemos negar que os *cinemas de rua* viveram anos de grande sucesso entre as décadas de 1920 e 1950. Porém, quase cem anos depois do primeiro estabelecimento exibidor desse tipo ser erguido no Rio de Janeiro contamos raríssimas salas dentre as sobreviventes nos passeios públicos urbanos do Estado. Aquelas salas se transmutaram. A arquitetura dos cinemas se modificou drasticamente. Um novo cinema emerge para o homem contemporâneo. Um processo de apagamento que traz consequências para a cidade, a sociabilidade e a própria exibição cinematográfica.

Alguns tem falado ultimamente num improvável *movimento de retorno* dos *cinemas de rua* no Estado. Esse fôlego parece estar vindo mesmo das novas reestruturações urbanas, de um Rio de Janeiro que se prepara para grandes eventos mundiais, e que tem jeito de estar ensejando ainda um aumento da circulação (e permanência) de pessoas nas atividades essencialmente urbanas. Iniciativas de revitalização de espaços, a força da comunidade local, o potencial do comércio próximo, as opções disponibilizadas para entretenimento na região, a intervenção do poder público esses e outros fatores devem ser considerados numa perspectiva de sobrevivência de determinadas estruturas em detrimento de outras presentes na malha urbana fluminense. Essa discussão ganhou incentivo ainda a partir do decreto que regulamentou o *Cinema Perto de Você* e o *Recine*. A partir daí começaram a surgir notícias sobre a volta de alguns *ex-cinemas de rua* por intermédio de uma parceria entre diferentes esperas do poder público e da iniciativa privada. Porém, parece que esses primeiros possíveis entendimentos caminham a passos lentos e no sentido da transformação desses espaços em centros culturais ou em complexos cinematográficos multissalas.

A prefeitura do Rio de Janeiro chegou a anunciar, em 2012, um programa de recuperação de cinco *cinemas de rua* na Zona Norte – os cines *Rosário* (em Ramos), *Guaraci* (em Rocha Miranda), *Madureira*, *Vaz Lobo* e *Olaria* –, mas os projetos já elaborados pela Riofilme dentro da iniciativa *CineCarioca* aguardam sanção do Prefeito Eduardo Paes há mais de dois anos. Cinco *cinemas de rua* parecem estar por nascer também – através do programa do *Cinema da Cidade* – em Cordeiro, Saquarema, São Fidélis, São Pedro D’Aldeia e Rio Bonito (CULTURA.RJ, 2013). Enquanto isso, a iniciativa privada do empresário Omar Peres pretende inaugurar, até o final 2015, um cinema na

Avenida Atlântica. O novo *Rian* contará com duas salas de projeção de aproximadamente 80 lugares cada uma.

Às particularidades, heterogeneidades e urbanidades dos antigos *cinemas de rua* opõe-se a linearidade, massificação e confinamento de grande parte da exibição comercial contemporânea. Não se trata aqui de negativizar a existência dos *shopping centers* e de seus multiplexes, mas sim de pensar num projeto de ação que permeie discussões e iniciativas que privilegiem a convivência de diferentes formatos de exibição cinematográfica no âmbito da cidade. A ideia é não *ter que abrir mão definitivamente* dos cinemas nas ruas. É ainda poder experimentar uma prática diversa, repleta de nuances, charme e glamour não vistos nas salas de exibição dos centros comerciais. É poder preservar a vivência de um tempo, de uma sociedade e de uma cidade específicos.

Referências

ALMEIDA, Paulo S.; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades**: ensaios e etnografias. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

CULTURA.RJ. Home – Cinema da Cidade – Apresentação. **Cultura.rj**.
<http://www.cultura.rj.gov.br/apresentacao-projeto/cinema-da-cidade>. Acesso em: 03 fev. 2014.

SCHVARZMAN, Sheila. História no cinema / História do cinema. **Mnemocine** – Memória e imagem, 2006. Disponível em: <http://www.mnemocine.art.br>. Acesso em: 22 out. 2006.

Cinema, pintura e o modernismo combativo de Peter Watkins¹

Cinema, Painting, and the Militant Modernism of Peter Watkins

Marcos Fabris² (Doutor – Universidade de São Paulo)

Resumo:

O texto almeja explorar as afinidades eletivas entre cinema e artes plásticas no filme *Edvard Munch*, de Peter Watkins. O cineasta investiga os parentescos formais entre pintura moderna europeia e cinema contemporâneo, elegendo Munch como um “farol” para suas reflexões. Ao resgatar certas formas caras ao modernismo mais combativo, Watkins revisita inúmeras categorias crítico-avaliativas para sugerir uma nova – e mais produtiva – relação com o espectador.

Palavras-chave:

Cinema, Pintura, Edvard Munch, Peter Watkins.

Abstract:

The text intends to explore the elective affinities between cinema and fine arts considering the film *Edvard Munch*, by Peter Watkins. The moviemaker investigates the formal relations between modern European painting and contemporary cinema, electing Munch as an icon for reflection. Watkins “rescues” a number forms dear to Modernism and by doing so revisits several critical categories in order to suggest a new and more productive relationship with the spectator.

Keywords:

Cinema, Painting, Edvard Munch, Peter Watkins.

O filme *Edvard Munch*, de 1976, de Peter Watkins não é outra cinebiografia dedicada à hagiografia do retratado. Percebe-se uma intenção artística consciente do diretor, qual seja, a pretensão de identificar e explorar as afinidades eletivas entre artes plásticas e cinema, reclamando-as para um campo imantado de tensões artísticas que não são menos políticas.

Em seu décimo segundo filme, concebido originalmente como uma mini-série coproduzida pelas televisões estatais norueguesas e suecas, a ser exibida em três partes, o cineasta investiga os parentescos formais entre a pintura moderna europeia e o fazer cinematográfico contemporâneo. Em solo escandinavo, a pintura de Munch será um “farol” para suas reflexões sobre o que considera ser a tarefa do fazer artístico consequente num cenário de crise global. Nestes termos, Watkins recolherá e

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Perspectivas (pós) autorais.

² Marcos Fabris é doutor pela FFLCH USP com pós-doutorado na Universidade de Columbia (Nova York), Université Paris Ouest Nanterre (Paris), MAC USP e FFLCH USP (São Paulo). Suas publicações e palestras mais significativas incluem reflexões sobre pintura francesa do século XIX e fotografia europeia, norte-americana e latino-americana dos séculos XIX e XX.

analisará, a partir dos diários do pintor (mas não somente), a “matéria Munch”, ou seja: 1. As evoluções estéticas verificadas na obra do pintor norueguês, 2. A voga Simbolista em Paris no mesmo período (Puvis de Chavanne; Odilon Redon), 3. A utilização inovadora do ferro e as novíssimas possibilidades no universo da arquitetura, 4. O nascimento da fotografia e suas potencialidades revolucionárias, 5. O Naturalismo na arte norueguesa (Christian Krohg; Fritz Thaulow), 6. O círculo literário mais avançado à época (Ibsen; Tchekhov; Strindberg), 7. A tradição engajada do desenho e da caricatura (Rops) e 8. A produção Neo-Impressionista de Seurat, que culminaria no Expressionismo de Rodin, Gauguin, Van Gogh e Kokoshka.

Watkins, não se limita à mera datação ou à comparação estilística de cunho formalista – um display “erudito” de períodos, gênios ou obras consagradas da História da Arte. Ao resgatar as formas caras ao modernismo mais combativo, cotejando-as com produções mais tradicionais (senão francamente conservadoras), o cineasta representa o universo do trabalho, da arte, da família e da sociedade, interligando tais esferas para enquadrá-las criticamente em termos cinematográficos, estéticos e políticos. Como?

O filme de Watkins interpreta, retraduz e atualiza cinematograficamente certos procedimentos verificáveis na arte de Munch. Brevissimamente, elencarei alguns deles, observáveis nestas duas imagens:

1. Atropelamento e dissolução cromática;
2. Iluminação seletiva com fins expressivos;
3. Dissolução completa da *perspectiva artificialis* – espaço e superfície bi-dimencional tornam-se sinônimos;
4. Combinação de meios diversos para a representação do tema escolhido: tinta a óleo, pastel, carvão e tempera (que aplaina e condensa as imagens);
5. Tipificação das personagens e esvaziamento de suas subjetividades;
6. Estaticidade e tensão física face à atmosfera ou à natureza;
7. Tensão entre a personagem e atmosfera – e o decorrente cancelamento da diferença entre ambos, inclusive com o desaparecimento de partes físicas das personagens – por exemplo os órgãos sensoriais;
8. Representação da ausência de contato humano, mesmo quando as figuras encontram-se próximas. Todo contato é frequentemente mediado pela tensão ou medo exterior;

9. Presença marcada das pinceladas (desconexas), da textura do suporte físico e das correções executadas;
10. Problematização entre presente e passado, no tema e na forma (sobreposição da pincelada e rastros aparentes do que “era”; refiro-me às camadas da “história da pintura” e aos índices das marcas do trabalho do artista. A pintura se apresenta, assim, como representação histórica, não como cópia das superfícies aparentes da realidade;
11. Elevação do esboço à categoria de “acabado” (opondo-se radicalmente às regras acadêmicas pré-estabelecidas);
12. Lisibilidade imediata da cena: remoção de todo detalhe insignificante;

Nestes termos, a pintura do artista:

1. Exige a atualização do Realismo, em prol de um sistema anárquico para as artes que comporta inclusive a representação em termos oníricos;
2. Eleva o espectador à categoria de participante ativo, demandando o exercício constante das habilidades do ato de ver;

O cineasta, consciente da matéria artística que se lhe apresenta, incorpora em termos filmicos os procedimentos da tradição que pretende resgatar e com a qual estabelece diálogo profícuo. Listo a seguir alguns destes procedimentos:

1. A clara tentativa de estabelecer relações históricas entre passado e presente, incluindo aí o presente no qual o filme foi feito. Noutros termos, Watkins busca elos entre a história pessoal de Munch e a História com “H” maiúsculo;
2. A filiação à estética expressionista, com procedimentos pictóricos *inspirados* na obra do pintor (não *copiados* dela!);
3. A figuração do mundo do trabalho;
4. A exposição da repressão social generalizada, inclusa a sexual (comparando, por exemplo, o tratamento insuportavelmente adocicado dedicado à mulher em Renoir, por oposição às telas de Munch);
5. A referência à temas caros à “baixa” cultura, tais como a taberna e o teatro de variedades;

6. No que tange à montagem e a sonorização, verifica-se também: 1. Ausência de relações diretas de causalidade, ou seja, ausência dos usos tradicionais de procedimentos clássicos, como o “campo-contra campo”, 2. As falas não são meros diálogos – frequentemente não correspondem diretamente às cenas, produzindo efeito de distanciamento que *comenta* a imagem, adicionando significado, 3. A utilização inovadora do “close” produz e sublinha a sensação de claustrofobia, reforçando a aproximação com o mundo do Trabalho (por exemplo: ao retratar de muito perto as telas, as tintas, o pincel, os materiais e a mão do artista engajada em esforço para organizá-los de modo coerente), 4. Fica evidente que as pinturas comentam o filme e o filme comenta as pinturas, 5. A música, por sua vez, comenta a cena e a atuação. A narração, do próprio diretor, organiza o material sonoro;
7. Também verifica-se a atuação distanciada dos atores, inclusive de atores não profissionais (o que barrou o filme de certas competições internacionais, notadamente o Festival de Cannes, e suscitou todo tipo de crítica conservadora: “repetitivo”, “exagerado!”);

Depois de um brevíssimo sucesso, Watkins enfrentou severas dificuldades com a distribuição e exibição deste filme (problemática já apontada e discutida por Brecht em seu ensaio *O processo do filme A Ópera dos Três Vinténs*). No caso do roteirista e diretor inglês, os produtores alegavam que os diálogos de *Munch* eram “anacrônicos” e destruíram a parte final da banda sonora original do filme (reconstituída posteriormente a partir de cópias de trabalho). Futuras tentativas de filmar a vida de artistas (a do pintor futurista Marinetti e a do pianista e compositor russo Scriabin) fracassaram – por estreiteza estética, política e ideológica. Os produtores, que argumentavam a necessidade de algo realmente inovador, exigiam, na verdade, “mais do mesmo”, receando os avanços estéticos verificáveis em *Edvard Munch*.

São precisamente estas proposições estéticas, articuladas cinematograficamente por um Watkins consciente da tradição artística na qual pretende se inserir, que põem em xeque uma série de categorias crítico-avaliativas caras ao cinema francamente comercial, incluindo: 1. A definição categórica de gênero (drama; documentário, etc.), 2. A impossibilidade de comunicação por formas “artisticamente superadas” (entre muitas outras!) e 3. A relação direta de causalidades (prescritas

pelo uso tradicional do campo contra campo, por exemplo). Com *Edvard Munch*, Watkins mapeia uma tradição modernista, explicita a existência de uma “família artística expandida” e dá notícia de projetos interrompidos e/ou promessas não cumpridas, consciente de que o modernismo é um projeto tão estético quanto político. A moeda forte de suas versões europeias será a arma do diretor para sugerir uma nova – e mais produtiva – relação entre espectadores, autores e produtores.

Referências

ARGAN, G. C. **A arte moderna na Europa – de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

EISENSTEIN, S. **Nonindifferent Nature**. Nova York: Cambridge University Press, 1987.

PALMIER, J.-M. **L'Expressionisme et les arts – 1. Portrait d'une génération**. Paris: Payot, 1979.

_____. **L'Expressionisme et les arts – 2. Peinture, Théâtre, Cinema**. Paris: Payot, 1980.

SEBAN, A. (et alii). **Edvard Munch – l'œil moderne**. Paris: Centre Georges Pompidou, 2011.

TEITELBAUM, M. (org.) **Montage and Modern Life 1919 – 1942**. Cambridge, Mass e Boston: The MIT Press, 1992.

A memória no universo cotidiano de Hirokazu Koreeda¹

The memory in everyday universe of Hirokazu Koreeda

Mari Sugai² (Doutoranda – Universidade Federal da Paraíba)

Resumo:

Dentre as temáticas recorrentes nas obras de Hirokazu Koreeda, podemos considerar: vida familiar, morte, cotidiano, e memória. Pretendemos analisar como os dois últimos estão presentes e são abordados pela linguagem fílmica em *Depois da vida* e *Seguindo em frente*. Para tal finalidade, o referencial teórico será baseado em Paul Ricoeur, Michel de Certeau, e Gastón Bachelard, observando-se o rendimento das categorias propostas na abordagem das películas, em suas especificidades enquanto filmes.

Palavras-chave:

Cinema japonês, Cotidiano fílmico, Hirokazu Koreeda, Memória, Análise fílmica.

Abstract:

Among the themes found in the feature films by Hirokazu Koreeda, we can notice: family life, death, daily life, and memory. We intend to analyze how the latter two are present and are approached by the filmic language in *After life* and *Walking*. For this purpose, the theoretical framework will be based on the works by Paul Ricoeur, Michel de Certeau and Gaston Bachelard, observing the performance of the categories proposed in the approach of films in their specificities as movies.

Keywords:

Japanese Cinema, Everyday in flm, Hirokazu Koreeda, Memory, Filmic analysis.

Vida familiar, morte, cotidiano, e memória são algumas das temáticas encontradas em quase todas as obras fílmicas do japonês Hirokazu Koreeda. E estão presentes nas duas películas que serão analisadas neste trabalho, *Depois da vida* (1998) e *Seguindo em frente* (2008), e o modo como são abordados pela linguagem fílmica.

O primeiro filme se passa em um espaço semelhante a um purgatório (não há menção a nenhuma religião ou crença em toda a duração da obra), onde as pessoas que acabaram de morrer conhecem aqueles que os guiarão no período em que lá permanecem. Durante os dias iniciais, eles são incentivados a vasculhar as suas memórias em busca de um momento importante de suas vidas que será recriado em um produto audiovisual, e esta será a única lembrança da qual se recordarão por toda a eternidade.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinemas mundiais.

² Graduada em Cinema pela FAAP; Mestre pela USP–FFLCH. Doutoranda da UFPB–Pós Graduação em Letras. Docente da UnP (RN), substituta na UFRN (RN), e produtora em eventos culturais e projetos audiovisuais.

Seguindo em frente tem como enredo o encontro das três gerações da família Yokoyama, que dura o período de pouco mais de um dia, para recordar a morte do filho mais velho.

Ambos os filmes acontecem em espaços externos e internos, sendo que se desenvolvem em maior parte nos últimos. Eles geralmente são mostrados em plano geral, que permite visualizarmos os personagens e o cenário que ocupam, há poucos planos fechados nos personagens. Koreeda parece deixá-los para os planos detalhes de objetos cênicos ou de alimentos (no caso de *Seguindo em frente*). Em *Depois da vida* também não há muita aproximação da câmera com os personagens, embora tenha mais closes e movimentos de câmera em comparação com o outro filme.

É nestes espaços que se desenvolvem o dia a dia dos personagens, Michel de Certeau, Luce Giard, e Pierre Mayol, afirmam sobre a rotina,

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. [...] É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres. (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p. 31)

Em *Depois da vida*, as primeiras cenas mostram os funcionários chegando ao local de trabalho, semelhante a uma repartição pública, e acompanhamos parte de suas rotinas e atribuições diárias, às quais já estão familiarizados. Apesar dos mortos serem recém-chegados, é possível considerar que eles, ao longo do filme, também desenvolvem algum tipo de cotidiano. A última frase da citação anterior é a que mais reverbera neles, pois após escolherem a lembrança, são estes os sentidos, sensações e sentimentos que servirão de referência de suas existências.

Em *Seguindo em frente*, os filhos, de certa maneira, retomam a rotina habitual de quando lá viveram. A filha auxilia a avó no preparo de alimentos, os personagens conversam sobre futilidades do dia a dia do passado e do presente, o filho coloca um disco para tocar na vitrola, visitam o cemitério. Esta retomada do cotidiano resulta em momentos em que as antigas lembranças são trazidas à tona, principalmente em cenas ocorridas nos cômodos do lar dos Yokoyama, e seus corredores, quartos e objetos que podem ser considerados como os "testemunhos não escritos" (RICOEUR, 2007) que possuem total relação com a questão da memória. Os testemunhos não escritos, para Paul Ricoeur,

Dependem igualmente da observação histórica, a saber, os “vestígios do passado” que fazem a felicidade da arqueologia: os cacos, as ferramentas, as imagens pintadas ou esculpidas, o mobiliário, os objetos funerários, os restos de moradias, etc. (RICOEUR, 2007, p. 181)

Ou seja, não são documentos com validade oficial científica, mas podem ser considerados como tal, estão presentes na residência familiar, nos cômodos e objetos, pois validam a história da família e dos personagens, contém e retém as suas histórias e memórias.

Gastón Bachelard (2008) complementa ao apontar os “objetos-sujeitos”, em que alguns móveis como

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses "objetos" e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade. (BACHELARD, 2008, p. 91)

Sobre a incapacidade de se separar destes materiais, Maurice Halbwachs cita:

Por que nos apegamos aos objetos? Por que desejamos que não mudem, e continuem a nos fazer companhia? Afastamos toda consideração de comodidade ou de estética. Nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira segundo a qual estão dispostos, o arranjo dos cômodos onde vivemos, lembram-nos nossa família. (HALBWACHS, 1990, p. 131)

Em *Seguindo em frente*, as definições de Ricouer, Halbwachs e Bachelard podem ser percebidas em alguns momentos, configurando aspectos das vivências sociais trazidas no texto fílmico em fatura ficcional. Dentre eles, quando o avô, ao se mostrar incomodado com a presença dos familiares que se hospedam em sua casa e quebram a sua privacidade e rotina, encontra refúgio em seu antigo local de trabalho (consultório médico que ocupa um dos cômodos da casa). Esta área trata-se, portanto, do espaço em que ele se recolhe, permanecendo à parte das pessoas e do que ocorre no restante da casa. É lá que se encontram os seus “testemunhos não escritos” e os “objetos-sujeitos”, conforme ilustrado pelas imagens abaixo.

Fig. 1

Fig. 2



Fonte: Fotogramas de *Seguindo em frente*

O local está preservado desde a época em que era utilizado, e podemos notar em meio à sua mesa de trabalho, maca e armário com remédios, todas as lembranças de seu passado glorioso como médico. Os enquadramentos mais fechados permitem mostrar o recinto e em um maior grau de detalhe, e a cenografia que a compõe, mesmo com o personagem em cena.

Em outro momento, a avó, a filha e a nora se reúnem na sala de estar para olhar os antigos objetos e o álbum de fotografias da família, cuja função pode ser considerada como o objeto que personifica as lembranças, e mais um exemplo de “testemunho não escrito”.

Fig. 3



Fonte: Fotograma de *Seguindo em frente*

As memórias não são lembradas somente através de diálogos, mas também pelos objetos cenográficos manejados pelas personagens. A figura 3 não permite vê-los em detalhe, mas nossa atenção é remetida involuntariamente a eles, pois o diálogo sobre as memórias e histórias é trazido através de seus manuseios. A gaveta que a avó leva para a sala de estar é retirada de um armário,

que se trata de um dos elementos enquadrados com destaque nesta obra cinematográfica (fig. 4), além dos remédios no consultório do avô (fig. 5).

Fig. 4



Fig. 5



Fonte: Fotogramas de *Seguindo em frente*

Ambos podem ser insignificantes para os demais personagens, e até mesmo para o público, porém lá encontram-se guardados as suas preciosidades mais íntimas, apesar dos espaços vagos. Nestes momentos, o diretor faz uso de planos mais fechados, planos detalhe para remeter não só à imagem gratuita do móvel ou do objeto em si, mas para reforçar a sua importância para a narrativa fílmica. Para *Seguindo em frente* podemos pensar não somente nestes móveis e objetos, mas na predominância da memória contida na casa em si.

Em *Depois da vida* quase não há afeto pelos objetos. Os mortos não trouxeram nenhum objeto consigo. O apego também não se dá em relação às memórias, pois no período que eles têm para escolher uma, trata-se mais de uma situação de rememoração, nostalgia, do que afeiçoar em si. Porém, isso não acontece para todos. No caso do Sr. Watanabe, pela dificuldade em escolher um episódio, tem acesso às fitas, como as de VHS, que contém toda a sua vida. Ele as assiste, e assim passa a maior parte do tempo de sua estada. No seu caso, as fitas são os seus “objetos-sujeitos”, pois não contém somente a sua vida e episódios que nela ocorreram, mas também a possibilidade de rever, reviver e relembrar vários trechos, na forma de *flashback*.

Fig. 6

Fig. 7



Fonte: Fotogramas de *Depois da vida*

Os funcionários não mostram nenhum tipo de ligação com um material específico, os mais próximos são os objetos de trabalho. A exceção é o guia Kawashima, que em uma cena que tenta pacientemente incentivar e extrair alguma lembrança da Sra. Nishimura, entretanto, como não há avanço, pois ela mostra-se mais interessada nas flores e plantas que tira de um saquinho (fig. 08), ele termina por envolver-se com a situação, e mostra a ela uma foto de sua filha, compartilhando um objeto pessoal e sua história familiar com a personagem e o público (fig. 09), possibilitada pela aproximação da câmera com o objeto.

Fig. 8



Fig. 9



Fonte: Fotogramas de *Depois da vida*

Ao longo do filme, a Sra. Nishimura mostra apego pelos elementos naturais, que podem ser considerados como os seus “objetos-sujeitos”, não por remeterem ao passado, ou talvez até o façam, mas revelam-se como relevantes, chegando ao ponto de, pela sua recusa de escolher uma lembrança, fazerem parte de seu filme.

Quando a filmagem se aproxima, aos mortos são mostradas referências para que eles indiquem qual se aproxima mais com o de sua memória. As fotografias do avião (fig. 10), e do hotel (fig. 11) também são avistadas pelos personagens e espectador. O vestido que a Sra. Tataara desenha (fig. 12), certamente materializa a sua recordação. Aqui também há compartilhamento com o público, já que as imagens são visualmente acessíveis às suas lembranças.

Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fonte: Fotogramas de *Depois da vida*

Conclusão

Analisar a questão da memória no cotidiano das obras *Depois da vida* e *Seguindo em frente*, foi o intuito deste trabalho para averiguarmos como ela está presente e é mostrada na espacialidade fílmica que compõe ambas as obras dirigidas por Hirokazu Koreeda.

O início de *Depois da vida* já aponta movimentos de câmera na mão e panorâmicas quando os funcionários chegam ao escritório para fazer a limpeza, e em alguns outros breves trechos. Grande parte do filme apresenta câmera fixa e sem movimento. Já em *Seguindo em frente*, a câmera estável e sem movimento é perceptível, resultando de um rigor visual mais acentuado.

Os "testemunhos não escritos" não estão presentes de maneira tão explícita em *Depois da vida* quanto em *Seguindo em frente*, contudo eles estão vigentes, pois toda a memória que é relembrada é o registro do termo utilizado por Ricoeur. Porém, para alguns personagens, as ligações afetivas são criadas pelos objetos com os quais têm contato. Por exemplo, a Sra. Nishimura e o Sr. Watanabe.

Enquanto que para os guias, talvez as suas ferramentas de trabalho, os livros com informações que eles escrevem sobre os mortos, são os que têm mais contato, além de alguns itens pessoais que são mostrados de modo mais detalhado, como a fotografia de Kawashima.

As memórias aparecem em *Depois da vida* para servirem como resoluções aos desassossegos dos recém-mortos, que acabam por aparar certas arestas com o passado. Sabemos informações sobre algumas passagens das vidas de alguns recém-mortos, já que as suas memórias são as que têm destaque, mas isto não impede que não tenhamos conhecimentos das dos funcionários também. Em *Seguindo em frente*, apresentam-se como fatos que remetem à morte (do filho), conflitos e desejos não realizados, e permanecem gerando atritos que ecoam no período diegético do enredo.

Para apresentar esses assuntos nos longas-metragens, Koreeda faz pouco uso do flashback em *Depois da vida*, e nenhum em *Seguindo em frente*, sendo que neste, as memórias e o cotidiano aparecem por meio de diálogos, além de serem notados nos cenários da residência familiar, e objetos cenográficos. Enquanto que em *Depois da vida*, os personagens e público acessam o passado dos mortos através de seus depoimentos, das fitas da vida do Sr. Watanabe, e dos registros que os funcionários escrevem.

Referências

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Editora, 2008.

CALIL, C. **O tofu de Ozu**. Disponível em: <<http://folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201006.htm>>. Acesso em: 15/09/2015.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano 1**-Artes de Fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.

CERTEAU, M; GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do cotidiano 2**-morar, cozinhar. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

NAGIB, L. **Ozu**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1990.

OMMEN, M. **The visual representation of time in the oeuvre of Kore-eda Hirokazu**. Disponível em: <<http://imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/457/340>>. Acesso em: 15/02/2015.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

YOSHIDA, K. **O antcinema de Yasujiro Ozu**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

SEGUINDO em frente – ARUITEMO ARUITEMO. Dir.: Hirokazu Koreeda. Tóquio: Bandai Visual Company, Cinequanon, Eisei Gekijo, Engine Film, e TV Man Union, 2008. 115 min.: Dolby digital, cor, 35mm. Filme cinematográfico.

DEPOIS da vida - WANDÂFURU RAIFU - Dir.: Hirokazu Koreeda. Tóquio: Engine Film, Sputnik Productions, TV Man Union, 1998. 118 min.: Dolby digital, cor, 35mm. Filme cinematográfico.

Novas tecnologias e a construção de novas visibilidades para a (pós)metrópole ¹

New technologies and the building of new visibilities for the (post)metropolis

Maria Helena Braga e Vaz da Costa² (Doutora – UFRN)

Resumo:

A metrópole foi na modernidade o espaço por excelência da experiência e modos de subjetivação/apropriação sociais e coletivos e o cinema, se tornou o meio de representação e visualização por excelência da experiência de viver a metrópole na modernidade. Hoje, tal processo tem se dado necessariamente sob um olhar mediado e conformado pela política de inovação e criação de novas tecnologias da imagem. Este trabalho discute a representação da experiência urbana neste contexto.

Palavras-chave:

Novas tecnologias, cinema, modernidade, metrópole, pós-metrópole.

Abstract:

The metropolis has been the modernity space par excellence where the modes and experiences of social and collective subjectivity and appropriation took place. The cinema has become the medium for representing and visualizing the experiences of living in the metropolis. Today, this experience has become mediated and conformed by the politics of innovation in the development of new technologies of images. This work comments on the representation of urban experience within this context.

Keywords:

New technologies, cinema, modernity, metropolis, post-metropolis.

Se a metrópole foi, para a modernidade, o espaço por excelência da experiência dos modos de subjetivação e apropriação sociais e coletivos, o cinema, como arte e/ou meio de comunicação, se destacou e se firmou como o principal aparato de construção de imagens que apresentavam e representavam para o mundo a experiência da vida moderna – prerrogativa anteriormente da pintura e da fotografia. Na contemporaneidade, tal moldura imagética deve ser examinada sob um olhar mediado e preocupado com os textos e subtextos narrativos construídos a partir do desenvolvimento das novas tecnologias de informação e construção de efeitos visuais cinematográficos já que estas

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ABORDAGENS CONTEMPORÂNEAS NA FICÇÃO E NÃO-FICÇÃO.

² Pós-doutora em Cinema-UCLA; Doutora em Estudos de Mídia-University of Sussex; Graduada em Arquitetura e Urbanismo-UFPE. Produtividade em Pesquisa/CNPq; Professora do Departamento de Artes-UFRN.

têm formatado de maneira diversificada a representação do espaço urbano na pós-modernidade. Esta última caracterizada atualmente pelo caos, pela confusão, desorientação dos sentidos, e consequente atomização da comunicação que continua a persistir no imaginário ocidental.

Esse imaginário cada vez mais globalizado (Gomes, 2008) é acionado para “vestir a cidade” complementando-a com narrativas no propósito de torná-la legível, de fazê-la significar, em um tempo em que as palavras de ordem que caracterizam a cidade são “fragmentação, isolamento e guetificação, tanto dos espaços como das relações sociais que aí se manifestam” (Gomes, 2008, p.63).

É nessa direção que gostaria de discutir a visibilidade cinematográfica da experiência urbana na metrópole contemporânea que se consagrou através do cinema narrativo, fazendo evoluir não apenas uma construção da ideia de modernidade associada às grandes cidades mas também à noção contemporânea de pós-modernidade que se baseia numa estética urbana construída por visibilidades fílmicas do urbano moderno que se reelabora no contexto do uso de novas tecnologias da imagem disponibilizadas como alternativa.

O cinema narrativo, aquele que tem como principal objetivo produzir sentido pelo texto e/ou subtítulos que constroem os discursos fílmicos, têm o seu formato e estética alterados ao longo do tempo não apenas no que diz respeito às temáticas que encantam e seduzem os produtores, diretores, artistas envolvidos com a produção de cinema, e os espectadores, mas também em conjunção com a prática de uma política de criação e busca eterna por inovações no plano tecnológico que acabam condicionando a percepção do espectador.

Vários autores já discutiram sobre a diminuição das distâncias e tempos, proporcionada pelas tecnologias de transporte e informação. Nesse plano as diferenças tornam-se mais próxima, definem e redefinem novos cenários a todo instante. Para o sujeito cosmopolita especialmente, a tecnologia é quase tão importante quanto o espaço em que habita - a metrópole -, pois ela representa grande parte do repertório que o distingue daquele que não habita tal espaço urbano (Prysthon, 2008). Nesse contexto, surgem uma infinidade de cidades/metrópoles como “efeito de sentidos”: imaginadas, representadas, resignificadas, percebidas, esquecidas, saqueadas, erguidas, estruturadas, veiculadas pelas mídias. Como destaca Rocha (2008):

Nas cidades-mídia caminha-se do espetáculo para a introjeção dos artifícios. Estetização da cultura. Musealização do urbano. Mas também explosão em cascata de imagens-mundo, multiplicação das miradas,

profusão de imaginários, contrabando irrefreável de afetos e sentidos. Nas sociedades contemporâneas, onde muito se vê e pouco se olha, o devaneio como método de olhar convive com a alucinação do próprio real. ... O olhar é interpelado pela permissividade endoscópica que convida ao tudo devassar e ao rápido devastar. (ROCHA, 2008, p.92)

Assim, as imagens fílmicas das metrópoles do século XXI não são apenas visibilidades, fantasmas ou alucinações provenientes e/ou relacionadas à realidade concreta, mas modos como a realidade e sua concretude objetificada se oferece à percepção, à imaginação, destacando-se do limite da sua aparência e expandindo para a dimensão da comunicação.

A urbanidade do século XXI tem sido muito marcada pela relação com a tecnologia comunicacional. Por isso mesmo, ao longo do tempo, a técnica passou a ser um dos instrumentos essenciais para o ser humano olhar e conceber o mundo ao seu redor. Como o espaço por excelência onde atuam as relações urbanas é a cidade, os aparatos tecnológicos e as máquinas que fazem parte desta, estabelecem uma espécie de “percepção temporal”, inegavelmente instituindo certa continuidade fílmica da imagem da *metrópole moderna* para *metrópole pós-moderna*, ou a *pós-metrópole*, como a denomina Ed Soja.

Relevante é buscar entender como à metrópole contemporânea foram sendo acrescentados elementos e efeitos visuais emergentes do desenvolvimento tecnológico já que estes estão sendo responsabilizados pela transformação e descentralização do espaço urbano. Como destacam Prysthon e Cunha (2008), “As representações da cidade, e mais especificamente as que são mediadas pela tecnologia, têm rapidamente se convertido no fulcro da vida urbana” (p.13).

A imagem da metrópole, contida no mundo do visível, socialmente aceito, economicamente favorável e no mundo do invisível, socialmente marginalizado, economicamente destroçado, é o cenário onde as novas tecnologias são utilizadas para, espetacularmente, configurar esteticamente as vivências urbanas contemporâneas. Tudo se dá por meio do olhar: aquele que observa, especula, examina, analisa, agrupa, classifica, hierarquiza, ordena o que contempla do espetáculo da rua, da cidade e sua arquitetura.

Parecem óbvias as infinitas possibilidades geradas pela utilização da tecnologia computacional. Podemos ainda, nessa perspectiva nos referir ao termo criado por Gene Youngblood, “cinema expandido”, mencionado em Lyra (2008) entre outros autores. O termo foi criado e usado nos anos 60 e 70 como referência ao designer de universos de experiências que se davam no âmbito do

vídeo e da informática, e também àquelas experiências híbridas no âmbito do teatro, da pintura e da música. O computador começa a ser utilizado como meio expressivo.

Tais imagens da pós-metrópole resultantes dessas experiências e construções estéticas, associam-se à captação e à vivência do 'instante' que caracteriza a expansão dos centros urbanos que foram há algum tempo associados à vida moderna. É certamente assim, que o sujeito e os grupos vivem, relacionam-se e realizam-se em um ambiente social artificialmente produzido por eles mesmos, a pós-metrópole, e onde são dominados pelo aspecto tecnológico-comunicacional da existência.

Na verdade, as pós-metrópoles são espaços da experiência da "cenarização do mundo" (Rocha, 2008) nos quais as imagens provocam uma aproximação impactante entre espaço vivido e espaço visto, entre "presencialidade e mediação". Vivemos, literalmente, na profusão e no limite do olhar, que nos conduz a um estado ininterrupto no qual "imaginamos ver o real e o que vemos é sua encenação; pensamos desfrutar de um teatro, quando na verdade, o que se vê é real; em outros casos, gostaríamos que o real fosse uma encenação". (Rocha, 2008, p.92).

Uma das proclamações de Paul Virilio (1993), ao discorrer sobre a planificação do tempo nas sociedades tecnológicas, é a de que se é possível falar de crise hoje em dia, esta é, antes de mais nada, a crise das referências (éticas, estéticas), contida e provocada pela incapacidade de avaliar os acontecimentos em um meio em que as aparências estão contra nós. Se nos remetermos a essa opinião, o que se observa é uma superexposição do espaço urbano a "protocolos de acesso telemáticos", com a transmutação da forma urbana. Esse, portanto, é um campo híbrido, que se constrói nos interstícios da narrativa e da factualidade.

Explorando a interface e articulação dos textos fílmicos com os textos urbanos, encontramos o imperativo da visibilidade que, atualmente, é profundamente midiático. Nas cidades fílmicas, homens e mulheres vivem sua vida em acordo com a 'estetização da realidade', o virtual pode ser analisado como meio em si de sedução e interpelação e a mídia como esfera pública e privada, ou melhor, como espaço público virtual de apresentação em seriados, a um só tempo ficcionais e reais. Assim, podemos remeter ao que Jameson vislumbra como manifestação de um novo domínio da realidade das imagens, relacionando-o a modificações profundas na esfera pública.

As cidades fílmicas são percebidas, concebidas e marcadas por dinâmicas da velocidade e da exclusão, alimentando um imaginário urbano povoado por multidões que promovem a

classificação e o enquadramento, que dissolvem e demarcam, parecendo, curiosamente, tolher o direito a ser apenas mais um, mais um qualquer, mais um invisível, mais um com idiossincrasias, banalidades e intimidades indevassáveis. Nesse contexto, finalizo com uma citação de Gomes que afirma:

Na tentativa de representar a cidade assolada por sintomas da crise das megalópoles contemporâneas, tais como a incerteza de muitos fragmentos simultâneos, a coexistência de múltiplas linguagens, a proliferação dos meios de comunicação com as novas tecnologias, o desenvolvimento de uma cultura da individualidade exacerbada, que atestam o enfraquecimento da ideia de cidades utópicas, é que há recorrências às matrizes imagéticas, míticas e literárias, justamente para oferecer ancoragem para construir uma legibilidade possível, por sua vez imbricada a outras questões éticas, sociais e políticas do mundo contemporâneo. (GOMES, 2008, p.59).

Referências

- GOMES, Paulo César da Costa. Cenários para a Geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações (187-210). In: ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Espaço e Cultura: Pluralidade Temática**. Rio de Janeiro: UDUERJ, 2008, p.187-210.
- LYRA, Bernadette. Entre Clarões e Trevas: a cidade noir no paracinema (35-49). In Prysthon, Angela e Cunha, Paulo. **Ecos Urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- PRYSTHON, Ângela. Cidade e Música: sensibilidades culturais urbanas (195-209). In PRYSTHON, Ângela e CUNHA, Paulo. **Ecos Urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- ROCHA, Rose de Melo. Cidades Palimpsestas, Cidades Midiáticas: limiaridades e errâncias que produzem significação (91-110). In PRYSTHON, Angela e CUNHA, Paulo. **Ecos Urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

Cine autobiográfico y acontecimiento imaginario de padres imaginarios¹

Autobiographical cinema and imaginary occurrence from imaginary parents

María Marcela Parada² (Magíster Teoría e Historia del Arte – filiação: PUC Chile)

Resumo:

Este trabajo continúa la reflexión presentada en Socine 2014, en donde abordé el cine autobiográfico femenino. Siguiendo esa línea de reflexión, revisamos en este estudio el gran tema de las narrativas documentales en primera persona que ponen en obra el acontecimiento imaginario de padres y madres imaginarios; realizaciones donde el proceso y el lugar de la identidad del sujeto se encuentra atravesado por el proceso y lugar desde donde se resuelve (o intenta resolver) la identidad del otro.

Palavras-chave:

documental autobiográfico, identidad, memoria imaginaria.

Abstract:

This work continues the concepts presented at Socine 2014, where I reviewed the female autobiographical cinema. Following this line of thought, we aim to discuss in this study the central subject of first-person narrative films, documentaries that deal the imaginary occurrence of imaginary parents; representations where the process and place of the subject's identity is crossed by the process and place where the other's identity resolves (or attempts to resolve) the own identity.

Keywords:

autobiographical documentary, identity, imaginary memory.

Reflexionamos sobre la emergencia del relato autobiográfico en la escena del documental contemporáneo latinoamericano, focalizando la atención en las narrativas en primera persona construidas como documentales de búsqueda donde el punto de fuga es la cuestión particular de padres y madres en fuga. Padres y madres que los/las documentalistas no conocen o que, habiéndose apartado por distintas razones de la vida de sus hijos, han conformado en ellos una imagen mental constituida por destellos de realidad: una memoria paterna/materna hecha de fragmentos débiles e inconclusos y que reclama una unidad pendiente. Es el caso de *Los Rubios*

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Auto-retratos.

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.

(Carri, 2003) y *Fotografías* (Di Tella, 2007), en Argentina; 33 (Goifman, 2003) y *Os días com ele* (Escobar, 2013), en Brasil; *El edificio de los chilenos* (Aguiló, 2010) e *Hija* (González, 2012), en Chile; por citar algunos. Revisamos brevemente para el análisis las señas que movilizan a cada uno.

En *Los Rubios*, Albertina Carri regresa al barrio donde vivió los primeros años de vida. Allí, el 27 de febrero de 1977 sus padres, militantes en contra de la Dictadura en Argentina, fueron secuestrados y luego asesinados. 20 años después es el lugar de la encrucijada, punto de inicio del documental. A poco andar, Albertina es reemplazada en cuadro por una actriz: “Yo -dice la actriz- soy Analía Couceyro y en esta película represento a Albertina Carri.” Albertina, tras la cámara, se espejea en este doble que está en su lugar y que sigue sus indicaciones. En una escena, el doble espejeado enuncia: “Construirse a sí mismo sin aquella figura que fue la que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión, no siempre muy acorde a la propia cotidianeidad, no siempre muy alentadora, ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria.”

En *Fotografías*, Andrés Di Tella, hijo de padre argentino y madre hindú, abre una caja de fotografías en las que aparece su madre Kamala fallecida en 1994. Desde aquí se inicia el viaje que lo lleva desde Argentina hacia el sitio donde su madre nació y del que nunca habló con él: la India. En el trayecto, el realizador reconstruye fragmentariamente la memoria imaginaria de sus padres, junto al encuentro en el presente con esos familiares de la India que para Andrés, hoy, son ajenos. Y ocurre que él, a su vez, es extranjero en la tierra de su madre. “Qué tengo que ver con todo esto”, se pregunta en alguna escena. “En el espejo, podía ver que sí era hindú, o peor, podía ver el hindú que veían los otros. Nunca pude hablar de esto con mamá. Como si sacar el tema fuera un reproche.”

En 33, Kiko Goifman, a los 33 años y por un período de 33 días, emprende la búsqueda de su madre biológica. El documental, desarrollado con la estética del Cine Negro, adopta la estructura de una búsqueda del tipo policial, en donde los hechos y personas que rodean a su adopción son investigados. Luego de uno de los encuentros, Kiko reflexiona en *off*: “Él convivió con la adopción una vida entera, me dice que fue un momento de miedo para nuestras madres biológicas, nos convertimos en una pesadilla, y el tiempo nos transformó en culpa, en sombras. Temí encontrar un final sentimental y me vi delante de un espejo.” El film es una suerte de diario personal, un cuaderno de notas y pistas inconclusas que exploran la escritura e inscripción del yo a partir de interrogar el origen; para el caso: la relación imaginaria con su madre biológica.

En *Os días com ele*, Maria Clara Escobar cohabita en escena con un padre imaginario

construido en su memoria por escasas señas. El padre: filósofo, dramaturgo, docente, militante en contra de la Dictadura militar en Brasil, preso y torturado, autoexiliado hace 12 años en Portugal para el momento de realización del documental. A los 24 años María Clara viaja a Portugal en la búsqueda documental del padre. Para cuando el padre, esa figura en cuadro en el presente del registro y representación insiste en indagar respecto de la intención del documental, María Clara tras la cámara, 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 edificio de los chilenos*, Macarena Aguiló, hija de militantes del MIR en época de Dictadura en Chile, siendo muy pequeña viaja a Francia para reunirse con su madre que había sido exiliada. Al poco tiempo, la madre toma la decisión de retornar clandestinamente a Chile para continuar la lucha del Movimiento y Macarena se queda en Francia, en el Proyecto Hogares al cuidado de padres sociales, un Proyecto creado por el propio MIR para resguardar a los hijos e hijas de los militantes. 30, 35 años después, Macarena emprende la búsqueda y reconstrucción documental de la época que vivió separada de sus padres, primero en Francia, luego en Cuba. En varias escenas, la voz *off* de Macarena hace memoria sobre las imágenes de una madre eclipsada por el tiempo y por la falta: “La mañana que llegué (a Francia) –dice Macarena en alguna escena- no recordaba su rostro. Logré reconocerla en el tumulto, antes que ella notara mi olvido.”

En *Hija*, María Paz González ha vivido por 27 años con la figura de un padre ausente, cuya distancia ha sido revertida por el relato oral que la madre ideó para la hija con imágenes prestadas: le ha dicho que era un profesor 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 y realiza junto a su madre un viaje al norte de Chile en busca del padre *verdadero*. En el trayecto, María Paz insiste sobre la figura de aquel padre imaginario que la madre ficcionó para ella. Ante la desilusión que persiste en la hija, la madre le aclara: “Por último yo te creé un padre. Te creé un padre que está en tu imaginación. Pero el mío nunca llegó, imagínate. Yo lo esperé... y me sentí abandonada”.

El documental performativo, el documental de búsqueda, el documental en primera persona, la ampliación y diversificaciones del espacio biográfico, equivalen a puestas en forma que renuevan ciertamente la escena de realización del documental. Con todo, nos preguntamos tanto por el sentido

del registro así como por la condición y disposición a la puesta en circulación de un acontecimiento privado/íntimo que se encuentra con la esfera pública y de exhibición.

Reconocemos la *cultura de la memoria* (HUYSEN, 2000) que surge como preocupación clave en las sociedades occidentales contemporáneas, subrayando un giro hacia el pasado que, como señala Jelin, “coexiste y se refuerza con la valoración de lo efímero, el ritmo rápido, la fragilidad y transitoriedad de los hechos de la vida” (2002, p. 9). Movimiento de giro hacia el pasado que podría explicar, en parte, el auge del cine autobiográfico como respuesta al panorama vertiginoso de la contemporaneidad, que acrecienta la necesidad de localización en una civilización con cambios cada vez más rápidos (BOSSY; VERGARA, 2010, p. 15). A su vez, en el escenario latinoamericano los trabajos de la memoria se encuentran con el advenimiento de los gobiernos democráticos y una tendencia importante de los documentales de la región se aboca a reconstruir la historia reciente de nuestros países, las huellas de las Dictaduras. Es la urgencia de los trabajos de la memoria, la necesidad de decir, de testimoniar. Sobre ello, la noción de postmemoria que elabora Hirsch (1999) referida a los hijos e hijas de las víctimas del Holocausto, y que apunta a la memoria de una segunda generación que ha sido alcanzada por el acontecimiento traumático mediante el vínculo emocional con sus padres y el relato de la experiencia que les ha sido transmitido; puede ser extendida, como señala Saona (1999) a cualquier circunstancia en la que se generan procesos identificatorios de quienes no fueron víctimas de una atrocidad con respecto de quienes sí lo fueron. (p. 6) Con todo, en las realizaciones que advertimos en este estudio, el relato de los padres, asociado a un proceso identificatorio, se encuentra con una memoria en déficit por parte de los/las documentalistas que emprenden, precisamente, la búsqueda documental de sus progenitores y de su propia historia. En este sentido, podríamos identificar un siguiente nivel de postmemoria, que conlleva un siguiente nivel de representación en el cine autobiográfico: donde el sujeto hijo/hija asiste como el lugar de un relato afectado por la ausencia, tanto del relato, como de los padres/madres, sujetos-objetos de registro que movilizan la búsqueda documental. Es más, junto a las realizaciones asociadas a temas políticos-históricos, hallamos también los documentales de búsqueda de padres/madres ya no desaparecidos por temas políticos, si no desconocidos o ausentes. Con ello, distinguimos que lo que comparten ambos movimientos de búsqueda es, precisamente, la escritura autobiográfica documental, que asiste a escena como el lenguaje de la falta.

Reconocido lo anterior, proponemos la distancia entre *hecho* y *acontecimiento*, distinguiendo

que en este cine autobiográfico estamos ante el *hecho* de la retirada y ausencia de la figura paterna/materna *real* que se transforma en *acontecimiento*: un hecho que opera en la vida del sujeto hijo/hija como una ruptura y que, pese a encontrarse en el pasado, no es algo que haya quedado atrás. El acontecimiento, visto así, nos remite a un hecho que no se encuentra básicamente en el orden de las causas y efectos, si no que actúa con una fuerza gravitatoria en la sucesión de presentes y no ha terminado de suceder, reclamando una posible resolución que implica la identidad del sujeto. En este sentido, la distancia entre hecho y acontecimiento nos permite ensayar una lectura respecto de aquello que moviliza la representación autodocumental que revisamos en este estudio: aquella falta de padres/madres que opera en los/las documentalistas como *interrogación* y que manifiesta un estado de suspenso e indeterminación en espera de lo que puede-ser. Es el yo que, entonces, se pregunta y pregunta a los demás, a la espera de que el *otro* revele qué es, a fin de determinarse a sí mismo respecto de aquel. Un cine autobiográfico en el que la constitución del yo (el uno mismo del prefijo auto) deviene como posibilidad en el proyecto que se emprende de registro, discurso y representación. Una posibilidad que, para el caso, se halla críticamente en el intersticio de dos imaginarios: la imagen mental constituida por fragmentos débiles e inconclusos y la potencia de la imagen visible: aquella que registra el mecanismo en el documental de búsqueda, para luego articularla en el montaje, reproducirla y representar/representarse. Relatos en potencia de un yo también en potencia. El encuentro documental imaginario con figuras paternas/maternas imaginarias, de un yo que sólo puede constituirse, a su vez, imaginariamente.

Notas finales

El documental de búsqueda opera como un acto de *hacer memoria*, proyectos audiovisuales que buscan pesquisar aquellas figuras *reales* que coincidan y completen las figuras imaginadas y en falta. A la manera de un álbum de fotografías, el registro documental entraría aquí a escena como la emergencia del archivo material en tanto evidencia posible de autenticidad de la memoria. Movimiento de identidad donde el proceso y el lugar de la identidad del sujeto hijo/hija se encuentra atravesado por el proceso y lugar desde donde se resuelve (o intenta resolver) la identidad del otro. Así, este mundo abierto amenazado por la transitoriedad, encuentra en estos filmes una puesta en obra que reflexiona desde el arte y la autorepresentación sobre el campo de la identidad; al tiempo que en los procedimientos formales y vía la emergencia de los recursos, reflexiona sobre la operación

material que subyace en toda representación.

Recuerdo, para finalizar, aquella imagen del cuarto de luna referida por Sartre en el *Ser y la Nada*: “Un cuarto de luna no carece en realidad de nada: es lo que es. Carece de algo para una consciencia que espera o que pretende su acabamiento.” Desplazo esta imagen al cine autobiográfico y al acontecimiento imaginario de padres imaginarios, donde el movimiento de búsqueda y autorepresentación entra a cuadro tensionado por la interrogación, y por el encuentro –al final del día, al final del film- con verdades fractales que cimientan la identidad del sujeto. Escritura como inscripción, como autoinscripción. La necesidad postrera, siempre como posibilidad, de comprender y comprenderse.

Referências

BOSSY, M. y VERGARA, C. **Documentales autobiográficos chilenos**. Publicación pdf. Chile: Fondo de Fomento Audiovisual del CNCA, 2010.

HUYSEN, A. *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia*. **Public Cultura**: Duke University Press, v. 12, n. 1, winter 2000.

HIRSCH, M. “The Generation of Postmemory”. **Poetics Today**, Columbia, v. 29, n. 1, 2008.

JELIN, E. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

SAONA, M. “Las cosas: metonimia y memoria en la construcción de traumas sociales”. En: Actas del II Congreso Internacional: cuestiones críticas. Centro de estudios de literatura argentina. 2009, Rosario. Disponible en: <www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf>. Accesado el: 24 junio. 2015.

ÀS MARGENS DO DOURO: UM RETORNO AO PRINCÍPIO DO CINEMA¹

ON THE BANKS OF THE DOURO: A RETURN TO THE BEGINNING OF THE CINEMA

Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva (Mestre - UNESP)²

Resumo

Este trabalho se propõe a analisar o filme "*Douro, faina fluvial*" (1931), de Manoel de Oliveira. A análise sugere um retorno ao início da produção cinematográfica em Portugal e um resgate à gênese dos elementos que constituiriam a estética oliveirana ao longo dos séculos XX e XXI. Nessa película de 1931, a ficção invade a realidade, inserindo no filme documental um episódio ficcional com princípio meio e fim. Esse hibridismo é um dos elementos fundamentais da perspectiva poética de Oliveira.

Palavras-chave:

Manoel de Oliveira, Douro, Cinema português

Abstract

This study analyzes the film "*Douro, Faina Fluvial*" (1931), by Manoel de Oliveira. The analysis suggests a return to the beginning of film production in Portugal and rescue the genesis of the aesthetic of Manoel de Oliveira over the centuries XX and XXI. In that film, amid the record of the actions and everyday situations of Porto. The fiction invades reality, inserting the documentary film through a fictional episode. This hybrid is a fundamental element of the Oliveira's poetics perspective.

Keywords:

Manoel de Oliveira, Douro, Portuguese cinema

Manoel de Oliveira é um caso particular da cultura portuguesa contemporânea. Primeiramente pela sua longevidade (Oliveira não deixou em abril de 2015 aos 106 anos), mas também – e principalmente – pela importância de sua produção cinematográfica que se inicia em 1931 e avança pelos séculos XX e XXI, passando pela vanguarda, inovando o neorrealismo e culminando em um cinema que se ostenta como arte, na contramão da chamada indústria da cultura. Como

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinemas Mundiais

² Bacharel e licenciada no curso de graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de Araraquara, com licenciatura dupla em português e alemão. É pesquisadora participante do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema, da Unesp e mestre pelo PPG em Estudos Literários da FCL/Ar, Unesp, tendo desenvolvido a pesquisa "O cinema de Manoel de Oliveira: um caso singular", na área de Relações Intersemióticas. Atua em pesquisa sobre teatro, literatura, cinema e diálogos entre linguagens. É professora de Literatura e Língua Portuguesa

singularidade, é possível encontrar na produção oliveiriana uma relação intrínseca entre cinema, teatro e literatura que constrói a estética tão peculiar do cineasta português, consolidada ao longo dos seus 83 anos de trabalho. Desde o início dessa produção, *Oliveira encara o cinema, em busca de uma unidade total da obra artística capaz de provocar em seu espectador sensações únicas, devido à sua magnitude e plenitude.*

Pensando que história de Manoel de Oliveira se confunde com a história do cinema, rever o início de sua produção parece ser resgatar também o nascimento dessa arte cinematográfica inovadora e progressista. Acompanhar a produção oliveiriana é acompanhar a evolução da arte ao longo dos últimos séculos e esse olhar analítico se principia em 1931, com *Douro, faina fluvial*. Neste documentário, o espectador conhece a realidade da cidade do Porto, das pessoas que ali vivem e da dinâmica de sua rotina às margens do rio Douro. O documentário tem aproximadamente 21 minutos de duração e consiste na filmagem da vida no porto da cidade: a circulação, o carregamento e descarregamento de barcos, o rio, as pessoas, a ponte de D. Luís e os bairros circundantes. A película focaliza um rigoroso enquadramento do espaço físico e social das margens do Douro, anunciada pela chegada dos barcos ao cais e os planos fixados na modernidade e maquinaria daquele momento que arrastam o espectador pela vertiginosa rotina daquele lugar. Para além disso, há em *Douro, faina fluvial*, uma espécie de circularidade, evidenciada na marcação temporal do filme. Sabemos que a câmara atenta de Manoel de Oliveira captura a rotina da ribeira durante um dia, marcado pela imagem inicial do farol ao amanhecer e o fecho do filme, em que a última cena é o mesmo farol, já a noite. Assim, temos o mesmo plano marcando o início e o fim de um dia de trabalho.

Nos anos de 1930, logo no início da carreira de Oliveira, o presencista José Régio, enquanto crítico cinematográfico, manifestou interesse pela obra do jovem cineasta que surgia e viu ali uma “visão de poeta” que renovaria o cinema em Portugal. Régio escreveu sobre o filme inaugural de Oliveira na revista *Presença*, no princípio dos anos de 1930. O próprio crítico definia duas linhas relacionadas à chamada sétima arte: uma voltada a agradar o público em caráter de entretenimento e outra dedicada a expressar o cinema enquanto arte, tal qual a poesia, a pintura ou qualquer outra. Para Régio, Oliveira vinculava-se à segunda vertente e dava força ao cinema de qualidade em Portugal.

Assim, *Douro* acaba sendo um marco no cinema português e também um registro histórico do início da década de 1930, além, é claro, de uma relíquia dos primórdios do cinema em Portugal. Entretanto, nem só de registros da realidade se faz *Douro, faina fluvial*. Essa obra evidencia uma das características mais interessantes do cinema de Manoel de Oliveira: transitar entre o real e o ficcional.

Há, nessa película de 1931, em meio ao registro das ações e situações cotidianas do Porto, o episódio de um carro de bois que, desgovernado, atropela um rapaz. Sendo assim, a ficção invade a realidade, inserindo no filme documental um episódio ficcional com princípio meio e fim. Esse hibridismo é um dos elementos mais importantes na configuração do que José Régio, em seu artigo publicado na revista *Presença*, chamou de “poderosa visão de poeta” de Oliveira, visão essa que proporcionou grande inovação ao cinema português.

Manoel de Oliveira é artista e poeta no alto sentido do que , afinal, estas duas palavras são como sinônimos. E não é tão fácil de ver que era isso que ainda não aparecera em nosso cinema? (REGIO, 1994, p.13)

Inserido em um momento em que o cinema se mostra entusiasmado com a ideia do progresso, *Douro, faina fluvial* faz parte do chamado ciclo de filmes de vanguarda considerados “sinfonias urbanas”. Nesse sentido, percebe-se que *Douro* se inspira evidentemente no filme *Berlim, sinfonia de uma capital*(1927), de Walter Ruttmann. Ambos fazem uma reflexão sobre seu momento histórico, o progresso e o funcionamento das grandes cidades; mas fazem, acima de tudo, uma reflexão sobre o próprio cinema enquanto instrumento dessa modernidade. As duas obras “Douro” e “Berlim”, se aproximam não só pela proposta temática de retratar um dia na cidade, mas também de uma perspectiva estética que prioriza as imagens sequenciais, os cortes bruscos e a velocidade acelerada da montagem, como se fossem, efetivamente, um retrato da vida moderna. Segundo o pesquisador Pedro Afonso da Silva Oliveira, foi após ver o filme de Ruttmann que Oliveira pensou nas primeiras feições do Douro:

O gosto pelo documentário e um forte impulso para fazer cinema como realizador vão-se afirmar, segundo o próprio, aquando da estreia do filme *Berlim, sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, no cinema Trindade no Porto: “Filme mudo, sem legendas, com a construção de uma sinfonia, como o próprio título indica, um tanto frio e mecânico, arredondado numa admirável unidade de tempo e espaço. Voltei ao Trindade para ver o filme segunda vez. Foi a lição de técnica de cinema mais proveitosa que até agora recebi” (OLIVEIRA, 2010, p. 10)

Ainda que *Douro* esteja situado temporalmente na época em que o cinema português buscava o advento do som, essa primeira película oliveiriana fica ainda pautada no silêncio do cinema mudo, na intenção clara de valorizar a especificidade da linguagem cinematográfica. O próprio realizador, quando questionado por Joao Bénard da Costa se era contra o cinema sonoro afirma que

Era contra o sonoro, quando o sonoro apareceu. Porque me parecia que o sonoro matava a especificidade do próprio cinema. E na verdade matou. Matou esse “cinema específico” que então defendia. Um cinema em que a imagem substituía a palavra, ou melhor exprimia a palavra. Com o sonoro, tudo isso se tornou uma ginástica perfeitamente dispensável. E inútil. Levei tempo a aceita-lo. Mas nenhum homem, nenhum artista pode ignorar os progressos técnicos.[...] (OLIVEIRA apud BÉNARD DA COSTA, 2008, p.26)

Oliveira, assim como Eisenstein, Ruttmann e outros cineastas do início do século XX empenhou-se, naquele momento, em consolidar características específicas da linguagem do cinema como o uso expressivo da montagem. Sendo assim, *Douro, faina fluvial* é uma produção que fortalece a busca pela criação da linguagem do cinema e reforça o caráter da modernidade atribuída a essa nova arte que se configurava nos anos de 1930.

Nesse sentido, Oliveira inicia com *Douro, faina fluvial* aquilo que seria uma proposta de vanguarda. A focalização da vida moderna em seus mínimos detalhes, em cada engrenagem das máquinas e cada estrutura de ferro da ponte de D. Luis coexiste nessa película com o registro do sentimento humano que pode ser visto no rapaz que se mostra apaixonado pela moça que lhe leva a marmita ou o choque dos trabalhadores ao verem um companheiro atropelado. Douro é, de fato, um registro evidente da modernidade que tanto entusiasmava os artistas do início do século XX, mas é também a manifestação do olhar humanista de nosso mestre da cinematografia. Sendo assim, nasce em Douro, faina fluvial uma proposta de vanguarda que se intensifica ao longo da produção de Oliveira e passa a evidenciar, de fato, uma poética criada para o cinema.

Referências Bibliográficas

OLIVEIRA, M. apud BÉNARD DA COSTA, J; OLIVEIRA, M. **Manoel de Oliveira**: cem anos. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 2008, p.26.

OLIVEIRA, P. A. S. Douro, faina fluvial de Manoel de Oliveira/ por Pedro Afonso da Silva Oliveir. [Lisboa: Autor, s.d], p. 5. apud SALLES, M. Manoel de Oliveira: um romântico modernista. In: _____ (org) **Olhares**: Manoel de Oliveira. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010.

RÉGIO, J. Cinema português: gado bravo e douro faina fluvial. In: PITA, Antonio Pedro. **Régio, oliveira e o cinema**. Vila do Conde: Camara Municipal, Cineclube, 1994.

Bibliografia Consultada

ANDRADE, Ana Lucia. **O filme dentro do filme**: metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ARAÚJO, Nelson (Org.). **Manoel de Oliveira**: análise estética de uma matriz cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 2014. (Arte & Comunicação).

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: CosacNaify, 2007.

BAEQUE, Antoine de, PARSI, Jacques. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema, 3).

BÉNARD DA COSTA, João; OLIVEIRA, Manoel de. **Manoel de Oliveira**: cem anos. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 2008.

BUISEL, Júlia (Org.). **Manoel de Oliveira**: fotobiografia. Lisboa: Figuerinhas, 2002.

_____. **Antes que me esqueça**. Guimarães: IISorpasso, 2012.

CORREIA, Rute Silva. **Manoel de Oliveira**: o homem da máquina de filmar. Alfragide: Oficina do Livro, 2015.

FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007. (Campo do Cinema, 5).

_____. (Ed.). **Dekalog 2**: on Manoel de Oliveira. London: Wallflower, 2008.

_____. (Org.) **Manoel de Oliveira**: novas perspectivas sobre a sua obra. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

FERNANDES, João (Org.) **M.O. Exposição Manoel de Oliveira jul-out 2008**, no Museu Serralves. Porto: Civilização Editora, 2008

_____. (Org.) **M.O. Exposição Manoel de Oliveira out-dez 2008**, no Museu Serralves. Porto: Civilização Editora, 2008.

_____. (Org.) **M.O. Exposição Manoel de Oliveira dez 2014**, no Museu Serralves. Porto: Civilização Editora, 2014.

GUIMARÃES, PEDRO MACIEL. **CRÉER ENSEMBLE: LA POÉTIQUE DE LA COLLABORATION DANS LE CINÉMA DE MANOEL DE OLIVEIRA**. S.L.: ÉDITIONS UNIVERSITAIRES EUROPÉENNES, 2010.

JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. Estudos de literatura e cinema. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

MACHADO, Álvaro (Org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Editora Dinalivro, 2005.

PRETO, António. **Manoel de Oliveira: o cinema inventado à letra**. Porto: Fundação de Serralves, 2008.

_____. Manoel de Oliveira: palavra imagem. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 1317, fev. 2009, p. 18-21. Acesso on line:
<http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-fevereiro-2009.pdf>

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. (Arte e Cultura, 5).

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

De Volta Para o Futuro: Videohacktivismo

[#Enredados Remix Gestos v.3]¹

Back to the future: Video-hacktivism

[#Entangled Remix Gestures v.3]

Milena Szafir² (PhD – USP / UFCE)

Resumo:

No atual labirinto dos multiálogos audiovisuais, há um retorno às câmera-stylo em moveções diálogos: entre cine e ruído nas tele-redes. Multiplicidades de uma “forma que pensa e um pensamento que forma” em fluxo [in]constante a interfacear cotidianamente nossas relações sociais. Gestualidades entre o analógico, eletrônico e o digital, mergulhamos nos [a]fazer do audiovisual que engramatiza nossas memórias na amnésia dos tempos em banco-de-dados total. Quais seriam tais estéticas de montagem?

Palavras-chave:

Arquivo, Banco-de-Dados, Cibernética, Neo-Remix, Videogramas.

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, Big Data, [Live-]Streaming, Glitch.

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 participante: apropriar-nos daquilo que normalmente de nós se apropria ao moldar nossas memórias. Quais as especificidades desta(s) estética(s) emergente(s)? (SZAFIR, 2014)

Ao repensarmos o Videohacktivismo (*mmnehcft* @ Beiguelman, 2005), convidei meus interlocutores a mergulharmos nos [a]fazer do audiovisual. Em particular, nos *modus operandi* do Remix que, com letra maiúscula, tem em seus gestos de montagem as lógicas das linguagens que

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão “Telas Expandidas #2”.

² Doutora (USP) e professora arte-montagem (UFC). Nos últimos 15 anos trabalha através de experimentações nas linguagens do audiovisual contemporâneo entre o analógico, eletrônico, digital e online.

permeiam três [extra-]gêneros de nosso interesse na contemporaneidade híbrida das redes [i]materiais: filme-ensaio, *political remix video* [prv] e *live cinema* [vj'ing, live images].

Não pretendemos aqui esgotarmos qualquer problema: essas aproximações, que em si nada têm de original, servem apenas para aqui debatermos a parte descoberta de um *iceberg* em nossa tese “Retóricas Audiovisuais 2.1 [...]”³ (ECA-USP, 2010-2015).

Poderíamos, ainda, fazer um caminho através dos interfaceados dispositivos – entre o analógico, o eletrônico e o digital –, onde encontraríamos uma [im]possível linearidade de evolução tecnológica referente aos procedimentos da imagem em movimento e do som. No entanto, prefiro operar através de uma ciência dos intervalos nessa arqueologia – ou cartografia – da montagem para averiguarmos as tangenciais *technés*⁴ desses *modus operandi* que, como estética, são provavelmente geradores de alguns estilos “geracionais”.

Ao longo dos últimos cinco anos, temos apresentado uma série de recentes diálogos audiovisuais enredados (SZAFIR, 2010b), multiálogos midiáticos, que se propõem como agenciamentos de uma escritura da qual cada um se servirá para compor sua própria lista num encontro extra-quântico do alien freudiano engramatizado nas experiências infanto-juvenis sob os olhos de Hofmann entre *Blade Runner* e *The Dark Crystal*⁵ (SZAFIR, 2010a). E, assim, podemos imaginar o dia em que haverá uma quantidade de postos de escritura audiovisual capazes de associar antigas e novas imagens e sons (BELLOUR, 1997), um *channel surfing* (SZAFIR, 2013b) circular onde será a ocasião de vermos nascer uma experiência distinta de correspondências cibernéticas!

Stilus (do latim) era uma espécie de ponteiro com que os antigos escreviam em tabuinhas enceradas, já que não havia computador, imprensa, pena, tinta ou lápis. Assim, do nome de um objeto com que se grafavam símbolos, *in* montagem, surgiu outra concepção: os *modus operandi* da escrita e suas formas [des]compassadas. Para nós, a potencialidade de um *stilus* está sempre no caminhar geracional [m]unido à estética. A estética, sucintamente, é a ciência da experiência como ato de afecção tecno-conceitual. Nossa grande questão seria conseguirmos um entrelaçamento entre

³ “[Ensino & Aprendizagem Compartilhada: passado, presente, futuro ou Por uma arqueologia-cartografia da montagem]”

⁴ Diferentemente do operado por Heidegger (GUATTARI, 2006)

⁵ Titulado no Brasil como “O Cristal Encantado”.

o *stilus* e estética – *techné* – para que as futuras gerações possam dispor, no sentido da cultura, de espírito crítico e sensorial.

Nessa esfera da montagem áudio-visual desde [ou no ou para] o *online* – além dos gringos Amerika, Lee, Manovich e Seaman [dentre tantos outros] –, qual o papel da obra-dispositivo⁶ projetada pelo “tupi or not tupi” de MANIFESTO21.TV? Como falar das estéticas [extra-]digitais via banco-de-dados na geração do Videohacktivismo, agora então como cidadão de primeira instância no ecossistema via HTML5? Se “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediadas por imagens [e sons]” (DEBORD, 1996), como proporcionarmos, então, uma aprendizagem em discursos dialógicos [as poéticas da retórica] através do empoderamento de não-especialistas nesses meios e processos audiovisuais? Ou seja, nas complexidades das áudio-visuais *technés* interessa-nos debater essas potencialidades político-estéticas às “formas de uma futura [presente] guerrilha [semiológica] da comunicação” (ECO, 1984) às tele-redes que, de volta para o futuro, constituem nosso warburgiano atlas rizomático sobre tais gestos na montagem audiovisual.

Pós apresentação nessa Socine, aproveito o presente artigo como uma continuidade em respostas aos meus interlocutores⁷ *in locu*. Dessa maneira, cada subtítulo do presente texto torna-se uma possível resposta a tais participantes. Obrigada! :)

Proto- e Pós-Remix [remixes algorítmicos: a poética da máquina]⁸

Questão-síntese: o banco-de-dados como gênero cinematográfico.

A cultura digital deve ser compreendida não pela mera utilização das chamadas “novas mídias”, mas sim como uma operacionalização que visa problematizar estes meios [dispositivo-sistema] no qual pertencem seus complexos processos criativos. É nesta cultura que se insere a prática do remix: um jogo da “arte” [re]combinatória – *des espaces d'ensamblage* –, desde dados [elementos] disponíveis. Assim, uma cultura genuinamente digital [ou do remix] necessita ter em suas bases de criação uma estratégia crítica e de resistência.

Back to the future, retomamos as questões relacionadas às “estéticas dos diálogos [áudio-]visuais através das memórias afetivas em fluxo” (SZAFIR, 2014). A reflexão primeira sobre os

⁶ *The Memory Game Mashup* (aka YouToRemix, v. 5.5.1)

⁷ Chamo aqui de “interlocutores” aqueles colegas que participaram com questões durante o debate da mesa na qual eu fui locada. Tais questões foram de imenso valor, *feedbacks*.

⁸ Trecho do capítulo “*Samplers [Cloud & Looping Protocols]*” em minha tese de doutorado. Agradeço a oportunidade desse *insert* na apresentação de 23/10/2015 ao *feedback* de Tiago Lucena (Unicesumar).

trabalhos artísticos, em sua maioria desenvolvidos ao longo dos últimos cinco anos, os tratava como procedimentos de vídeo-remix desde o aleatório [randômico], em processos de indexação – tagueamento⁹ –, tendo o programa como agenciador e o internauta como um proto-jogador flusseriano (SZAFIR, 2011). Sumariamente, estéticas que se configuram desde as habituais práticas de banco-de-dados na contemporânea internet em seu caminho primeiro e preponderante [sistemas de busca e algoritmos em remix]. Em comum estes dispositivos convidam o usuário-espectador a se tornar [quase-]participador: apropriar-se daquilo que normalmente de nós se apropria ao moldar nossas memórias afetivas.

Sob o conceito de “*clouding audiovisual aesthetics*” (o estado-da-arte do vídeo digital em nuvem), estabeleci três diferenciações desde tal paradigma do remix audiovisual no *online*: “proto-remix”, “pós-remix” e “neo-remix”. Ou seja, até o momento, três são as classificações referentes às experimentações em net-arte que remixam material *online*. O dispositivo-obra (ou plataforma-aplicativo) “The MGM¹⁰” – inserido no desenvolvimento da quinta versão (2014) de YouToRemix (2010-2015) – configura-se como uma mescla – *mashup* – desses três modelos atualmente existentes na rede.

⁹ O processo de tagueamento – uma pré-existente indexação nos bancos-de-dados da rede que permite a busca nos Search Engine de cada repositório (e/ou plataforma-aplicativo) – é parte da primeira instância às Retóricas Audiovisuais desde o online.

¹⁰ Ver nota#6

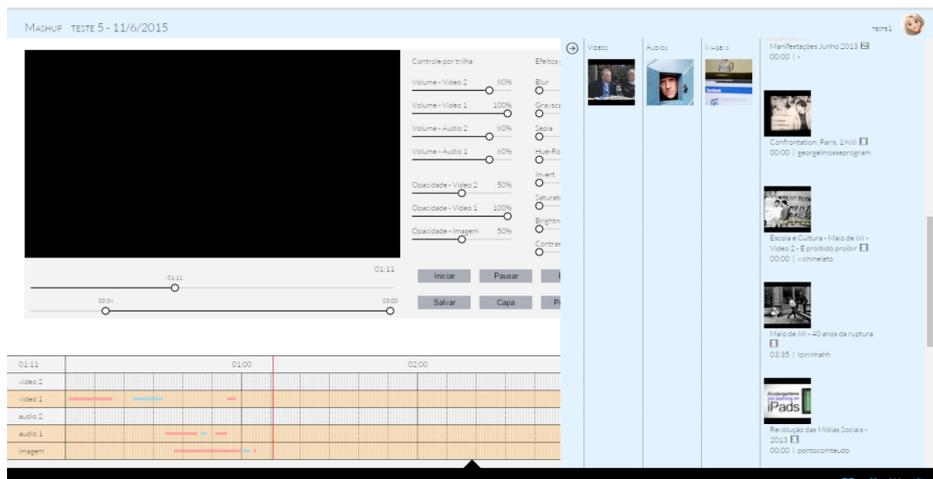


Ilustração 1: The MGM, captura de tela, out/2015

O trabalho de edição: processos [ensino e aprendizagem]¹¹

Questão-síntese: metodologias via *online* vídeos

O que nos interessa aqui é a noção de jogo com os dados pré-existentes a partir de uma prática já habitual não apenas dos jovens já nascidos na cultura digital. A cultura digital tendo como base a criatividade [crítico-reflexiva] a partir do jogo de permutação, as estéticas do banco-de-dados. O jogo da permutação existe através dos atributos poéticos da recombinação, em que a metáfora da geração molecular lhe é central. Seaman (2007) sugere a relação poética do sistema genético DNA ao trabalho de Burroughs e relembra que o próprio Eisenstein falava de 'genética' ao tratar dos métodos de montagem cinematográfica.

Com o maior acesso sócio-econômico aos computadores pessoais e com o aumento das conexões, cresce a acessibilidade aos arquivos de vídeo e áudio disponibilizados pela extrema ubiquidade do extenso banco-de-dados *online*. Surge, assim, uma proliferação de práticas de *remix* e *mashup*. Dessa maneira, passei os quatro anos de doutorado ensinando meus alunos a “backupearem” a internet para o complexo processo da escrita audiovisual.

Auferir o empoderamento da escritura audiovisual através de uma metodologia de alfabetização a não-especialistas para mim é um ato político de prática avançada desde o paradigma debordiano. Como operar esses agenciamentos simbólicos?

¹¹ Trecho do capítulo “*Technés [Jogos :: Desafios]*” em minha tese de doutorado. Agradeço a oportunidade desse *insert* na apresentação de 23/10/2015 ao *feedback* de Maíra Bosi (UFRJ).

A escolha de dois aplicativos *mainstream*, ao invés de um alternativo como o extinto *Jay Cut* ou o *Mix and Mash* (SZAFIR, 2009), se deu em virtude de que tanto o *YouTube Editor* quanto o *Popcorn Web Maker* correspondiam à noção de “rastros” [linkagem], bastante similar ao dispositivo-plataforma proposto como hipótese-mote ao doutorado (2010b¹²); ou seja, não necessitando *uploadar* qualquer vídeo para dentro do próprio editor *online*. As primeiras experiências – assim como os testemunhos dos alunos – foram brevemente publicadas em um curto artigo meu, do primeiro semestre de 2013.

Web-vídeos e o videohacktivismo¹³

Questão-síntese: o imediatismo das imagens [sempre ele!] engramatizam – no duplo sentido desse meu neologismo – a memória coletiva.

[O] aparelho de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam. (...) Defino o escritor rotineiro¹⁴ como o homem que renuncia por princípio a modificar o aparelho produtivo a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo. ... A questão é a seguinte: a quem serviu essa técnica? (BENJAMIN, 1996)

Testemunhamos a Web 2.0 na cultura digital como desenhando-se sob um jogo cibernético-romântico onde, de acordo ainda à Galloway (2006), co-existem as leis universais de trocas protocolares lógicas [*protocological exchanges*]; a atomização desordenada através de topologias complexas entre disseminação e agregação – vírus – que resultam como incríveis forças de vitalidade 'emergente' [epidemia].

O espetáculo hoje é um coquetel de influências metodológicas, que se dá ubíqua e pervasivamente sob a alegoria da vigilância-controle: a interface faz uma pergunta na qual já nos sugere uma resposta. Quando ingredientes românticos encontram-se nesse jogo, das mediadas [tele-]conexões, emerge uma cibernética estética do sublime, dando sequência ao que Burke desenhara há dois séculos.

Sabemos, ainda, que as Retóricas Audiovisuais nascem do encontro entre a poética e o projetar. Nessa *techné*, a montagem [composição] visa o direito à expressão: o hackeamento dos

¹² Ver também meu artigo publicado nos Anais do *European Interactive Television Conference* no mesmo ano (2010c)

¹³ Trecho do capítulo “*Anima Pathema [Live Streaming]*” em minha tese de doutorado. *Feedback* Bráulio Neves (PUC-MINAS).

¹⁴ “*And I define a hack as a man*”

meios e processos audiovisuais – entre o ver, o agir e o ser visto; seria esse o sentido de videohacktivismo¹⁵?

Referências

BELLOUR, R. **Entre-Imagens**. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.

ECO, U. **Viagem na Irrealidade Cotidiana**. São Paulo: N.Fronteira, 1984.

FLUSSER, V. *Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution* [07-abril-1990]. In: PETERNÁK, M.; ZIELINSKI, S. (eds.) **“We shall survive in the memory of others”**. DVD, 2010. < <http://vimeo.com/38742091> >, último acesso em 27/outubro/2014.

GALLOWAY, A. **Debord's nostalgic algorithm**. Culture Machine, 2009.

GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 2006.

SEAMAN, B. *Recombinant Poetics*[...] In: VESNA, V.(ed) **Database Aesthetics**: Art in the Age of Information Overflow. Minnesota, 2007.

SZAFIR, M. **Retóricas Audiovisuais** [...]. Dissertação (Mestrado) – USP, São Paulo, 2010.

_____. **Retóricas Audiovisuais 2.0** [...]. ABCIBER, Florianópolis-SC, 2011.

_____. **The 'State of Art' at Online Video Issue**. Berlim: EuroiTV Proceedings, 2012.

_____. **A interatividade do vídeo-remix: subjetividades em jogo na rede – artesãos audiovisuais em form'ação, versão 1.1**. INTERCOM, Manaus-AM, 2013.

_____. **Towards an Aesthetic of the Clouding Video**. TRANSDISCIPLINARY IMAGING CONFERENCE, 2014.

_____. **¿The Next TV?** [...]. REMIXED MEDIA FESTIVAL, NY-EUA, 2014.

_____. **Através de potências estéticas**: os multiálogos audiovisuais na nuvem. SOCINE, Fortaleza-CE, 2014.

_____. **Estéticas do Pós-Remix**: Diálogos Audiovisuais através das Memórias Afetivas em Fluxo. ANPAP, Belo Horizonte-MG, 2014.

_____. **Towards the Clouding Audiovisual Aesthetics**. VIDEOVORTEX: Istambul-Turquia, 2014.

_____. **Retóricas Audiovisuais 2.1** [...]. Tese (Doutorado) – USP, São Paulo, 2015.

¹⁵ Termo utilizado por Giselle Beiguelman, em seu blog, para falar sobre o trabalho do mmnehcft: “Mídia Tática”, 17/03/2005 < http://gb-log.zip.net/arch2005-03-13_2005-03-19.html >, último acesso em 25/11/2015

____. **Neo-Remix Gestos v.1.1.** INTERCOM, Rio de Janeiro-RJ, 2015.

____. *Montagens Audiovisuais Extra-Apropriação [Por uma Pedagogia do Filme-Ensaio na Cultura Digital]*. In: Brandão, A.; Souza, R. **A Sobrevivência das Imagens**. Campinas: Papyrus, 2015.

TRESKE, A. **The inner life of video spheres: theory for the YouTube Generation**. INC, 2013.

O espaço e a construção dramática no filme Hoje¹

The narrative space in the film Hoje

Nanci Rodrigues Barbosa (Centro Universitário Senac/SP)²

Resumo

Este texto se propõe a analisar a importância dramática que o apartamento, espaço de acontecimentos singulares no filme Hoje, ganha no desenvolvimento da narrativa cinematográfica, destacando a sua presença como conexão de diferentes tempos e espaços e o espelho como elemento significativo para a construção destes outros lugares.

Palavras chave: espaço narrativo; dramaturgia; memória;

Abstract:

This text aims to analyze the dramaturgical importance of the apartment, a space where singular events in the film Hoje, gains in the development of storytelling, highlighting its presence as connecting different times and spaces and the mirror as a significant element for the construction of these other places.

Keywords: narrative space; dramaturgy; memory;

O espaço sempre teve grande relevância nos filmes da diretora Tata Amaral, seja naqueles que se desenvolvem prioritariamente em espaços públicos como *Antonia* (2006) ou *Um dia na vida* (1991) ou naqueles em que a ação central ocorre em espaços privados nos quais as personagens vivenciam suas tensões na casa onde moram como *Um céu de estrelas* (1996) e *Através da Janela* (2000). Em *Hoje* (2011), o espaço possui muitas camadas, é dinâmico, mutante e cria muitos pontos de conexão entre o espaço social público e o privado. Ao mesmo tempo em que constrói a manifestação subjetiva da personagem, evoca um clamor pela expressão política. O roteiro de *Hoje* é de Jean Claude Bernardet, Rubens Rewald e Felipe Sholl, baseado em livro *Prova Contrária* de Fernando Bonassi. A personagem Vera é interpretada por Denise Fraga e Luis, por Cesar Trancoso.

A história do filme se passa em um dia de março de 1998 e traz o dia da mudança de Vera para o novo apartamento, adquirido com a indenização reparatória que ela recebeu do Estado pelo

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Espaço, história e narração.

² Graduada e Mestre pela ECA/USP. Professora e pesquisadora nas áreas de roteiro, narrativas e linguagens, atua junto ao Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac. Integra a equipe de pesquisa sobre o cinema brasileiro contemporâneo e a dramaturgia do espaço.

desaparecimento do seu companheiro durante o regime militar e reconhecido como morto pela Lei 9.140, de 1995. Porém, neste dia, o companheiro aparece.

Durante a mudança, a personagem se depara com situações que remetem à condição do apartamento – um velho novo apartamento, como ela afirma – com porta emperrada, veneziana quebrada. Na pia da cozinha, a torneira ao ser aberta jorra uma água cheia de ferrugem que se acumulou nos canos velhos e, ao tentar fecha-la, a água continua a vazar pelo registro, por vários encaixes, e não cessa. Fechar o registro geral, é uma aparente resposta imediata, mas que não resolve. O problema precisa de uma atenção específica. Um fogão que não entra pela porta; uma porta que precisa ser retirada para permitir a entrada de objetos maiores. Várias situações aparentemente prosaicas, mas que anunciam as questões subjetivas com as quais a personagem terá que lidar e constroem a força narrativa do filme.

O apartamento visto até este momento marca o tempo presente da narrativa, objetivo, e nos apresenta o espaço dramático onde se desenrola a ação. No entanto, a partir das “boas vindas” de uma vizinha, sempre atenta aos barulhos, que mora no apartamento de baixo e já a convida para discutir a instalação de sensores de presença para economia e segurança dos moradores, muitas camadas vão sendo reveladas e o apartamento é reorganizado de diferentes formas. O espaço representado ganha novas expressões. Diferentes tempos são vividos e vários locais são atribuídos a este espaço, nos aproximando de uma reflexão de Bazin sobre a construção de um espaço conceitual que poderia resultar não somente a partir da montagem, como a geografia criadora que monta um espaço fílmico a partir de imagens captadas em lugares diferentes mas da coexistência no mesmo plano de dois elementos com o mesmo coeficiente de realidade figurativa.(MARTIN: 2005, 244)

Assim como a água de um cano enferrujado que não obedece ao comando de fechar, a lembrança de algo é impossível controlar. Como apresenta Beatriz Sarlo “A lembrança não permite ser deslocada, é soberana e incontrolável. Propor-se não lembrar é como propor-se não perceber um cheiro” e nos acomete até mesmo quando não é convocada, reforça Sarlo. (SARLO: 2007,10). Este contato entre Vera e a síndica marca uma mudança de atmosfera e remete a controle, vigilância e é também o momento que o antigo companheiro Luiz reaparece e lança a personagem Vera para lidar com num turbilhão de sentimentos, sensações, lembranças, ausências, perdas e culpas, no qual ela está envolvida e o espectador, ao longo do filme passa a ter contato. Resgatando novamente Beatriz

Sarlo ,que por sua vez dialoga com Deleuze e também Bergson, “O passado é sempre conflituoso e o presente é o único tempo apropriado para lembrar. É o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio.” (SARLO:2007, 09)

O filme, então, traz uma complexa convivência entre as ações comuns e banais da mudança, a relação afetiva e política entre Vera e Luiz que lidam com a vivência no passado, as inquietações no presente e o que do passado se coloca no presente.

No apartamento, muitas imagens são construídas a partir de janelas com vidros embaçados, cobertos por jornais velhos que impedem a visão, vidros árticos nas portas e janelas e os vários espelhos. A presença de muitos espelhos, na sua maioria velhos, manchados, que produzem imagens sem nitidez, embaçadas é intrigante e levou-nos a incluir a ideia do espelho como um lugar e encontramos no texto *Outros Espaços*, uma palestra de Foucault, em 1967, algumas provocações.

O espelho é, afinal de contas, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum. No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Assim é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-ação à posição que eu ocupo. (FOUCAULT: 1967)

A expressão subjetiva de Vera manifesta-se em um encontro com imagens de espelho. Desde a abertura onde a personagem ao estourar uma champanhe, comemora e é vista a partir de um espelho, articula-se uma heterotopia, na qual cria a ilusão de unir o real e o não real, de viver e ouvir o outro (mesmo que na imaginação) e também testemunhar sobre aquilo que não foi compartilhado, a violência da separação e o que viveram, ou teriam vivido, após a separação. Os corpos de Vera e Luiz, marcados pela vivência de uma relação amorosa afetiva intensa, experimentaram o corpo torturado e desaparecido que nunca foi encontrado; e o corpo que foi torturado e sobreviveu. Esta pessoa sobrevivente que pode relatar.

No reencontro dos personagens, diante da surpresa Vera pergunta: “ O que você está fazendo aqui?”. Luiz comenta: “Está mui linda, Ana Maria” , ao que ela retruca com firmeza: “Vera”. Eles ficam um tempo se olhando e ele pergunta: “Você não vai falar nada?” Ela, meio perplexa: “Você também não fala nada” ao que ele responde: “Alguém tem que falar!” Este diálogo nos dez primeiros minutos do filme, que reivindica o direito de narrar ganha nova percepção ao retomarmos o pensamento de Sarlo que aponta as contradições vividas em situações como o Holocausto ou

terrorismo de estado das ditaduras uma vez que a ideia de culpa é sentida por aqueles que sobreviveram pois a sobrevivência estaria relacionada ao algum tipo de concessão ao sistema.

Expressão do desejo ou da necessidade de Vera tem de elaborar sobre o passado e o presente para que consiga tornar este novo momento de vida e esta nova moradia um espaço livre do peso que carrega. Para isso, a personagem precisará enfrentar os sentimentos contraditórios que a envolvem: o amor, a perda, a culpa. A personagem Vera vive com os embates da memória. Como alertou Walter Benjamin sobre a relação entre experiência e narração. Não há testemunho sem experiência e nem experiência sem narração. (BENJAMIN: 1980, 57-74). E, no caso vivido tanto no Brasil, como em outros países da América Latina, nos quais as ditaduras militares destruíram ou ocultaram provas, as memórias dos militantes foram fundamentais para compor ações como o Tortura Nunca Mais, por exemplo.

O filme Hoje estabelece uma rica relação entre espaço privado e espaço público pois, falando da subjetividade da personagem traz múltiplos aspectos e dimensões políticas das questões históricas que vivemos com a ditadura civil-militar nas décadas de 1960/1970. O filme traz muitos momentos de profunda dor vivida pelos personagens.

Nesta elaboração subjetiva da personagem Vera, ocorrem várias ressignificações do apartamento que passa a operar como uma conexão espaço/tempo muito particular que possibilita aos personagens lidarem com diferentes fatos e memórias. Distintas formas estéticas são elaboradas para dar voz às emoções da personagem com ações, diálogos, encenações, representações e projeções. Neste texto, destaco algumas conexões.

O apartamento é visto como um aparelho por Luiz, e sua atitude é investigar os armários identificando fundos falsos, desenhando estratégias, cuidados e comportamentos a serem adotados. A janela que havia sido aberta no começo é fechada, a luz externa passa a entrar somente por uma fresta, os personagens se inclinam, falam baixo e as orientações para situações de risco são lembradas. Duas diferentes realidades se misturam: a da mudança e do aparelho, como no momento em que observam, escondidos a movimentação dos carregadores da mudança.

Esta aproximação manifesta entre os personagens muda com a clareza do tempo que se passou: “Onde você estava?” Há questionamentos e cobranças gerados pela ausência e o sentimento de perda que se manifestam nos relatos e que se fundem entre situações pós prisão, como os depoimentos da violência sexual que sofreu dos torturadores. Vera, no relato que faz ao

companheiro, mistura situações que teria vivido na tortura com situações que teria vivido após ter sido solta. Diferentes espaços de memória vão se compondo.

Uma outra conexão: A reconstituição de um encontro de célula para resgatar a memória da discussão entre os militantes que teria determinado o afastamento deles para segurança do grupo ocorre em uma das salas do apartamento, com quatro cadeiras e alguns poucos elementos do figurino são usados para fazer o jogo da representação onde eles recompõem na memória as falas dos companheiros e culmina no sentimento de medo pelo afastamento. Seria a última vez que teriam se visto. Neste momento, a busca de reter cada movimento, cada detalhe, cada entonação e a ordem das falas e a reação deles diante do veredito da célula.

Outra forma de conexão se dá nos momentos de projeção de imagens, de textos ou sombras. Dentre as projeções, uma das mais representativas é quando, no escritório do novo apartamento, Luiz pega o jornal e lê a Lei 9.140 de 1995. As letras do texto do Diário Oficial que atribui indenização reparatória pelos desaparecidos políticos são projetadas nas paredes do escritório, ganham movimento. O espaço sensível se manifesta e há a fusão, uma resignificação das paredes e uma pulsação do próprio espaço. Esta projeção dá vida ao escritório e as paredes do apartamento tornam-se expressão poética da subjetividade da personagem. A compra que foi possível a partir da indenização pela morte do companheiro traz sentimentos contraditórios: o desejo e a necessidade da casa; a alegria pela conquista, a dor da perda e a culpa pela se misturam nestas imagens e na encenação construída entre os personagens.

Luiz compreende que está ocupando todas as dimensões do apartamento: está no D.O, está no apartamento e está ali como personagem e a contradição se evidencia: a existência de um significa a ausência do outro. Vera ao relatar a dor pela violência sofrida e da ausência dele ao longo destes anos revela seus pensamentos de suicídio e o filme também lança mão de projeções que dissolvem a porta emperrada do apartamento, e com as imagens e travelling e encenação, colocam Vera na janela, diante do salto, com a projeção da cidade.

A leitura da carta de amor é outro momento de intensa poesia com a projeção das letras sobre as caixas e paredes, voz off do Luis e a sua silhueta de perfil sentado na cadeira que remete à imagem de quando eles receberam a instrução de não mais se encontrarem.

Uma outra cena importante do uso da projeção é aquela em que Luiz relata como teria sido a tortura que sofreu, tudo o que resistiu e que o levou à morte, ele recebe um tratamento diferente das

aparições anteriores. A sua imagem é trabalhada com uma projeção na sala e Vera está sentada no chão, pequena no quadro, pequena no sentimento que sente em relação a si mesma. Esta projeção antecede a cena em que se reconhece a existência de um delator no grupo e Vera, revivendo sua culpa, revela ter sido ela que não aguentando a tortura entrega o aparelho. Muita dor perpassa os personagens.

O espaço do apartamento em *Hoje* possibilita acompanhar a trajetória imersiva da personagem em sua subjetividade, memória. Uma vivência de tempo presente que resgata a potência da personagem. Concluindo, retomo Sarlo quando na introdução do livro afirma que não é o sujeito que se restaura a si mesmo no testemunho, mas é uma dimensão coletiva. A trajetória de Vera que termina com um processo de libertação da personagem do medo, da culpa, da ideia de um corpo desaparecido, que não havia tido a vivência do ritual de luto. Vera resgata sua força de produção de vida, “força pela qual o presente arma uma relação com o futuro e não com o passado.” (SARLO: 2007, 10)

Temos um final onde o personagem, vivenciando a sua vida cotidiana, resgata a sua potência, que foi conquistada pela possibilidade e construir uma narração sobre si e sobre a experiência vivida.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. O narrador in **Os Pensadores**. Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Trad. Jose Lino Grunnewald..

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Conferencia proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967, In **Diacritics**: 16-1, Primavera de 1986, Traduzido por Pedro Moura.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1996, 4ª edição.

MACHADO, Roberto. *A geografia do pensamento. O nascimento da representação*. In _____. **Deleuze e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Graal (1990): 1-22.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia das Letras e Editora da UFMG, 2007.

Mora na Filosofia: Oscarito Encontra Stanley Cavell¹

Look Out to Philosophy: Oscarito Meets Stanley Cavell

Ney Costa Santos (Doutorando em Comunicação Social-PUC-Rio)²

Resumo:

A partir do estudo de Stanley Cavell sobre as comédias americanas de recasamento dos anos 30 e 40 destacando o valor do cotidiano e do ordinário, conceitos que traz da filosofia de Wittgenstein, e da noção de paródia, o trabalho propõe um paralelo entre aqueles filmes e algumas comédias da Atlântida, especialmente “Esse Milhão é Meu”, dirigida por Carlos Manga em 1959.

Palavras-Chave:

Cinema, Filosofia, Música.

Abstract:

From the study of Stanley Cavell on the american comedies of remarriage of the years 30 and 40 highlighting the value of everyday life and the ordinary, concepts that he brings from the philosophy of Wittgenstein, and the notion of parody, the paper proposes a parallel between those films and some brazilian comedies of Atlantida Productions, especially This Million is Mine (Esse Milhão é Meu), directed by Carlos Manga in 1959.

Keywords: Cinema, Philosophy, Music.

I

Stanley Cavell é um dos maiores filósofos americanos vivos. Formado na tradição da filosofia da linguagem, desenvolve uma original interpretação do Wittgenstein de Investigações Filosóficas como um filósofo da cultura e faz uma leitura de Ralph Waldo Emerson que incorpora seu pensamento à filosofia.

A aproximação com o cinema nunca foi uma variante situada na periferia de seu pensamento, mas algo constitutivo de um trabalho que enriqueceu tanto a teoria cinematográfica como a filosofia. Em *The World Viewed*, o primeiro de seus livros sobre cinema, Cavell parte de sua experiência como espectador e a partir daí busca uma nova relação filosófica entre nós, os filmes e o mundo. Também

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Relações Intertextuais

² Ney Costa Santos é graduado em cinema pela UFF, Mestre e Doutorando em Comunicação Social pela PUC-Rio. Dirigiu o longa metragem *O Pulo do Gato* (1981), os curtas *Café Lamas* (1977), *Meu Glorioso São Cristóvão* (1978), *Vista para o Mar* (1979), *O Visionário* (1983), *Heleno e Garrincha* (1987), *Cole in Rio* (1995), *Padre-Mestre* (1996) e os médias *Tempos de Nietzsche* (2000), *Realismos* (2001), *Cinema Interior* (2007) e *Sobras Incompletas* (2015). É professor do curso de Cinema da PUC-Rio.

publicou um livro sobre o melodrama e artigos sobre Buster Keaton, Fred Astaire, entre outros, observando nos modos operativos do cinema expressões de determinadas questões filosóficas.

Como aquilo que Cavell define como o “perfeccionismo moral emersoniano” pode ser uma chave para o entendimento do compromisso que algumas comédias de Hollywood realizadas nos anos 30 e 40 e dirigidas por cineastas como Howard Hawks e Frank Capra, tem com os valores da liberdade individual e da busca da felicidade, valores esses revelados e esclarecidos pelo que ele chama de “a feroz inteligência da cultura popular americana”?

Em *Pursuits of Happiness*, de 1981, Stanley Cavell analisa sete comédias produzidas entre 1934 e 1949, chamadas por ele de comédias de recasamento. O tema central, o plot, das diversas tramas desses filmes é sempre o esforço de um casal não tão jovem e sempre sem filhos, em voltar a viver juntos. Em geral, eles já estão separados e há novos pretendentes rondando, ou vivem situações em que ainda não sabem que foram feitos um para o outro. Ao contrário da comédia clássica, em que os pares superam os obstáculos e ficam juntos no final, aqui eles já estiveram juntos, separaram-se e querem voltar a casar. Cavell identifica nesses esforços o reconhecimento e a demonstração de como o ceticismo em relação ao outro pode ser superado e mostra que estar casado é cotidianamente a capacidade do casal em recasar-se; é o dia a dia que provoca o interesse e a vontade em manter um relacionamento.

Embora os filmes tenham sido realizados em um contexto histórico e cultural muito diverso do de hoje, Cavell se pergunta “o que é o casamento, para que o seu valor preserve essa importância e autoridade entre as relações humanas?” Ao relacionar essas questões com o último Wittgenstein e sua revalorização das palavras comuns e o perfeccionismo moral emersoniano livre de quaisquer associações com moralismos pré-estabelecidos ou impostos, Cavell incorpora conceitos da filosofia da linguagem ordinária para o estudo de certos gêneros do cinema.

Algumas comédias populares brasileiras do final dos anos 50, na época desdenhosamente chamadas de chanchadas, em seu modo paródico, também tratam do casamento. É o caso de *Esse Milhão é Meu*.

II

Um dos pontos-chave do sucesso da chanchada carioca dos anos 50, além dos números musicais e do estilo de humor do teatro de revista e dos programas de rádio, origem de seus

principais atores, foi a identificação do público com as circunstâncias e agruras do cotidiano dos personagens dos filmes. Em *Esse Milhão é Meu*, dirigido por Carlos Manga em 1959, a partir de um acontecimento absurdo – o prêmio de um milhão de cruzeiros ao personagem de Oscarito, Felismino Tinoco, por não haver faltado ao trabalho na repartição pública um dia sequer na semana – há uma transformação no casamento e na vida do personagem.

O filme começa com o despertar do casal, marido e mulher na vida real, Oscarito e Margot Louro. Ela esculacha e praticamente o expulsa da cama chamando-o de fósforo queimado que nunca viu aceso, o que talvez explique o fato de não terem filhos, apenas uma sobrinha que mora com eles, na vida real Miriam Teresa, filha do casal. A mulher diz a Felismino que ele é um funcionário de última categoria, que não dá os golpes que qualquer funcionário sabe dar. É a vergonha da classe e compromete a repartição onde trabalha. Enquanto a mulher reclama sem parar, Oscarito se arruma, desce as escadas, toma um café rápido e sai.

Quando Felismino chega à repartição em que trabalha, percebe que todos o cumprimentam de uma maneira diferente. O chefe o saúda, faz um breve discurso e comunica que ele havia ganhado o prêmio de um milhão de cruzeiros pela assiduidade de uma semana. Os colegas planejam levá-lo para a farra em uma boate. Felismino diz que não pode, é casado. Insistem e ele acaba cedendo. Lá conhece a dançarina Arlete que ao descobrir que ele tem um milhão para gastar, planeja um golpe com o gigolô que a acompanha. É esse o encontro que transformará a vida de Felismino.

Depois de brigas, perseguições e correrias o vilão é derrotado e na cena final vemos todos os jovens junto ao carro de Sílvio, namorado de Suely, a sobrinha do casal. Arlete e Felismino entram, com Suely ao lado. Ele puxa o cheque do bolso e grita “*Esse Milhão é Meu*”. Os jovens no carro ao lado respondem: “É nosso”. Felismino diz “*toca prá frente Sílvio*”, abraça Arlete e o carro sai com ele agitando o cheque.

Para a moral dos anos 50 é um final surpreendente. Felismino, aliado aos jovens, sai para gozar a vida com uma vigarista talvez regenerada, deixando para trás um casamento sem amor e uma família mesquinha. Ao invés de seguir os valores da ordem moral, Felismino Tinoco é fiel a si próprio e à busca da felicidade. É curioso que o filme termine nesse momento e ele esteja junto aos jovens. Em nenhum instante a sobrinha o censurou e parece durante todo o filme ser quase sua cúmplice.

Os valores machistas da época concediam certas regalias aos homens no casamento. As “puladas de muro” eram toleradas, mas proibidas às mulheres. Embora possa parecer uma ode ao amoralismo, o final do filme está muito mais próximo daquilo que Emerson chama de perfeccionismo moral, não no sentido de obediência a uma regra externa rígida e preestabelecida, mas sim da busca da fidelidade do indivíduo a si próprio. Em *Esse Milhão é Meu*, há uma paródia ao happy end convencional.

De qualquer ponto de vista, o quadro é muito diferente daquele em foram realizadas as comédias que Stanley Cavell estuda em *Pursuits of Happiness*. O que importa não é a procura de analogias com aqueles contextos culturais, políticos e industriais, mas sim estudar a maneira como Cavell aborda o casamento nesses filmes, o que pode nos conduzir a revelações inesperadas de situações que pareciam ocultas, nas comédias populares dos anos 50, entre perseguições, canções nas boates, trambiques e conciliações nos finais.

III

Stanley Cavell nasceu em 1926 em Atlanta. Graduiu-se em música pela Universidade de Berkeley, Califórnia e logo depois foi estudar composição na renomada Julliard School em Nova York. Depois de dois anos percebeu que a música não era mais a sua vida. Enquanto passava os dias lendo filosofia, indo ao teatro e aos cinemas da Rua 42, ele se afastava da música, o que, de certa forma, antecipava um dos mais originais e interessantes caminhos de seu pensamento, ou seja, a aproximação entre a filosofia e as artes, o cinema em particular.

Ele sempre ressaltou a importância de sua experiência emocional como espectador na relação com os filmes que viu e estuda. As lembranças daqueles vistos na infância e juventude estão sempre de braços com as memórias de toda sua vida.

Em *The Lady Eve* (*As Três Noites de Eva*), dirigido por Preston Sturges em 1941, a personagem Jean, Barbara Stanwyck, faz parte de um trio de vigaristas formado por ela, seu pai e um amigo, que depena incautos nas mesas de jogo dos navios transatlânticos. O que lhes cai nas mãos é um atrapalhado e ingênuo cientista especializado em cobras, vivido por Henry Fonda. Jean se aproxima dele, sedutoramente, com a intenção de atraí-lo para a mesa de jogo e por meio de trapagens, baralhos marcados e habilidades de prestidigitação, arrancar-lhe todo o dinheiro que puder. O trio já sabe que ele é herdeiro de uma família riquíssima. Logo, Hopsy, o personagem de Fonda, se

apaixona por Jean e com o tempo ela também se sente atraída por ele. Porém, certo dia, o comandante do navio mostra a Hopsy uma foto em que os três aparecem identificados como trapaceiros e perigosos vigaristas já conhecidos por todos os tripulantes. Hopsy fica chocado com a revelação e afasta-se de Jean que, sofrendo com a separação, planeja uma maneira de retomar a relação.

Ela inventa uma personagem extrovertida, uma dama inglesa de nome Eve, e em conluio com outro trapaceiro, amigo do pai de Hopsy, arranja um modo de aproximar-se da família passando-se por uma aristocrata britânica. Em um lauto jantar em que é apresentada à rica sociedade de Connecticut, ela reencontra Hopsy que fica perturbado pela incrível semelhança, mas nem lhe passa pela cabeça supor que seja a mesma pessoa, embora esteja sendo alertado pelo seu tomador de conta, um empregado do pai que zela por sua segurança, de que Eve é Jean. Hopsy novamente se apaixona, Eve consegue seduzi-lo e eles logo se casam. No trem, a caminho da lua de mel, Eve inventa e conta todos os casos e relacionamentos que tivera antes do casamento e Hopsy, mais uma vez, se decepciona. Em uma parada qualquer o vemos descer do trem, enquanto Eve, consternada, olha pela janela. Sua estratégia de recuperação da relação incluía a vingança por ela gostar de Hopsy e a separação te-la feito sofrer. Tratam do divórcio e apesar de estimulada pelo pai vigarista a extorquir o máximo de vantagens do acordo de separação, ela assina sem nada pedir.

Jean descobre então que a mãe de Hopsy vai fazer uma viagem e embarca no mesmo navio. Hopsy sobe a bordo para despedir-se da mãe e quando passa pelo salão de refeições Jean põe o pé em sua frente e ele cai tal qual caíra no início do filme, no dia em que a conheceu. Ele fica maravilhado ao encontrá-la e ela diz que sempre o amou e que ele é o homem de sua vida. O filme termina com a porta da cabine se fechando para que eles finalmente possam consumir a noite de amor.

Há nos filmes reunidos em *Pursuits of Happiness* a consciência da fugacidade da vida e a certeza de que os acontecimentos não se repetem. Entretanto há situações em que as oportunidades ressurgem, que há um lugar onde a segunda chance é possível e esse lugar é aqui e agora. O recasamento seria a principal das segundas chances que vida nos oferece.

IV

Em que esquina Stanley Cavell encontrou Oscarito?

Certamente não foi em um cinema da Rua 42, em Nova York, ou em alguma calçada da Rua Hadock Lobo, no Rio de Janeiro, onde ficavam os estúdios da Atlântida.

Eles se encontraram no momento em que Oscarito, de posse do milhão, parte em busca de sua felicidade, para recasar-se não mais com aquela que o oprimia, mas com a vida, com aquela mulher regenerada pelo amor ou pelo milhão. Essa é uma das costuras possíveis entre os filmes lidos por Cavell em *Pursuits of Happiness* e *Esse Milhão é Meu*. Temos o direito de buscar a felicidade. Esse céu está aqui e agora e não no além-mundo.

Mas como *Esse Milhão é Meu* é uma chanchada, é claro que essa busca se dá pela paródia que já começa no nome do personagem, Felismino. Nas *Três Noites de Eva* o espectador não tem dúvida de que Jean ama Hopsy, que ela foi salva pelo amor e pelo esforço em retomar a relação. Em *Esse Milhão é Meu* fica uma dúvida para ele: será mesmo que Arlete foi conquistada por Oscarito, ou terá sido pelo milhão? Oscarito não parece ter dúvidas. Já o espectador poderia pensar e dizer de si para si, quando surge na tela a palavra FIM, que “o dinheiro pode não comprar o amor, mas consegue boas imitações”, ou mais cruelmente, como na frase atribuída a Nelson Rodrigues, “o dinheiro compra tudo, até amor verdadeiro”.

As comédias de recasamento e algumas comédias da Atlântida dirigidas por Carlos Manga revelam que a busca de um sentido para a vida, a felicidade, está na aceitação dos limites da existência e do conhecimento humano e que isso pode não eliminar o ceticismo, mas não nos faz rir da vida, o que seria cinismo, mas, sim, rir na vida, como fazem essas comédias.

Referências Bibliográficas

CAVELL, Stanley. **Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage**. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 2003

CAVELL, Stanley. **The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film**. New York: Viking Press, 1971

CAVELL, Stanley. **Esta América nova, ainda inabordável**. São Paulo: Editora 34, 1997

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Estética, Psicologia e Religião**. São Paulo: Cultrix, 1970.

EMERSON, Ralph Waldo. **Ensaio**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.

Referencias Cinematográficas

MANGA, Carlos. **Esse Milhão é Meu**, longa metragem, preto e branco: Direção: Carlos Manga; Elenco: Oscarito, Sonia Mamede, Margot Louro, Isabel Teresa e Augusto César Vannucci; Atlântida Cinematográfica, Rio de Janeiro, Brasil, 1959

STURGESS, Preston. **As Três Noites de Eva** (The Lady Eve), longa metragem, preto e branco: Direção e roteiro: Preston Sturgess; Elenco: Barbara Stanwyck, Henry Fonda, Charles Coburn, Paramount, USA, 1941.

O Anúncio feito a Maria: a adaptação de Paul Claudel

por Alain Cuny¹

The Annunciation of Marie: Paul Claudel's adaptation

by Alain Cuny

Pedro de Andrade Lima Faissol² (Doutorado – ECA/USP)

Resumo:

Em 1991, Alain Cuny adapta para o cinema a peça dramática de Paul Claudel, "O Anúncio feito a Maria". Veremos ao longo do trabalho algumas características dessa adaptação, fazendo da releitura claudeliana da Anunciação Cristã uma obra muito impura, em constante busca por novos sentidos. Daremos enfoque aqui aos diálogos estabelecidos com os preceitos do Teatro Simbolista, ligando o filme de Cuny à fase de juventude de Paul Claudel.

Palavras-chave:

Alain Cuny, Paul Claudel, Anunciação, Adaptação.

Abstract:

In 1991, Alain Cuny has adapted the dramatic piece from Paul Claudel, "The Annunciation of Marie". We'll make some remarks on Cuny's adaptation, how did he manage to retell the story (based on the episode of the Christian Annunciation) in constant search for new meanings. We'll analyse here the parallels established with the Symbolist Theatre, connecting Cuny's film to Paul Claudel's early phase.

Keywords:

Alain Cuny, Paul Claudel, Annunciation, Adaptation.

Aos 83 anos de idade, o veterano ator de teatro Alain Cuny (conhecido no cinema em filmes de Carné, Fellini, Ferreri, Buñuel, Jaeckin etc.) dirige o seu primeiro e único filme, "O Anúncio feito a Maria", adaptação da obra homônima de Paul Claudel³. Alain Cuny já havia participado como ator de uma das mais célebres montagens da peça. A sua adaptação para o cinema, contudo, só se deu em 1991, quase cinquenta anos depois. Cuny chegou a propor que Robert Bresson adaptasse o texto de

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão "Relações intertextuais" (Inscrição individual).

² Pedro Faissol é doutorando e mestre em "Meios e Processos Audiovisuais" na Universidade de São Paulo (ECA/USP) e graduado em Comunicação Social – habilitação Cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF).

³ A primeira versão do texto, intitulado ainda *La Jeune Fille Violaine*, foi escrita em 1892. Em 1911, Claudel fez uma nova versão da peça, dessa vez já adaptada para o teatro e com o título definitivo: *L'Annonce faite à Marie*. Após inúmeras atualizações, a versão definitiva foi pela primeira vez montada em 1948.

Claudel, porém, como não chegaram a um acordo – e, lentamente, após muitos anos de hesitação – enfim se convenceu de que só ele poderia fazer o filme que imaginava (cumprindo, assim, uma antiga promessa feita ao amigo Claudel, que lhe havia confiado o desejo de ver a sua peça adaptada ao cinema).

Não é singular que *L'Annonce faite à Marie* seja um filme realizado por um ator. O que é singular é que essa realização seja o último grande empreendimento artístico da vida de Cuny, o termo e o apogeu da sua carreira. (BÉNARD DA COSTA, 2009).

Embora celebrado por alguns críticos⁴ na ocasião de seu lançamento, o filme de Cuny é hoje muito pouco lembrado, até mesmo no seio da mais bem cultivada cinefilia⁵. Uma rápida pesquisa sobre o filme de Cuny já é o bastante para percebermos que ele é mencionado frequentemente ao lado de Robert Bresson e da dupla Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, uma filiação que nos parece acertada – sendo que incluiríamos ainda, em retrospecto, o nome de Eugène Green (que só viria a fazer filmes uma década depois). O que parece unir esses nomes tão diversos não é tanto uma forma fílmica em comum (não se trata de uma semelhança estilística), mas semelhante método de trabalho. Chamemos por ora esse método de Materialismo. A força dramaturgica do filme de Cuny, como também dos diretores mencionados acima, reside na expressividade do gesto e na concretude da palavra.

Há também algumas particularidades no filme de Cuny que o diferenciam dos diretores supracitados. Daremos destaque aqui a um ponto em especial: o inventivo trabalho de inserção de símbolos⁶ que permeia todo o filme de Cuny, remetendo diretamente à estética Simbolista e à fase de juventude de Paul Claudel. Sabe-se que as primeiras montagens da peça, fruto da parceria de Claudel com Lugné-Poe em 1912, davam indicações claras de uma grande austeridade cênica – atribuindo à palavra falada, como era de costume no chamado Teatro Simbolista, uma posição de destaque na cena. Para avançarmos nesse ponto, iniciaremos uma breve descrição do enredo do filme, enfatizando as escolhas feitas por Cuny para fazer reavivar o “espírito” simbolista do texto original de Claudel.

⁴ Entre eles, João Bénard da Costa, Louis Skorecki e Alexandre Kassis. O realizador francês Chris Marker escreveu uma carta aberta para Alain Cuny expressando, sem contenções, seu grande entusiasmo pelo filme de Cuny.

⁵ Hoje já é possível encontrar pela internet uma cópia do filme (extraída de um VHS antigo), mas a sua circulação é ainda muito reduzida.

⁶ Nesse sentido, o cinema de Sergei Paradjanov, em especial “A Cor do Romã” (1968), poderia ser citado como uma referência explícita ao trabalho de Cuny em “O Anúncio feito a Maria”.

O filme se passa numa aldeia francesa próxima a Reims, em alguma época inexata durante a Idade Média. Pierre de Craon, construtor de igrejas, tem uma longa conversa com Violaine (por quem é apaixonado) já no prólogo da peça. Nesse diálogo, Pierre anuncia⁷ a Violaine que reconheceu em seu “flanco o mal terrível”: a lepra. Diz ainda que a lepra o atingiu logo após tê-la assediado: “Quem és tu, ó moça, e que parte é esta que Deus em ti se reservou, / Para que a mão que te toque com desejo, e a própria carne, seja assim fulminada, / Como se tivera ousado aproximar o mistério da sua morada?”. Pierre foi castigado por ter tocado a pele de Violaine com desejo. Pierre: “Eis que te voltas para mim com teu sorriso cheio de veneno!” Violaine: “O veneno não estava em mim, ó Pierre.” Pierre: “Eu sei, em mim é que estava e estará sempre”. Veremos ao fim do diálogo, contudo, que Violaine irá beijá-lo, num ato de amor e sacrifício, contraindo a lepra de Pierre – e o livrando piedosamente do “mal terrível”⁸.

Após o beijo de despedida, vemos que Mara, a sua possessiva e maligna irmã mais nova, cujo nome traduzido para o hebraico significa Amarga⁹, havia observado de longe a cena do beijo. Mais adiante, ela usará isso para dismantelar o noivado de sua irmã com Jacques, por quem é apaixonada. Enquanto isso, o pai das duas irmãs, Anne Vercors, deixa a família sob os cuidados de Jacques e parte para a “Terra Santa”, Jerusalém. Violaine descobrirá mais adiante que fora contaminada pela lepra, e logo abandona o inconsolável Jacques para se isolar em um lugar distante.

Na segunda parte do filme (que corresponde na peça à segunda cena do terceiro ato¹⁰), após uma longa elipse de sete anos, Mara vai atrás de sua irmã, em pleno dia de Natal, pedir que ressuscite a sua filha recém-falecida. Já cega e muito debilitada pela lepra, Violaine é convencida por sua irmã (que acredita na santidade de Violaine) a segurar a criança no colo. Veremos então que, nesse instante, após recitar uma oração cheia de referências ao episódio da Anunciação Cristã (unindo-o ao tema da ressurreição de Cristo), Violaine devolverá para Mara a criança com vida. O milagre foi feito. Os olhos da criança, contudo, agora são azuis – exatamente como os de Violaine.

Até aqui, Cuny se atém de forma mais ou menos fiel ao texto de Claudel. É no quarto e último ato da peça que Cuny resolve fazer as alterações mais significativas no enredo original. Enquanto que na obra de Claudel é Anne Vecours que traz Violaine entre os braços, colocando-a em cima da

⁷ A palavra utilizada aqui, derivação do infinitivo “Anunciar”, não é em vão. Como o título da obra já sugere, trata-se de uma releitura do episódio da Anunciação Cristã. Tanto a obra de Claudel quanto o filme de Cuny são cheios de referências ao Mistério da Encarnação de Cristo.

⁸ Saberemos depois que, após o beijo de Violaine, Pierre se livrará miraculosamente da doença.

⁹ Conforme destaca Dom Marcos Barbosa em seu prefácio à tradução brasileira da peça.

¹⁰ Em seu formato definitivo, a peça possui quatro atos, além do prólogo.

mesa e dando início a um longo diálogo que culminará no perdão de Violaine à Jacques, como também à sua irmã Mara (que, por sua vez, possuída pelo ciúme, empurrara Violaine em um buraco, enterrando-a com vida), no filme de Cuny é Pierre de Craon que reaparece com Violaine entre os braços (entregando-a a seu ex-noivo, Jacques). A santidade de Violane, celebrada pelo longo diálogo no qual se explicitará seu ato de sacrifício, sua caridade e seu perdão (tudo conforme os preceitos cristãos descritos nos Evangelhos), toda a mensagem purificadora de Claudel se transformará, nas mãos de Cuny, numa trama modernista e fragmentada: à simplicidade da linguagem claudeliana é acrescida uma teia de símbolos que sugere significados diversos. Na cena final do filme, por fim, num acréscimo pessoal de Cuny sugerindo uma relação incestuosa entre Violaine e seu pai, Anne Vecours deita-se no leito de morte ao lado de sua filha Violaine.

Em um belo texto sobre “O Anúncio feito a Maria”, João Bénard da Costa reforça o impacto do filme enaltecendo a presença constante de “associações imagéticas” que se fundem e se confundem com o texto de Claudel, “colocando a vertigem entre o que é visto e o que é dito” (BÉNARD DA COSTA, 2009). Esses “sinais” são inseridos ao longo do filme para evocar, junto ao texto, algumas alusões ou “obscuras correspondências”. Talvez indeciso entre a opacidade e a clarividência dessas imagens, João Bénard opta por uma expressão mais tortuosa: elas corresponderiam, em suas palavras, a uma “sombria sede de lucidez”. Clarividentes ou obscuramente evocativos, o fato é que esses sinais nunca correm o risco de metaforizar ou ilustrar alguma ideia pronta, pois atuam sempre em conjunto com o texto declamado (ou com a trilha do filme), preservando a incerteza do enigma.

O que dizer, por exemplo, desse bibelô japonês que aparece com destaque na casa de Jaques, ornando a sua lareira? Exemplo máximo dessa impureza quase kitsch de Cuny, o bibelô japonês é totalmente alheio ao universo medieval do enredo.



I. *Fotograma de “O Anúncio feito a Maria” (1991), de Alain Cuny*

Vejamos o que diz João Bénard da Costa acerca desse bibelô e outros sinais de impureza presentes no filme de Cuny:

Na cozinha da casa de Violaine, vemos um bibelô (um gato japonês) que nada tem que ver com aquela época ou aquele lugar, e que parece estar ali como mais tarde o vaso de vidro transparentíssimo ou a flor do jarro, como outros tantos apelos a uma sombria sede de lucidez. Mas, mais tarde, muito mais tarde, na grande cena entre Violaine e Mara (precedida, espantosamente, pela legenda escrita que fala do abismo e do peixe) a imagética é quase surrealista, com o cão enorme sentado na cadeira, a vaca, e os burros que se vem juntar às duas irmãs como num presépio demencial. (...) Noutras passagens, os anacronismos são sonoros (os cantos infantis), noutras, ainda, Cuny procede a colagens como quando insere desenhos de igrejas ou quadros de Van Eyck. Noutras decompõe, como nesse fabuloso plano da mão cortada de Violaine, enterrada na terra. (BÉNARD DA COSTA, 2009).

O texto de João Bénard da Costa já dá algumas boas dicas acerca do paralelo que desejamos estabelecer com os preceitos simbolistas, já que explicita as suas principais características (a soberania da palavra poética e os sinais visuais como reflexos do Inteligível), dialogando também – no caso de Paul Claudel – com o seu misticismo. Como bem observou João Bénard, Alain Cuny consegue adaptar a peça “sem jamais psicanalisar Claudel”, com uma compreensão muito aguda da raiz “mágica e pagã do catolicismo do autor”.

Talvez um católico apaixonado pelo texto de Claudel se sentisse incomodado pelo filme de Cuny, pois ele parece tornar bem mais explícita essa suposta raiz mágica e pagã do texto original. Vejamos a série de mosaicos que aparecem inseridos no filme, durante um diálogo entre Violaine e

Pierre de Craon. Eles parecem muito mais próprios ao universo da alquimia, da magia ou da superstição que oriundos da mitologia cristã.



II. *Fotogramas de “O Anúncio feito a Maria” (1991), de Alain Cuny*

Trata-se, portanto, de uma adaptação nada convencional. A desfragmentação é a operação mais constante ao longo de todo o filme. Nunca se sabe aonde o próximo plano de Cuny irá nos levar. Além das inúmeras inserções (cartelas de texto, referências iconográficas, fotografias, documentários, mosaicos, colagens, plantas arquitetônicas, canções diversas, orações cristãs etc.), Cuny lança mão abundantemente da descontinuidade espaço-temporal (em uma mesma cena, por exemplo, vemos saltos muito perceptíveis, incluindo mudança de figurino e/ou de cenário), jump-cuts, dublagens com acentuados sinais de estrangeirismos, falta de sincronia entre a voz do emissor e de seu dublador etc. Trata-se, portanto, de uma adaptação muito impura, em diálogo muito direto com os preceitos simbolistas, e em constante busca por novos sentidos.

Referências

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CLAUDEL, Paul. **O Anúncio feito a Maria**. Tradução de Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

COSTA, João Bénard da. “L’annonce faite à Marie”, In: Folhas da Cinemateca. Catálogo “Cinematografia – Teatralidade 1”, Lisboa: Outubro de 2009. Disponível online em **FOCO – Revista de Cinema**, Julho, 2012. <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/alaincuny.htm> Acesso em Novembro de 2015.

FRAGA, Eudinyr. “O teatro simbolista”, in **O simbolismo no teatro brasileiro**. São Paulo: Art & Tec., 1992.

MARCEL, Gabriel. **Regards sur le théâtre de Claudel**. Paris: Beauchesne, 1964.

MICHAUD, Guy. **Le symbolisme tel qu’en lui-même**. Paris: Nizet, 1995.

Rogério Sganzerla e o cinema que pensa e experimenta o ensaio¹

Rogério Sganzerla and cinema that thinking and experiencing the film-essay

Régis Orlando Rasia² (Doutorando – UNICAMP/SENAC-SP)

Resumo:

Rogério Sganzerla transita entre os territórios do experimental e do ensaio durante a sua carreira. A incidência deste último surge no período pós-marginal, ao mesmo tempo em que o conceito amadurecia no solo cinematográfico. Esta comunicação visa mostrar o percurso cinebiográfico do diretor e apresentar os regimes de passagens para a forma-ensaística na carreira do diretor.

Palavras-chave:

Cinema experimental, filme ensaio, cinema brasileiro.

Abstract:

Rogério Sganzerla moves between the territories of experimental cinema and film-essay during his career. The incidence of this latter emerges in post-marginal period, while the concept has matured in field cinema. This Paper aims to point out some characteristics of director's stylistic passages to form-essay films.

Keywords:

Experimental film, essay-film, brazilian cinema.

Há uma consonância acadêmica sobre a formação de um território ensaístico no cinema e audiovisual³, uma forma contemporânea e que se revela com o tempo a partir dos escritos de Montaigne, Adorno, Hans Richter, Eisenstein, Bazin entre outros. Somam-se as análises aprofundadas das obras de Chris Marker, Agnès Varda, Godard, Harun Farocki, etc.

Mas, onde estariam as incidências ensaísticas no cinema brasileiro? Encontramos poucas cartografias e pesquisas sobre o assunto, em nenhuma delas Sganzerla é reconhecido como parte desta construção. Como alternativa a este problema ultrapassaremos os já recorrentes e conhecidos filmes do período marginal do diretor e versaremos os regimes da imagem ensaística em filmes menos conhecidos.

Vale ressaltar, brevemente, sobre a incidência do experimental no Brasil através do cinema marginal, Sganzerla marca território como um dos grandes expoentes deste campo com seus filmes:

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Perspectivas (pós) autorais.

² Régis Orlando Rasia doutorando em Multimeios pela UNICAMP e professor do Bacharelado em Audiovisual do SENAC-SP.

³ Cf. Francisco Elinaldo Teixeira, 2015.

Bandido da luz vermelha (1968), *Mulher de todos* (1969), *Copacabana mon amour* (1970) e *Sem essa aranha* (1970). Quando perguntado sobre o rótulo de “cineasta marginal” ele nega e afirma “Não! Eu acho que o Brasil é que é marginalizado [...] Nós acreditamos que o nome certo para esse movimento é experimental” (SGANZERLA, 1987, p.98).

Porém, antes de realizar *O bandido...* Sganzerla foi um dos primeiros teóricos/críticos a fazer reflexões sobre o conceito de ensaio no Brasil em dois textos: *Cinema impuro* (1966) e *Noções de cinema moderno* (1966a). Com um recorte rápido, limitado pelo formato jornalístico, sem se aprofundar sobre o conceito, diga-se na época, um protótipo. De qualquer modo o diretor beira o ensaio com o cinema moderno: lugar de confluências mescladas nos territórios da ficção e do documentário.

As reflexões destes textos se desdobram no primeiro filme *Documentário* (1966), obra que, em um primeiro momento nos indexa no documental com o título, mas no decorrer do filme nos lança no domínio da ficção. Um filme feito por jovens (em frente e atrás das câmeras) que perambulam por São Paulo. No final há um “curto-circuito” do regime ficcional e documental, quando as vozes dos atores se combinam com a dos jovens realizadores. Ao estilo *Crônicas de um verão* (1961) de Rouch, Tonacci (câmera) e Sganzerla (direção) comentam as dificuldades, as intenções e motivações da experiência de fazer um filme, ou seja, uma autoinscrição e autorreflexão sobre o processo.

Embora Sganzerla faça reflexões caras ao ensaio no início de sua carreira, a forma ainda prototípica leva o diretor a *experimentalizar o experimental*⁴ com o cinema marginal. Após crises e alterações nos regimes da imagem como a reflexividade do documentário, a autobiografia e o surgimento do vídeo e digital, como defende Weinrichter (2015, p.43-58), o ensaio surge como “um conceito recente” e que “precisava alcançar certa maturidade” no meio cinematográfico. Complementa o teórico que “a noção (atual) de filme-ensaio só pode aparecer de forma pertinente a partir dos anos 80”, como uma forma “pós: pós-moderna, pós-documental” e pós verdade, além de necessitar um certo distanciamento das heranças que o firmam na filosofia e na literatura.

Brissac (1993, p.238) diz que as passagens “são o caminho do futuro das imagens”, complementa o teórico que elas “servem para introduzir outros tempos e espaços [...] Um território é formado por esse trânsito, por essa permeabilidade generalizada, por esse sistema de interações”. O conceito de passagens nos ajuda a pensar os fluxos das mudanças, as estilísticas transitórias nem

⁴ Cf. TEIXEIRA, 2015, p.369 sobre o conceito de Hélio Oiticica.

sempre sutis, feito de linhas de fugas, rupturas, mas também de prolongamentos, transições, revisões e ressignificações das formas.

O atravessamento destes regimes da imagem que nos referimos são perceptíveis nos curtas de pouca expressão (alguns até inacabados) realizados entre 1977-1983. É com *Viagem e descrição do Rio Guanabara por Ocasão da França Antártica* (1976), que Sganzerla dá uma guinada estilística, seguido por outros filmes como: *Ritos populares – Umbanda no Brasil* (1977), *Horror Palace Hotel* (1978) co-dirigido com Jairo Ferreira, *Brasil* (1981), *Noel por Noel* (1981), *E o petróleo nasceu na Bahia* (1982) e *Irani* (1983). Seus filmes começam a se desdobrar em narrativas mais fragmentadas, algumas reflexivas e articuladas com materiais diversos, se aproximam também do caráter documental - a exemplo do filme de 1977 que acompanha a vida de Matta e Silva, famoso umbandista.

A descontinuidade do experimental na filmografia do diretor pode ser vista com *Abismu* (1977). Há algum tempo afastado da realização cinematográfica, após retornar do exílio para a Europa em 1973 Sganzerla retoma com este filme muito próximo da estética marginal e que, entre outras coisas, fracassou como crítica e público porque a ideia de experimental estava esvaziada no cinema brasileiro⁵.

Viagem e descrição..., após *Abismu*, é central para pensarmos como virada estilística na carreira de Sganzerla. O filme aborda a trajetória do aventureiro Nicolas Durand de Villegagnon representado pelo ator Paulo Villaça em uma espécie de monólogo, adapta trechos das primeiras narrativas de viagens (Jean de Léry) inscritas sob regimes de fabulação para a câmera. Sganzerla não narra uma história ou versa a História, mas faz um cinema de pensamento que nos dá a ver Imagens do Brasil da época. Nos referimos às Imagens=conceito legadas ao estado mental (pensamento) e que ultrapassam a mera visualidade ao nos trazer ilustrações (gravuras em sua maioria) com trechos das primeiras narrativas que inventam o Brasil pelos olhos de estrangeiros (Welles mais tarde). Um olhar que conta histórias sobre uma terra distante, misteriosa, conjugando relatos documentais e objetivos com impressões subjetivas (fantásticas) sobre o lugar. Estamos no território do pitoresco e também do ensaio.

A década de 1980, especificamente a partir *Nem tudo é verdade* (1986), é marcada por experiências mais maduras no solo do ensaio, quando os regimes da imagem documental

⁵ Cf. Jairo Ferreira em seu livro *Cinema de Invenção* (1986).

construídos sob a noção de realidade, verdade e a própria representação são desmontadas (*F for fake* de Welles, 1973). Neste período Sganzerla se embrenha em acervos audiovisuais, como um pesquisador/arqueólogo de imagens históricas vampiriza as cinematecas. Podemos perceber uma espécie de fascinação do diretor por nossa memória audiovisual, digamos esquecida. Uma das experiências mais saliente com o arquivo é *Brasil* (1981), curta-metragem que combinou imagens dos bastidores do disco homônimo de João Gilberto com materiais ressignificados. O agenciamento dos arquivos na montagem pôde ser visto em outros filmes desde então, é o caso de *O petróleo nasceu na Bahia* que se vê montado sobre a voz irônica do diretor apresentando vários materiais históricos da região norte do país.

A ressignificação é o ponto chave da relação de Sganzerla com o ensaio. Há um fluxo de diferenças, mesmo nas repetições. Como se sabe, o diretor futuramente repetirá os temas em torno de Noel Rosa e Orson Welles, mas a repetição ultrapassa os temas e se volta aos materiais alheios que ele repete e recicla-os constantemente. Por exemplo, quando vemos os mesmos materiais de Noel rearticulados em novas montagens nos filmes sobre Welles (quatro filmes). Ele ressignifica seus filmes constantemente, é o caso de *B2* (2001), em que Sganzerla remonta os restos dos materiais do *Bandido...* tratados como se fossem alheios. Chega a um ponto de agenciar seus filmes com pouquíssimos materiais captados, como em *Tudo é Brasil* (1997). O diretor voltar a olhar constantemente as imagens, e essa instância é central na composição filmica do diretor que se encanta com as Imagens históricas do Brasil, para Weinrichter (2015, p.51) esta seria a relação do ensaio com a “ideia de voltar a usar, de voltar a olhar as imagens de outra maneira”.

Destacamos a relação analítica sobre os arquivos, com atravessamentos das imagens em superfícies estáticas e planas (fotografias, obras de arte, manuscritos etc.) colocadas em movimento no fluxo do cinema por meio do *table top*, um dos itens mais recorrentes na estilística de Sganzerla. Ao colocar em movimento estas superfícies estáticas, o diretor exige um certo fechamento de nosso cérebro pela montagem e na articulação destes materiais, faz com que “entremos” e que se criem movimentos sobre a superfície achatada da imagem, lugar em que se observa os detalhes, recorta rostos e acontecimentos, combina toda a pluralidade de texturas, bitolas e formas de agenciar o arquivo.

A respeito da montagem-colagem do *Bandido...* podemos dizer que ela se diferencia da colagem dos filmes-ensaios como *Tudo é Brasil* e *Isto é Noel*, nestas últimas obras a colagem é

levada à enésima potência. Os filmes de Sganzerla incidem para a *multiplicidade* e que, quase naturalmente, tendem a potencializar a colagem de seus filmes ensaios. Há inclusive a polifonia de vozes dos atores a do diretor, combinadas com as vozes radiofônicas e das músicas.

Como instância da permeabilidade do ensaio nos filmes de Sganzerla, destacamos que a imagem, o som e o verbo possuem autonomia. Camadas que bifurcam, trifurcam e não param de se multiplicar nos modos de composição em seus filmes-ensaios. Ele pensava que a melhor forma de conhecer o artista era por sua obra, assim o faz com música de Noel, João Gilberto, Koellreutter, por exemplo, quando a banda sonora ganha uma autonomia e de igual proporção com a imagem. Lemos, vemos, ouvimos, escutamos tudo ao mesmo tempo em seus filmes, o que exige um cérebro atento.

A base do ensaísmo segundo Weinrichter (2015, p.77) seria um “desdobramento da auto expressão, um repertório de formas de dizer Eu em um cinema de produção artesanal [...] quando o cineasta-artista se propõe refletir sobre seu lugar no mundo ou sua identidade considerando-se sujeito histórico ou não”. A autoinscrição se desdobra em toda carreira de Sganzerla, além do já citado *Documentário*, a sua voz é ouvida no agenciamento dos materiais de arquivos em *O petróleo nasceu na Bahia*, há uma pequena inserção da sua voz em *Nem tudo é verdade*; em *Noel por Noel* sua fala costura o filme e como performance de si, passa para o outro lado da câmera ao ofertar um violão na sepultura do músico; *Irani*, ele volta as suas origens no estado de Santa Catarina, vemos novamente seu corpo em frente à câmera ao beber uma cachaça na guampa; em *Linguagem de Orson Welles* aponta a câmera para o espectador; o vemos como entrevistador no filme *Horror Palace Hotel*.

Um regime de passagem não incide no abandono dos demais regimes, ao menos para Sganzerla, experimental e ensaio são formas que se retroalimentam, se pensarmos, por exemplo, na encenação dos atores e dos corpos documentais combinados com materiais de arquivo em vários de seus filmes. Entre outras características dos seus filmes experimentais/marginais, destacam-se produções de baixo custo, filmagens improvisadas e a atuação dos corpos dos atores como em um *happenings*, estilísticas que dão vasão e favorecem o amadurecimento do ensaio para o diretor.

Antonio Weinrichter (2015, p.57), teórico caro a nossa reflexão, cita que “um ensaio pode vir assinado por um cineasta experimental” podendo estar mais próximo do “cine/vídeo experimental, as verdadeiras fontes do ensaio”. *Alma do povo vista pelo artista* e *Anônimo e incomum*, ambos de 1990, são axiomas destas experiências e parte da maturidade da forma ensaística ao passar pelo formato

do vídeo. O último filme citado abre com a inscrição: “vídeo de Rogério Sganzerla”. Já *América, o grande acerto de Vespúcio* (1992) podemos ver a performance do ator Otávio Terceiro filmado com uma *handycam* (Hi8) e que servirá de laboratório para *O signo do caos*, 2003. As bitolas menores com o vídeo e digital, em relação a película 35mm, são formas de dar a ver o mundo e construir seus filmes como um fluxo do pensamento, assim o faz com *Deuses no Juruá* (1997, vídeo) e o filme dodecafônico *Informação: H. J. Koellreutter* (2003, digital).

Percebemos que Sganzerla faz dos seus filmes uma experiência para si e para o espectador. Assim ele nos integra ao fluxo de seu pensamento com obras singulares e ainda pouco conhecidas, as quais nos preocupamos em trazer nesta breve comunicação. A forma (e não fôrma) que ele experimenta com estes filmes é o ensaio.

REFERÊNCIAS.

PEIXOTO, Nelson Brissac; *Passagens da Imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura*. In: PARENTE, André. (Org.). **Imagem Máquina**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 237-252.

SGANZERLA, Rogério. *Em busca de uma realidade mais forte*. Entrevistado por Marcos Valério. 14 de março 1987. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 96-101p.

_____. *Cinema impuro?* Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 23 jan. 1965. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.58-63.

_____. *Noções de cinema moderno*. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 30 jan. 1965a. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.64-68.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo; **O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. 1. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2015. 400p.

LÓPEZ, Antonio Weinrichter. *Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo; **O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. 1. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2015 p.42-91

A trajetória de Luiz Rosemberg Filho¹

The trajectory of Luiz Rosemberg Filho

Renato Coelho Pannacci² (Mestre – Unicamp / UAM)

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo apresentar a trajetória artística do cineasta, artista visual e ensaísta carioca Luiz Rosemberg Filho (1943), abarcando desde seus anos de formação e primeiros trabalhos, ainda nos anos 1960, até os dias atuais, com mais de sessenta filmes realizados, entre curtas, médias e longas-metragens.

Palavras-chave:

Cinema Brasileiro; Cinema Novo; Cinema Marginal; Luiz Rosemberg Filho.

Abstract:

This article aims to present the artistic career of the filmmaker, visual artist and essayist Luiz Rosemberg Filho (1943), spanning from his formative years and early work, still in the 1960's, to the present days, over sixty films made between short, medium and feature films.

Keywords:

Brazilian Cinema; Cinema Novo; Cinema Marginal; Luiz Rosemberg Filho.

O cineasta Luiz Rosemberg Filho nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 27 de setembro de 1943. Autor de uma vasta filmografia que soma ao todo mais de cinquenta títulos entre curtas, médias e longas-metragens, Rosemberg começou a empreender sua trajetória em meados dos anos 1960 e continua ativo até os dias de hoje.

Paralelamente à sua atividade como cineasta, Luiz Rosemberg Filho é autor de um considerável número de colagens. São imagens que dialogam intrinsecamente com seus filmes, constituindo um universo único de sua obra e pensamento. Soma-se a isso, ainda, uma prolífica e extensa atividade como ensaísta, escrevendo constantemente sobre cinema para diversos jornais e revistas, já há várias décadas.

Realizador geralmente associado ao cinema de cunho experimental produzido no Brasil, Luiz Rosemberg Filho sempre manteve uma postura independente, nunca se filiando a grupos, ao Cinema Novo ou ao Cinema Marginal, mesmo que constantemente associado ao segundo período. Sua

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema moderno no Brasil.

² Doutorando em Multimeios pela Unicamp, professor na graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi.

filmografia inclui longas-metragens importantes no panorama do cinema brasileiro dos anos 1960/1970, filmes radicais e viscerais, muitas vezes interditados pela censura durante o regime militar e raramente exibidos em circuito comercial.

Rosemberg inicia sua trajetória artística com a pintura³ e passa a se interessar pelo fazer cinematográfico no começo dos anos 1960, quando frequenta reuniões do CPC, o Centro Popular de Cultura da UNE. No CPC se aproxima de figuras como Oduvaldo Vianna Filho, Joel Barcelos, Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, entre outros. Esse ambiente, bem como a recente realização do longa-metragem coletivo *Cinco vezes favela* (1962), influenciou Rosemberg a iniciar a realização de *Levante*⁴, curta-metragem de ficção que fica inacabado.

Posteriormente, a convite do crítico de cinema Antonio Moniz Vianna, Rosemberg trabalha como seu assessor no Instituto Nacional de Cinema, o INC, durante a segunda metade dos anos 1960.

Luiz Rosemberg Filho inicia sua carreira cinematográfica de fato em 1968, ano em que roda *Balada da página três*, finalizado no ano seguinte. Inicialmente um projeto de média-metragem para um filme de episódios⁵, com argumento de Ruy Guerra e Mario Carneiro como diretor de fotografia, o projeto acabou por se tornar um longa. O filme não teve grande repercussão crítica, tampouco distribuição comercial e é hoje considerado perdido.

Em *Balada da página três*, um jovem do subúrbio carioca furta um carro do ano em um posto de gasolina, um Mustang, e vai para a Zona Sul, para Copacabana, com a namorada. Os jovens perambulam de carro pelo Rio de Janeiro, fazem um pacto de amor eterno e ao final do filme se suicidam.⁶

Em 1969, Rosemberg participa do longa-metragem de episódico *América do sexo*, no qual dirige o primeiro episódio, intitulado *Colagem*. O filme contém mais três médias-metragens, dirigidos respectivamente por Flávio Moreira da Costa e Rubens Maia (que não seguiram carreira no cinema), e pelo cinemanovista Leon Hirszman.

³ Rosemberg se dedicou à pintura dos 16 aos 19 anos, aproximadamente. É quando passa a frequentar as reuniões do CPC e se aproxima do teatro, logo se interessando pelo cinema. Poucas pinturas suas restaram, mas acerca de seu trabalho como pintor, nunca exposto, pode-se constatar a influência do Expressionismo Abstrato.

⁴ Segundo Rosemberg, *Levante* abordava o universo de operários durante uma greve.

⁵ O filme se chamaria *Cidade sem sol*, com episódios dirigidos por Rosemberg, Flávio Moreira da Costa e Luiz Carlos Maciel.

⁶ Segundo depoimento de Rosemberg e texto não publicado de Sindoval Aguiar, ator no filme.

Filme de realização rápida⁷, como geralmente eram feitos os longas de episódio na época, foi uma coprodução entre Rubens Maia e Antônio Polo Galante⁸. Ítala Nandi interpretou o papel principal nos quatro episódios e o filme contou com atores como Renato Borghi e José Celso Martinez Corrêa, numa parceria com o Teatro Oficina. Com 29 minutos de duração, o episódio *Colagem* serviu, segundo o próprio Rosemberg, como aprendizado para realização de seu filme seguinte, *O jardim das espumas*. *América do sexo* acabou retido e posteriormente liberado pela censura, mas seguiu inédito por décadas.

Em 1970, Luiz Rosemberg Filho roda seu segundo longa-metragem, *O jardim das espumas*, filme geralmente associado ao período do Cinema Marginal. Embora interdito pela censura federal, que proíbe sua exibição comercial, *O jardim* tem boa repercussão crítica. Posteriormente liberado pela censura, tem estreia acanhada no circuito comercial em agosto de 1973.

Filme de cunho alegórico e que alude à situação política do país no momento, ainda que camuflado como uma incursão ao gênero da ficção científica, o longa marcou o começo da parceria de Rosemberg com o diretor de fotografia francês radicado no Brasil Renaud Leenhardt, seu amigo e parceiro até os dias de hoje, com quem já realizou mais de quarenta trabalhos. Até pouco tempo considerado perdido, recentemente se descobriu uma cópia do filme no acervo do Collectif Jeune Cinéma⁹, em Paris.

Após a realização do filme e sua interdição pela censura federal, Luiz Rosemberg Filho deixa o Brasil e se transfere para Paris, onde mora por aproximadamente quatro anos. Na França, se aproxima de Glauber Rocha, para quem dedica o experimental *Imagens* (1972).

Durante passagem pelo Brasil, Luiz Rosemberg Filho realiza *Imagens*, em 1972, longa-metragem silencioso, filmado em 16 mm e em preto e branco, fotografado por José Carlos Avellar. Todo rodado com elenco não profissional, formado por amigos de Rosemberg e pelo próprio diretor, o filme foi exibido no Brasil apenas em sessões restritas. Durante décadas pensou-se que *Imagens*¹⁰ estivesse definitivamente perdido, mas recentemente foi localizada uma cópia também no Collectif Jeune Cinéma, em Paris.

⁷ *América do sexo* foi rodado entre os meses de julho e agosto de 1969, em 16 mm.

⁸ A Servicine, empresa de A. P. Galante e Alfredo Palácios, foi responsável pela ampliação do filme para 35 mm. Porém, após constatar o resultado final, se desinteressou pelo filme diante das dificuldades que encontraria com a censura.

⁹ Fundado em 1971, o CJC é uma cooperativa de cineastas dedicada aos cinemas “diferentes e experimentais”, como consta em seu site: <http://www.cjcinema.org/>.

¹⁰ Ou *Imagens do silêncio* (*Images de souffrance*), como foi intitulado em francês. O filme possui duração de 68 minutos.

Segundo o diretor, *Imagens* foi levado por Rosemberg na sua volta para a França de maneira clandestina, no fundo falso de uma mala. Exibido em alguns cineclubes, centros culturais, mostras e festivais de cinema, *Imagens* venceu o Prêmio Especial do Júri no Festival Internacional de Cinema Jovem de Toulon¹¹, em junho de 1973. Naquele ano concorreram no Festival obras de cineastas como Werner Schroeter e Chantal Akerman, entre outros.

Quando Rosemberg retorna definitivamente ao Brasil, deixa as cópias de *O jardim das espumas* e *Imagens* com integrantes do Collectif Jeune Cinéma. Essa cópias, em 16 mm, se encontram hoje no acervo francês, mas recentemente foram digitalizadas e exibidas por aqui, em festivais e mostras de cinema.

De volta ao Rio de Janeiro, Luiz Rosemberg Filho realiza *A\$untina das Américas*, rodado em 1974 e finalizado um ano mais tarde. Trata-se de seu primeiro filme colorido, filmado em 16 mm, novamente produzido de forma independente, no qual retoma a parceria com o fotógrafo Renaud Leenhardt¹². Em seu elenco, *A\$untina* conta com a atriz Analu Prestes – no papel principal, o de uma prostituta – e com atores do porte de Nelson Dantas e José Celso Martinez Corrêa.

Obra anárquica e de viés antropofágico, *A\$untina das Américas* dialoga o gênero musical e discute a influência de Hollywood na cultura brasileira. Apesar de conseguir financiamento da Embrafilme para finalização, *A\$untina das Américas* é interdito integralmente pela censura federal, sendo liberado apenas para exibições em festivais de cinema fora do Brasil¹³. A única cópia do filme existe na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, mas não possui condições para projeção. O filme existe hoje digitalizado.

Seu longa-metragem seguinte, o contundente *Crônica de um industrial*, de 1978, filme pelo qual Rosemberg talvez seja mais lembrado, difere-se consideravelmente de sua produção anterior. Com tom mais sério, *Crônica* se distancia da estética do Cinema Marginal, e de certa maneira pode ser considerado uma obra de mais maturidade, segundo define o realizador.

Mesmo com financiamento para distribuição concedido pela Embrafilme, o filme esbarra outra vez na censura, e nem para exibições em festivais no exterior é liberado. No período, tal fato causa certa revolta em Rosemberg, bem como a manifestação de críticos como Jairo Ferreira, então na

¹¹ O Festival Internacional du Jeune Cinéma de Hyères existiu entre os anos de 1965 e 1983. Entre 1971 e 1977 ocorreu na cidade de Toulon. A partir de 1971, o Collectif Jeune Cinéma participou de sua realização.

¹² É o primeiro filme que Rosemberg realiza com sua própria câmera, uma Eclair Cameflex, que filmava tanto em 16 mm como em 35 mm.

¹³ Entre outros festival, *A\$untina* foi exibido no Festival Internacional de Cinema de Edimburgo, na Escócia, em agosto de 1978.

Folha de S. Paulo, e Jean-Claude Bernardet, então no *Última Hora*. Selecionado para a Quinzena dos Realizadores de Cannes em 1978, o filme foi impedido de sair do país para ser exibido no festival. Acabou liberado apenas em 1979, ano em que representou o Brasil na Quinzena.

Talvez o mais belo filme de Luiz Rosemberg Filho, *Crônica de um industrial* aborda a crise existencial de um industrial brasileiro, sendo considerado por muitos uma espécie de *Terra em transe* dos anos 1970, e confirmando certa filiação glauberiana por parte do diretor. Com o ator Renato Coutinho no papel principal, o filme aborda a crise e o vazio existencial vivido por um empresário “bem-sucedido”.

O último longa-metragem de produção convencional realizado por Luiz Rosemberg Filho é *O santo e a vedete*, de 1982. Trata-se de uma comédia erótica, com o intento de satirizar e dialogar com a produção da chamada pornochanchada brasileira. Trabalhando como diretor contratado – pelo produtor J. Borges, também argumentista do filme –, Rosemberg roda boa parte de *O santo e a vedete* nos estúdios da Cinédia, que coproduz o longa.

Rosemberg tem liberdade para reformular a ideia do roteiro e escolher atores e equipe para trabalhar, mesmo que dentro de um esquema de produção simples e com viés erótico. O resultado final é algo como uma combinação entre estranhamento brechtiano e comédia erótica. Por fim, o produtor acabou por desistir de exibir comercialmente o filme, que contou com trilha sonora original composta por Jards Macalé.

Após a realização de *O santo e a vedete*, Luiz Rosemberg Filho passa para a produção de filmes em vídeo, quase sempre realizando curtas ou médias-metragens, em busca da liberdade criativa e estética propiciada pelo menor custo de produção no uso do novo suporte. Outra questão fundamental para passar ao vídeo é a não dependência de produtores ou financiamentos estatais.

Os primeiros vídeos de Rosemberg são os médias-metragens *Alice* e *Videotrip*, ambos de 1984. Com quarenta minutos de duração cada, realizados de maneira rápida e com poucos recursos, o primeiro foi gravado em VHS e o segundo em U-matic. Ambos conservam, ainda, características de filmes de ficção, mas nos quais o autor claramente já procura explorar as especificidades da estética do vídeo, com certo teor ensaístico.

Luiz Rosemberg Filho realiza, em 1988, o média-metragem *O vampiro*, também com duração de quarenta minutos. Ainda nos anos 1980, escreve os roteiros dos médias-metragens *Adyós, general* (1986) e *Viva a morte* (1986), ambos dirigidos por Omar L. de Barros Filho, o Matico,

jornalista gaúcho e seu amigo de longa data, com quem colaborou nos anos 70, quando escreveu para o jornal *Versus*.¹⁴

Seu último filme em película foi o curta documentário *Desobediência*, rodado em 35 mm no ano de 1989. Em 1991, Rosemberg realiza *Cinema Novo*, curta-metragem em vídeo no qual aborda de forma livre o movimento cinematográfico, com depoimentos de seu mentor Mario Carneiro e do amigo Sérgio Santeiro.

Podemos aferir que, de fato, a partir do início da década de 1990, Luiz Rosemberg Filho se aprofunda nas especificidades da linguagem do vídeo, criando uma obra de vertente ensaística, em forma de videocolagem, que só poderia ser empreendida no suporte vídeo, e que se difere consideravelmente de sua produção anterior em película, composta, sobretudo, por filmes de ficção.

Rosemberg adentra a década de 1990 realizando várias obras em vídeo. No biênio 1993/1994 realiza oito curtas-metragens, com durações que variam entre sete e treze minutos, aos quais chama posteriormente de *Experimentais*, uma espécie de série informal. Alguns desses títulos são *Barbárie e Pornografia*, de 1993, *As sereias* e *Imagens e imagens* de 1994.

Os oito vídeos foram coproduzidos pela Luz Produções, produtora de Rosemberg na época, e pela Nave Mãe, então produtora de seu irmão Tito Rosemberg; sempre realizados com a mesma equipe, que contava com a fotografia de Renaud Leenhardt e edição de Tito.

É certo que essa série de filmes já agrega os atributos basais que irão marcar o trabalho de Rosemberg em seus vídeos-ensaios, como a utilização de colagens, que se sucedem na imagem enquanto um texto de autoria do cineasta é lido em registro de voz *over*. Citações literárias em cartelas – de autores como Brecht, Benjamin, Godard – surgem em maior profusão, embora já existissem em seus filmes anteriores.

Luiz Rosemberg Filho inicia sua produção em vídeo digital a todo vapor a partir do início dos anos 2000, realizando “curtas em digital para não enlouquecer”, como costuma afirmar. Essa sua filmografia recente já ultrapassa mais de trinta filmes, entre curtas e médias-metragens, todos feitos de maneira artesanal e totalmente independente, sem contar com qualquer tipo de financiamento estatal.

¹⁴ Jornal alternativo, marcado pela resistência ao regime militar. Foi publicado entre os anos de 1975 e 1979.

Destacam-se, dentro do panorama dessa grande quantidade de trabalhos, títulos como *Guerra\$* (2005), *Nossas imagen\$* (2009), *O discurso das imagen\$* (2009), e ainda os incisivos *Trabalho e Desertos*, ambos de 2011.

Hoje, nos anos 2010, Luiz Rosemberg Filho continua realizando filmes, colagens e escrevendo de maneira contínua, num fluxo de trabalho ininterrupto, que parece nunca parar. Em 2014, o diretor voltou enfim ao formato de longa-metragem, após um hiato de 32 anos, com *Dois casamento\$*.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. Como matar um cineasta brasileiro. In **Última Hora**, 1.º/6/1978.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Max Limoad / Embrafilme, 1986.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973)** – a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Considerações acerca das figuras da *Trümmerfrau*

e da *Veronika Dankeschön* em Fassbinder¹

Considerations about representation of *Trümmerfrau*

and *Veronika Dankeschön* in Fassbinder

Roberto Ribeiro Miranda Cotta² (Doutorando - EBA/UFMG)

Resumo

O ponto de partida deste artigo é o confronto de uma histórica ambivalência estabelecida entre duas figuras femininas icônicas no imaginário alemão do Pós-Guerra: a *Trümmerfrau* e a *Veronika Dankeschön*. Através da análise de *O casamento de Maria Braun* (1979), de Rainer Werner Fassbinder, procura-se investigar as condições sob as quais estes ícones instituem diferentes formas de protagonismo e resistência à dominação masculina, capazes de ressignificar as microestruturas sociais vigentes.

Palavras-chave

Cinema, R.W. Fassbinder, *Trümmerfrau*, *Veronika Dankeschön*.

Abstract

The starting point for this article is the confrontation of historical ambivalences between two female figures present in the collective imagination of Postwar: the *Trümmerfrauen* and *Veronika Dankeschön*. From the analysis of *The marriage of Maria Braun* (1979), directed by Rainer Werner Fassbinder, seeks to investigate the conditions under which these characters establish different ways of resistance to male domination as also play a role able to remove the current social microstructures.

Keywords

Cinema, R.W. Fassbinder, *Trümmerfrau*, *Veronika Dankeschön*.

Entre ruínas, um atroz sorriso

Com o término da Segunda Guerra Mundial, o processo de reconstrução de áreas arruinadas pelos conflitos bélicos configurou-se como uma necessidade primordial em cada uma das Zonas de Ocupação que constituíam a geografia entrecortada do território alemão. Devido à morte e o

¹ Trabalho apresentado aos anais do XIX Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual (2015), na sessão *Mulheres e Cinema*.

² Doutorando em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na área de estudos sobre Cinema, onde desenvolve a tese intitulada *A estilística do Pós-Guerra na obra de Rainer Werner Fassbinder*, com orientação do Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario (EBA/UFMG) e financiamento da CAPES. É membro da CAMIRA (The Cinema and Moving Image Research Assembly) e do grupo de pesquisa CINECLIO - Cinema e História, registrado no Diretório do CNPq.

desaparecimento de milhões de combatentes do sexo masculino no período de guerra, diversas ações foram promovidas com o intuito de atrair mulheres ao trabalho de remoção dos escombros espalhados por cidades como Berlim, Dresden, Bremen, Frankfurt, Colônia, Hannover, Leipzig, entre outras. Em alguns desses lugares, a contrapartida oferecida em troca do serviço concentrava-se na disponibilização de acesso a melhores categorias de vale-alimentação, enquanto em outras localidades o trabalho sequer passava do voluntariado integral ou era realizado de maneira forçada (SHNEER, 2014).

Para agregar um volume maior de trabalhadoras, uma série de fotografias demonstrando satisfação nos rostos das mulheres no decorrer da realização das atividades de recolhimento dos destroços foi difundida em diversos meios de comunicação. Por sua vez, tais ações contribuíram para que o imaginário histórico relacionado ao mito de representação da figura da *Trümmerfrau* fosse consolidado de forma satisfatória, valorizando a ideia de estratificação de um prazer instaurado na realização de trabalhos braçais femininos, com a preponderante função de atuação junto às estratégias ideológicas de reconstrução moral, estrutural e social propagadas pelos países Aliados, à época administradores dessas Zonas de Ocupação (TREBER, 2014). Essas mulheres, conhecidas como *Trümmerfrauen* - numa tradução literal para a língua portuguesa: Mulheres dos Escombros - são compreendidas historicamente como modelos essenciais para a solidificação da luta pelo restabelecimento das noções de pátria e nação, desconsiderando, contudo, as condições de trabalho desfavoráveis e a batalha diária por sobrevivência experimentada por elas.

Durante esse mesmo período, outra relevante representação feminina tomava conta do imaginário alemão do Pós-Guerra, sendo simbolizada pela alcunha de Veronika Dankeschön. Em tempos de escassez econômica, essa era uma nomenclatura atribuída às mulheres que se envolviam com os oficiais do exército norte-americano, buscando, através desse relacionamento, uma melhor condição financeira. Em alemão, Dankeschön significa “muito obrigado”, ao passo que Veronika sempre foi um dos nomes femininos mais populares desse mesmo idioma, o que tornou favorável a associação entre ambos para a consolidação desse apelido de cunho pejorativo. De acordo com Domentar (1998), o alto índice de doenças venéreas supostamente transmitidas pelas Veronika Dankeschön aos oficiais estadunidenses fez com que elas fossem recebidas socialmente de modo pesaroso, tanto pelo povo alemão quanto pelos próprios norte-americanos estabelecidos provisoriamente nas Zonas de Ocupação.

Diante desses pressupostos, as Veronika Dankeschön passaram a ocupar, desde então, um lugar exatamente oposto ao das Trümmerfrauen no estrato social. Enquanto a primeira representação seria afigurada como uma espécie de sutil variação de prostituta, a segunda seria compreendida como a mãe de família que arregaçava as mangas da camisa para trabalhar duro na reconstrução do país. Por consequência, a ideia de oposição instalada entre essas duas representações foi mantida durante as décadas seguintes pelos livros de história e por todo um aparato de rememoração dos anos da Guerra que atribuía às Mulheres dos Escombros o espaço de figura heroica que atuou em função dos ideais patrióticos. Ao contrário disso, as Veronika Dankeschön representam, nesse imaginário, a camada feminina mais vil da sociedade alemã dos anos 1940, condicionadas a desempenhar o papel da mulher que usava dos artifícios menos laboriosos para galgar um trampolim financeiro e contornar, dessa forma, as dificuldades atravessavam quase toda a população alemã, como aponta Domentar (1998) e como também pode ser visto nessa oposição de tratamento demonstrada por estas duas fotografias.



Figura 1: Trümmerfrauen em serviço durante a remoção de escombros em Berlim. Foto pertencente ao acervo do Jornal Der Spiegel publicada em Dezembro de 1948, cuja legenda ressaltava o fato das Mulheres dos Escombros trabalharem de num pesado regime braçal, com quaisquer ferramentas que poderiam encontrar.



Figura 2: Peça publicitária fotográfica sem identificação de um autor ou empresa proponente direcionada aos oficiais norte-americanos que estavam na Alemanha em meados dos anos 1940. O texto principal da peça, traduzido para o português, significa “Ela pode parecer limpa, mas espalha sífilis e gonorreia. Você (soldado) não pode vencer o Eixo caso contraia doença venérea”.

A perpetuação desses discursos apresentados nas fotografias tem sido uma tônica praticamente incontornável desde a década de 1940, ganhando o respaldo da mídia impressa, da publicidade e das grades pedagógicas de ensino de história desde então. No entanto, com o passar dos anos, surgiram algumas propostas de estudo ou representação capazes de contornar os lugares comuns de pertença histórica legados a esses dois ícones.

Embora se detendo somente às Trümmerfrauen, as recentes avaliações da pesquisadora Leonie Treber, por exemplo, apresentam uma perspectiva na qual o volume de participação das Mulheres dos Escombros foi bem menor do que aquilo que tem sido propagado, comportando, na verdade, apenas uma pequena minoria da população feminina do período, não uma aquiescência massificada. Ela salienta também que as empresas construtoras e seu maquinário eram os principais responsáveis pela retirada dos entulhos, até porque a quantidade de metros cúbicos – algo em torno de 400 milhões m³ - de escombros era inviável de ser removida, em maior gradação, pelo trabalho braçal. Além disso, Treber ressalta que o trabalho desempenhado por elas era não era necessariamente voluntário, sendo muitas vezes trocado por categorias alimentícias mais bem

favorecidas ou realizado de modo forçado, o que, por sua vez, põe em xeque o sorriso no rosto tantas vezes alardeado e difundido pela mídia ao tratar desse ícone. (TREBER, 2014).

Outro caso essencial de ressignificação da representação desses dois ícones históricos vem do filme *O casamento de Maria Braun* (1979), dirigido por Rainer Werner Fassbinder. Nesta obra do cineasta alemão, a personagem-título interpretada por Hanna Schygula é uma mulher cujo casamento é interrompido pouco tempo depois da realização de sua cerimônia, devido a um bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial. A protagonista, então, passa seus dias à procura do marido desaparecido, carregando consigo um cartaz em suas costas com o nome dele. Durante esses momentos de busca, Maria Braun acaba cruzando com um grupo de Trümmerfrauen em atividade na remoção de escombros, entretanto, apesar de olhar fixamente para elas, resolve seguir adiante seu caminho, tornando-se, logo em seguida, uma Veronika Dankeschön e partindo rumo a uma abrupta mudança de *status* socioeconômico em poucos anos. Este cruzamento, este olhar e esta caminhada impulsionaram o autor deste artigo a refletir sobre o papel de representação desempenhado pela Trümmerfrau e pela Veronika Dankeschön sob a perspectiva de Fassbinder, mediado pela presença da protagonista Maria Braun.



As figuras 3 e 4 representam o momento em que Maria Braun olha para as Trümmerfrauen em serviço e segue sua caminhada de ascensão socioeconômica.

O casamento de Maria Braun (1979) começa de maneira literal mostrando a sequência do casamento da personagem-título, Maria, com Hermann Braun (Klaus Löwitsch), um oficial do exército

alemão. Só que ao invés de serem ouvidos os tradicionais tons melódicos da marcha nupcial, são escutados sons de bombas, explosões, desmoronamentos e o choro angustiante de um bebê demarcando a banda sonora da cena. Todos estes sons, que eclodem em concomitância, são embalados por imagens de uma Alemanha arruinada pela guerra, o que representará a destruição espacial do país e as ruínas das lembranças que atormentarão Maria no decorrer do filme. O casamento se consuma, mas Hermann desaparece pouco depois. Seu rumo, no entanto, passa a ser desconhecido por anos.

Em seguida, percebe-se que as ruínas alimentam também uma impossibilidade de esquecimento do marido. Maria passa a caminhar dia após dia pelas ruas da cidade à procura de Hermann com um cartaz de papelão nas suas costas, carregando o nome dele e uma foto de identificação. Ao percorrer as ruas - ou ruínas - da cidade, Maria vai percebendo os escombros nos prédios, nas casas, nos bares, mas ao mesmo tempo vai saindo de um estado de letargia para dar conta das dimensões dos seus próprios escombros, dos seus sentimentos dilacerados, das ruínas de sua própria memória. Na medida em que cruza com um grupo de Trümmerfrauen atuando na remoção de entulhos, ela olha para as trabalhadoras de modo respeitoso, mas não adere à participação nas atividades promovidas por elas. Maria apenas olha, e esse olhar parece despertá-la da sensação de impotência e apatia da espera pelo marido, e esse despertar simboliza a escolha por novos rumos, diferentes daqueles realizados pelas Mulheres dos Escombros.

Maria decide mudar o curso natural dos acontecimentos e, assim, o filme acompanha uma luta promovida pela personagem em função do esquecimento do marido. O plano simbólico em que Maria rasga a foto de Hermann e joga ao chão o cartaz que levava às costas demarca claramente a transição nos rumos da personagem. O passo seguinte é conseguir um emprego, e ela logo passa a trabalhar num bar frequentado exclusivamente por oficiais do exército norte-americano. Lá, ela conhece Bill (George Eagles), um soldado negro por qual ela se envolve afetivamente. O desvelar da relação entre Maria e Bill passa a ser compreendido tacitamente por todos que estão ao redor como um envolvimento entre uma Veronika Dankeschön e um oficial do exército, sendo visto de modo preconceituoso.

Contudo, a relação dos dois muda bruscamente quando Hermann volta. Uma série de reviravoltas toma conta da narrativa, Bill morre num golpe acidental desferido por Maria, Hermann assume o crime, vai para a cadeia e Maria obtém uma escalada socioeconômica após se envolver

com um industrial francês que oferece a ela um cargo em sua empresa. Maria, no entanto, vai ampliando sua representação dentro da empresa sem qualquer tipo de ajuda dele, o que mostra suas técnicas e habilidades intelectuais outrora relegadas ao segundo plano pelos personagens masculinos. Na parte final, Maria reencontra novamente Hermann e explode a própria casa enquanto os dois conversam sobre o presente, o passado, o futuro e os rastros deixados pela Guerra. O fim trágico – e catártico – sugere a morte dos personagens e a destruição definitiva do sorriso atroz de Maria.

O casamento de Maria Braun, em linhas gerais, representa um ponto de encontro entre as representações da Trümmerfrau e da Veronika Dankeschön. Se em momento algum sua narrativa questiona o protagonismo e o heroísmo obtido pelas Mulheres dos Escombros ao longo da história, mantendo toda a aura que constitui a potencialização de sua capacidade de reconstrução do país; o filme procura representar a Veronika Dankeschön, ou seja, Maria Braun, por um viés que foge dos padrões de representação históricos. Sendo assim, Maria Braun pode ser compreendida como uma personagem capaz de resistir e se impor frente à dominação masculina estabelecida, obtendo uma elevação de seu *status* socioeconômico a despeito de todas as adversidades que encontra, readequando simbolicamente os lugares de representação pré-delimitados a ela. Nesse sentido, Maria alcança o grau de representatividade frequentemente atribuído às Trümmerfrauen, entretanto, destituindo as microestruturas de dominação vigentes promovidas pelo patriarcado, com forças próprias.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: **Magia, técnica, arte e política**. 3 ed. Brasiliense: São Paulo, 1987.

DOMENTAT, Tamara. **Hallo, Fräulein**: Deutsche Frauen und amerikanische Soldaten. Berlin: Aufbau-Verlag, 1998.

ELSAESSER, Thomas. **Fassbinder’s Germany**: history, identity, subject. Amsterdam/Holanda: Amsterdam University Press, 1996.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. 2.ed. rev e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

KAES, Anton. **From Hitler to Heimat**: the return of history as film. Boston/EUA: Harvard University Press, 1989.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

PEUCKER, Brigitte (org.). **A companion to Rainer Werner Fassbinder**. Nova York/EUA, Wiley-Blackwell: Malden, 2012.

SCHNEER, David. **Lin Jaldati**: Trümmerfrau der Seele. Berlin: Hentrich & Hentrich, 2014

TREBER, Leonie. **Mythos Trümmerfrauen**: von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes. Berlin/Alemanha: Klartext, 2014.

Visualidades regionais e direção de arte no cinema latino-americano. Projeto “Dar a Ver”.¹

Regional visualities and art direction in the Latin American cinema.

“Dar a Ver” project.

Tainá Xavier² (Mestre – UNILA)

Resumo:

O presente trabalho visa investigar possibilidades de aplicação de técnicas artesanais na direção de arte e suas contribuições para a criação de visualidades regionais no cinema Latino-Americano. Esta fase da pesquisa analisa sob tal perspectiva quatro filmes exibidos ao longo das atividades do projeto de extensão “*Dar a Ver*”, do Curso de Cinema e Audiovisual da UNILA.

Palavras-chave:

Direção de Arte, Cenografia, Textura, Cinema Latino - Americano.

Abstract:

This paper aims to investigate possible applications of traditional handicraft techniques in the art direction and its contributions for the creation of regional visualities in the Latin American cinema. This stage of the research analyses under this perspective, four films exhibited during the activities of the extension project “*Dar a Ver*”, realized by the Cinema and Audiovisual graduation course of UNILA.

Keywords:

Art Direction, Scenography, Texture, Latin American Cinema

O presente trabalho busca investigar o uso de técnicas artesanais na ambientação cênica audiovisual, que aponta para a textura como elemento visual privilegiado em geral e latino-americano em particular. Para tanto se refletirá acerca das metodologias de atuação em direção de arte no cinema latino-americano, partindo da análise dos filmes apresentados no ciclo de exibições *Mostrar a Cena*. Tal ciclo, organizado como parte das atividades do projeto de extensão “*Dar a Ver*” do curso de Cinema e Audiovisual da UNILA, exibiu de 08 a 29 de abril de 2015 os seguintes filmes: “*Quilombo*”, BRA, 1984, com direção de Cacá Diegues e arte de Luiz Carlos Ripper; “*Pepe el Toro*”, MEX, 1953, com direção de Ismael Rodriguez e arte de José Granada; “*Madeinusa*”, PERU, 2005, com direção de

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS E FORMAÇÃO DE PÚBLICO NO AUDIOVISUAL.

² Tainá Xavier é professora de direção de arte no Curso de Cinema e Audiovisual da UNILA. Possui graduação em Comunicação Social – Cinema pela UFF (2004) e mestrado em Artes Visuais pela UFRJ (2012), onde pesquisou direção de arte no cinema e foi bolsista CAPES. Atua desde 1996 nas áreas de produção e direção de arte em cinema, teatro e televisão.

Claudia Llosa e arte de Eduardo Camino; e “Aniceto”, ARG, 2008, com direção de Leonardo Favio e arte de Andres Echeveste.

Afirmando que o cinema surgiu como um meio cultural moderno e popular, KING (1994) destaca o fato de que a modernidade periférica da América Latina sempre moveu-se sob a sombra projetada de um desenvolvimento desigual:

Latinoamérica compitió en términos desiguales con los costosos avances tecnológicos del cine; muchas industrias tardaron años, por ejemplo, para llegar al cine sonoro, y muchas de estas industrias locales trabajan en la actualidad con fondos anuales equivalentes al presupuesto de una película argumental de Hollywood. El modelo dominante de Hollywood también se universalizó como un modo *correcto* de filmar, como un modo *correcto* de ver. (KING, 1994, p. 344)

As produções da Vera Cruz, como “Tico-Tico no Fubá” (Adolfo Celi, 1952) exemplificam esse tipo de iniciativa. Pautada pelo modelo estadunidense de produção e contando com profissionais europeus, a Vera Cruz atinge alto grau de qualidade técnica, que, na cenografia exprime-se com a construção da primeira cidade cenográfica da América Latina por Pierino Massenzi.

A distinção entre o uso de cenários construídos e as novas propostas que, a partir do neorrealismo italiano e a nouvelle vague reivindicam o espaço “real” como privilegiado para a encenação são abordados por AFFRON; AFFRON (1995), que apontam a negação à falsidade dos cenários de estúdio como uma afirmação da obsolescência deste sistema de produção pelos realizadores europeus do pós-guerra. A busca pelo ambiente cênico mimético, no entanto, pode não significar o registro de espaços previamente existentes. É o caso de alguns ambientes interiores do neorrealismo italiano, como o apartamento de “Umberto D”, de Vittorio de Sica, 1952 (Dir. Arte: Virgilio Marchi). Por outro lado, Godard nos mostra que o controle dos elementos visuais do espaço cênico não está restrito aos cenários construídos. Seu filme “*Le Mépris*” (O Desprezo), de 1963, embora filmado em locações, apresenta um rígido controle da informação cromática através da utilização exclusiva dos matizes primários, de maneira simbólica, relacionada ao masculino e ao feminino.

Por completar sua significação graças à interação com outros elementos do texto fílmico, a locação, no seu uso cênico, torna-se um espaço de representação, parte do mundo real mobilizada e ressignificada na composição do mundo representado. O cinema novo brasileiro nos fornece exemplos interessantes do uso criativo de uma mesma locação para diferentes propósitos cênicos,

como é o caso do Parque Lage, que em “Terra em Transe” (Glauber Rocha, 1967) é a sede do governo da fictícia Alecrim, já em “Macunaíma” (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) dá lugar à casa de Venceslau.

Oscilando entre a exploração criativa de ambientes reais e a construção de universos inteiramente inventados, o campo da ambientação cênica audiovisual latino-americana apresenta dois caminhos diversos: Um deriva-se do prosseguimento da tradição clássica narrativa naturalista, cuja produção de Tico-Tico no Fubá é o paradigma inaugural, tendo na teledramaturgia sua continuidade. Por outro lado, a escassez de recursos do cinema independente, aliada às temáticas urbanas ou regionais, possibilita o desenvolvimento de um outro caminho, marcado pelo uso de locações, tanto para ambientes de exterior, quanto de interior. Nesse tipo de produção, a incompletude apresenta-se como elemento constitutivo do espaço pró-filmico que sugere, oferece fragmentos a serem completados no espaço fora de tela, exigindo, portanto, maior participação do espectador na construção da diegese.

Em depoimento no *making of* do filme “Quilombo”, Cacá Diegues afirma que a coisa mais interessante do filme é que “a palavra de ordem era inventar novos modos de fazer as coisas”. Partindo da relação dos orixás do candomblé com a natureza, a direção de arte explora em suas possibilidades máximas as texturas do barro, das conchas, da palha, dos chifres, das sementes, da madeira, dentre outros, em cenários e figurinos. Ao abdicar do falseamento e optar pela mobilização dos materiais reais na construção do espaço cênico, Ripper leva para o cinema uma forma de trabalho que experimentara no teatro, onde a criação de “ambiências” envolvia o espectador no ritual do espetáculo.

Esse investimento na diversidade de materiais componentes do espaço cênico e da caracterização irá intensificar a presença da textura na imagem, a ponto de tornar-se um importante elo sensorial com o espectador. Sendo um elemento que diz respeito visualmente a um sentido que não é visual, o tato, a textura possibilita ao espectador cinematográfico a chamada visão háptica, que substitui a experiência tátil, reprimida pelo condicionamento social. Nossa visualidade reconhece os padrões de textura que serão (ou deveriam ser) confirmados pelo tato.

A cenotécnica tradicional, em seus procedimentos de mimetização de materiais, sempre lidou com esse elemento de forma a proporcionar uma informação visual enganosa, em geral, para camuflar materiais baratos como compensado, isopor ou fibra de vidro sob camadas de pintura que

simulavam mármore, pedras, tijolos ou madeiras nobres. Este é o caso dos ambientes verificados no segundo filme exibido no projeto: “Pepe el Toro”. O filme, quase integralmente ambientado em cenários de estúdio, apresenta as agruras do carpinteiro viúvo Pepe que, para saldar enorme dívida aventura-se pelo mundo do boxe. Após os créditos iniciais apresentados em tábuas sendo cortadas numa serra circular, o filme começa com uma grande distribuição de presentes na área comum da vila onde Pepe vive. O pátio é composto por abóbadas, arcos e colunas. São visíveis as trepadeiras e outras plantas artificiais, a pintura de arte de envelhecimento, varais com roupas estendidas, além de diversos objetos presos à parede, denotando o ambiente como espaço de moradia popular. A partir deste pátio central as personagens acessam suas casas por portas duplas, o que evidencia o limite sutil entre o público e o privado naquela forma de habitação.

“Pepe el Toro” é produto da indústria mexicana dos anos 1940 que KING (1994, 346) afirma ter se convertido em “un pequeno Hollywood de América Latina gracias a la exitosa explotación de dos o três géneros conocidos”. Como tal, ainda segundo o autor, não reproduz ambientes reais, vivos, mas formas particulares de espetáculo da indústria cultural, baseadas geralmente em géneros importados, encontrando mercado mediante a reprodução das fortes tradições do teatro popular. A visualidade desses espaços é pasteurizada, criada através da técnica “neutra” da cenotécnica de compensado e pintura de arte, cujos padrões mimético-naturalistas se baseiam em estereótipos e impedem a individualização cultural, a vinculação mesma dos espaços com sua região de origem.

Visando construir uma metodologia brasileira da arte “com suas múltiplas facetas regionais”, Ripper, segundo BULCÃO (2014) alegava que a bibliografia técnica para o ensino das artes cênicas, que era toda importada, deveria ser complementada, pois somente dessa forma seria possível se criar um contraponto com a cultura “colonizada” que reproduz acriticamente um padrão importado. Para Ripper, a identidade residia no material e na técnica artesanal, sendo o seu uso, uma opção engajada dentro do contexto precário da técnica teatral local.

O terceiro filme apresentado no projeto foi “Madeinusa”, cujo título refere-se ao nome de uma menina de 14 anos e doce rosto indígena que vive em um *pueblo* perdido da cordilheira branca do Peru. A narrativa desenrola-se durante as festividades locais da semana santa, onde acredita-se que a partir da sexta-feira santa, quando Cristo morre crucificado, até o domingo, os habitantes do lugarejo podem fazer o que bem entender. Com a chegada de um jovem geólogo de Lima, chamado Salvador, essa ordem será abalada. Todo ambientado em locações, “Madeinusa” apropria-se da

paisagem do vilarejo Canrey Chico para a criação do lugarejo fictício chamado Manayaycuna. Da relação da cultura local, preservada e rígida, com o que lhe é externo surgem os maiores conflitos da narrativa, cujo nome da protagonista indica o grau de isolamento daquela comunidade, representada também pela caixa de guardados de Madeinusa que traz recortes, revistas e outros objetos do mundo exterior, como os brincos de sua mãe, índice da presença de outrora e símbolo de sua fuga.

Nas primeiras sequências, o espaço é apresentado de forma denotativa, ilustrando o cotidiano de Madeinusa: a caça aos ratos, a saudade da mãe, a convivência com a irmã. O uso de belas paisagens andinas e a profusão de elementos visuais surgem em pequenas doses, conforme se desenvolve a festa. Fogos, roupas coloridas, bandeiras e até mesmo um enorme painel cenográfico para apresentação da virgem, conferem certo grau de artificialidade aos sets. Tal característica, no entanto, estabelece uma relação privilegiada com a narrativa, já que esta transcorre num período muito especial para aquela comunidade e as tradições ali apresentadas são muito particulares, sendo em parte apresentadas ao espectador através da dimensão visual oferecida pelos elementos da direção de arte.

Quando decide refilmar “O Romance de Aniceto e Ana Francisca”, que em 1966, havia sido narrado em preto-e-branco e totalmente ambientado em locações, o diretor argentino Leonardo Fávio opta por ambientar a história em um filme colorido, de cenários construídos em um grande galpão por cenotécnicos do Teatro Colón. Um povoado, uma casa de estuque, um acampamento de ciganos, dentre outros, são artificialmente reconstruídos. A luz de uma grande lua de cartão e nuvens de algodão embalam, em forma de filme-ballet, a versão de 2008, Aniceto, exibida no projeto.

Na busca do que há de traço visual comum entre as duas propostas de ambientação da encenação podemos apontar a textura como o elemento de permanência, que, ainda em concepções tão diversas se mantém enquanto identidade daquelas construções. A casa de Aniceto obedece à mesma configuração espacial simples: uma cama, uma janela, uma porta. A textura indica que, ainda que plasticamente nossa visão seja ativada pelas cores ou pelo movimento da dança, aqueles espaços não foram construídos para embelezar. É essa imagem tátil que nos lembra que Aniceto e Ana Francisca são personagens populares, nos revelando que aquele ambiente é também personagem da narrativa pois representa, naquele contexto, um modo de vida culturalmente individualizado.

Essas considerações preliminares acerca da importância da textura no espaço cênico de territórios periféricos partem do entendimento de que as técnicas locais de construção, assim como o desgaste dos materiais, difere de acordo com os diferentes usos do espaço. Estes usos, por sua vez, são condicionados pelas especificidades socioculturais e econômicas. Embora nenhum dos filmes apresentados aqui ambiente-se em centros urbanos da América Latina, um estudo mais apurado da significação das texturas na imagem de narrativas ambientadas nesses espaços pode oferecer elementos para a compreensão das atmosferas que emanam dessas imagens. O cinema contemporâneo da América Latina vem buscando metodologias alternativas ao modelo mimético naturalista e, nesse processo, a filmagem em locações se mostra como um caminho frutífero, pois permite um contato com superfícies que apresentam indícios, são testemunhos vivos, mobilizados na imagem, que atestam a passagem do tempo e das pessoas por aquelas partes de mundo presentes na diegese.

Referências

AFFRON, Charles; AFFRON, Mirela Jona. **Sets in motion**. Art direction and film narrative. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

BULCÃO, Heloisa Lyra. **Luiz Carlos Ripper para além da cenografia**. Um educador e pensador das artes e técnicas da cena. Petrópolis: De Petrus et Alii; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2014.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2014.

JACOB, E. M. “**Espaço e visualidade**. A direção de arte da obra cinematográfica de Luis Carlos Ripper”. In: III SEMINÁRIO DE ESTUDOS DO ESPAÇO TEATRAL E MEMÓRIA URBANA, 2009, UNIRIO, Rio de Janeiro.

KING, John. **El carrete magico**. Una historia del cine latinoamericano. TM Editores, 1994.

Olhares sobre a cidade a partir de uma motocicleta¹

Looks over the city from a motorcycle

Vinícius Andrade² (Doutorando – UFMG)

Resumo:

O presente texto trata dos vídeos produzidos por Mike 9mm, perfil social e codinome fictício criado por um piloto de motocicleta de São Paulo para veicular no site Youtube as incursões registradas da perspectiva de sua motocicleta por uma câmera instalada no capacete. Partindo da tentativa de executar um trabalho de descrição dos elementos particulares contidos nesse dispositivo, perguntamos quais elementos, mais ou menos estáveis, o integram e quais relações mantêm entre si.

Palavras-chave:

Dispositivo, audiovisual, cidade.

Abstract:

The text deals with videos produced by Mike 9mm, social profile and fictitious code name created by a motorcycle rider from Sao Paulo to serve on the site Youtube registered incursions from the perspective of his motorcycle by a camera mounted on the helmet. Starting from the attempt to run a job description of the contents of that particular device, we ask which elements, more or less stable, integrate it and what relationships they maintain with each other.

Keywords:

Apparatus, audiovisual, city.

1. Das particularidades de um dispositivo

O objeto desse trabalho são os vídeos produzidos por Mike 9mm, perfil social e codinome fictício criado por um piloto de motocicleta de São Paulo para veicular no site Youtube as incursões registradas da perspectiva de sua motocicleta por uma câmera instalada no capacete. Mike 9mm – pseudônimo que se refere a suas duas “ocupações”, motociclista e “marombeiro” – aparece como sujeito de sua própria narrativa, explorando as tecnologias digitais de produção, armazenamento e veiculação de imagens para produzir relatos sobre os mais diversos temas, desde situações no trânsito, condições de tempo e dicas sobre motocicletas, até desabafos emocionais, conselhos ao estilo auto-ajuda e reflexões sobre a vida na cidade. Partimos da tentativa de executar um analítica de nível intermediário tal qual formulada por Paula Sibília (2008), uma descrição dos elementos

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cidades e Paisagens

² Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG)

particulares contidos num determinado dispositivo, para perguntar: quais são as especificidades do dispositivo armado pelo piloto? Quais elementos, mais ou menos estáveis, o integram? Como e quais relações mantém entre si?

Organizamos então a análise das especificidades do dispositivo elaborado pelo piloto paulista de codinome Mike 9mm em duas etapas: (1) um olhar para seus aspectos técnicos e as implicações em termos de imagem que ele pode ter e (2) um olhar para o que chamamos de traços enunciativos, as formas de utilização da palavra e da narração por Mike. Por fim, falaremos um pouco de algumas características ligadas à veiculação dos materiais no Youtube e as possibilidades de interação aí lançadas. Dividimos o texto dessa maneira apenas como meio de favorecer a escrita, mas, de modo algum, pensamos essas dimensões como isoláveis umas das outras. Na análise de umas - esperamos mostrar - vamos encontrar, necessariamente, conexões com as outras, sendo próprio dessa análise, tal como defendemos, a imbricação dos elementos.

2. Aparato técnico, imagens e variáveis

Nos primeiros registros produzidos por Mike, nos parece importante notar que o aparato técnico armado pelo piloto (uma câmera portátil do tipo Go Pro³ instalada em sua motocicleta) não se apresenta tão bem montado como vemos nos vídeos mais recentes, mas vai sendo, aos poucos, adaptado de acordo com os fins desejados – partilhar seu ponto de vista/olhar e escutar suas impressões/leituras sobre a cidade que descortina em seus percursos. No primeiro vídeo, pela altura a partir da qual vemos a rua, mais ou menos à altura das mãos do piloto e, portanto, um pouco atrapalhados pelo guidão da motocicleta, notamos que a câmera que faz o registro está instalada em seu corpo, abaixo da cabeça e acima da cintura. É um “teste” (“Testando a Go Pro”) feito por ele, tanto do bom funcionamento mecânico do seu equipamento, quanto de um lugar mais adequado para fazer o registro a partir de um ponto o mais próximo possível de sua visão.

Nesse sentido, devemos notar que é somente no vídeo seguinte que Mike desloca a câmera, que estava presa ao seu tronco, para algum lugar no interior do capacete, encontrando uma maneira com que essa fique inteiramente aderida por ele. Disso resulta que, ao movimento de sua cabeça, corresponde um movimento da câmera. Para a direção onde o piloto destina seu olhar, a câmera

³ Câmera portátil de tamanho extremamente reduzido que permite filmar em alta qualidade em situações idealmente adversas para uma câmera de maior porte.

destina também e, com eles, conseqüentemente, aqueles que assistem às imagens. Esse vídeo fundamental intitula-se “Visão do piloto em primeira pessoa”. Mike parece, de fato, aos poucos, entender o que ele mesmo busca, ou a própria busca o permite entender o que quer criar. Não fosse, inclusive, pelo barulho constante do motor da motocicleta, esses primeiros vídeos seriam quase que estritamente contemplativos: o piloto nada fala, apenas percorre a noite em silêncio.

Notamos assim formar-se uma relação que conjuga o acoplamento da câmera, a câmera no capacete, o capacete no corpo do piloto e o corpo do piloto na motocicleta. Uma espécie de simbiose se configura, mas não exatamente isso, como vimos na não coincidência entre olhar do piloto e olhar da câmera, o que nos remete à relação entre corpo e câmera apontada por Jean-Claude Bernadet (2003) no filme *Diário de bordo (São Paulo/9 dias em novembro)*, de Paola Prestes. O aparato é então, ao mesmo tempo, um aparato fixo e móvel, que está associado à estrutura câmera-capacete-corpo-motocicleta, mas, com eles e como eles, se move; permanece no mesmo lugar que, conseqüentemente, nunca é o mesmo.

Disso decorre, na imagem, um processo de repetição e diferença. As paisagens que vemos à nossa frente, descortinadas pelos trajetos do piloto, se apresentam como variáveis, vão mudando, mas, de alguma forma, talvez por uma certa homogeneidade estética, arquitetônica e formal de avenidas e ruas da cidade, são semelhantes entre si. Semelhança e variação estão aí intimamente conectadas, nos dando a ambígua impressão de vermos sempre a mesma paisagem que, ironicamente, está sempre em mudança. Tal característica, é evidente, é menos produzida pelo dispositivo de Mike, apesar de constituir-se como elemento importante no interior deste, e mais algo que esse dispositivo capta do espaço mesmo em que vivemos e transitamos: a cidade como paisagem padronizada, mas também incapaz de esconder suas diferenças constituintes, como a separação dos espaços, a distribuição de riquezas entre eles, a diferente concentração de pessoas e fluxos, a organização bastante variável que a faz oscilar entre ordenamento e caos.

3. Traços enunciativos

Retornando aos primeiros vídeos, que datam do início de 2012, e mais uma vez ao contrário do que os vídeos mais recentes podem sugerir, é importantíssimo perceber que Mike só instala o microfone para captação de voz com alguns vídeos já produzidos, sendo esse “incremento” um fator de adaptação notável no que concerne às possíveis pretensões do piloto. De fato, nesse momento

inicial, esses seriam vídeos como que inteiramente tomados pelo silêncio, não fosse o ruído constante do motor da motocicleta, que irá acompanhar, sem exceções, toda a sua produção audiovisual. Esse recurso vem compor com a câmera para fazer parte do aparato armado pelo piloto e é mais um passo no processo de adaptações feitas por ele para que os vídeos expressem sua experiência individual de pilotar a moto pela cidade.

Com o microfone, que é instalado no interior do capacete pelo piloto, abre-se então uma outra dimensão, outras possibilidades. É através do seu uso que os ruídos da rua ganham outro volume e contornos, tornam-se mais complexos, múltiplos e sensíveis. É também através do uso desse aparato sonoro que pode aparecer sua voz como instância paralela e autônoma em relação à imagem, da voz pode tornar-se sensível a palavra, da palavra articulada pode surgir a narração, e da narração diferentes – e coexistentes – formas de narrar, sugerindo um regime de enunciação peculiar e heterogêneo.

Identificamos pelo menos três formas ligadas à possibilidade da narração. Num primeiro momento, num conjunto inicial de vídeos, a narração “simplesmente” apresenta (apresenta o piloto, apresenta o seu aparato técnico), como que a delinear os traços, por assim dizer, de uma possível identidade, de sua história pregressa – é nesse momento inicial que apresenta sua família e fala de experiências específicas de sua vida. Ao que vem se somar outra estratégia, uma narração que dá conta das situações objetivas que se desenrolam diante do piloto, uma narração que se junta à imagem para conferir autenticidade ao relato, dizendo do que vê, do que acontece, do que ouve, representando o mundo à sua volta, em suma, uma narração que não apresenta simplesmente, mas produz uma representação do que está ao redor.

Uma terceira forma de uso da palavra pelo piloto é a narração que não apresenta nem representa, digamos assim, mas que reflete na forma de aconselhamentos e relatos bastante pessoais: inflexiona o seu próprio universo de modo que já não podemos afirmar se tais palavras surgiriam sem a interlocução de quem assiste e ouve os seus vídeos pelo canal de *Youtube* nem também afirmar que a maneira como ganham forma só acontece porque existe interlocução e interação, fazendo essa estratégia habitar, nos parece, uma zona indiscernível em que as experiências de Mike podem, por ora e em algum nível, se misturar às experiências daqueles com quem ele se comunica.

Enquanto a palavra que apresenta o piloto e a que objetiva o mundo talvez estejam por demais endividadas com uma identidade e um real, a palavra de aconselhamento e de narração das experiências, por mais que não escapem a essas duas primeiras instâncias, se põem numa zona mais incerta, mais subjetiva, menos dada e mais processual. Talvez coubesse sondar se essa processualidade desloca a própria posição do sujeito, mas não é esse o nosso objetivo aqui. De todo modo, podemos dizer que essa terceira forma de narração, em função de suas características, não pode ser considerada algo surgido própria e exclusivamente de Mike, nem algo provocado própria e exclusivamente por quem o acompanha na internet, sugerindo, assim, pensarmos essa instância como algo compartilhado, ainda que de modo muito frágil.

Talvez estejamos simplificando por demais o jogo complexo entre essas instâncias, contudo, como não se trata aqui de dizer quem ele é (quem é esse sujeito ontologicamente, qual sua substância última), mas sim apontar as funções que desempenha, pela linguagem, no interior do dispositivo e as implicações que isso possui em termos de imagem e som, optamos por apontar, por ora, apenas a existência desse jogo autor/narrador/personagem e sua importância no que diz respeito à relação com uma série de outras manifestações na imagem elaboradas em primeira pessoa e que jogam com essa oscilação entre atestação de autenticidade e livre criação, revelação e performance, verdadeiro e falso, sem que consideremos nenhuma dessas categorias como estanques e não dialógicas entre si e com o mundo.

Nesse sentido, afirma Paula Sibília, na esteira de Phillipe Lejeune:

O *eu* que fala e se mostra incansavelmente na web costuma ser tríplice: é ao mesmo tempo autor, narrador e personagem. Além disso, porém, não deixa de ser uma ficção; pois, apesar de sua contundente auto-evidência, é sempre frágil o estatuto do *eu*. Embora se apresente como “o mais insubstituível dos seres” e “e mais real, em aparência, das realidades, o *eu* de cada um de nós é uma entidade complexa e vacilante (SIBILIA, 2008, pág. 31).

Gostaríamos de insistir, dessa forma, no fato que de que esses modos de fala não comprovam, atestam ou revelam a identidade do piloto, mas podem servir para pensarmos como ele mesmo se elabora na e com a linguagem, podem indicar como a partir da linguagem ele se subjetiva: não dar-se a ver em sua essência, mas no seu tornar-se, não se exhibe em seu condição identitária mais autêntica, mas no processo mesmo de sempre vir a ser outro sendo si mesmo. Sibília nos diz: “(...) a

subjetividade se constitui na vertigem desse córrego discursivo, é nele que o *eu* de fato se realiza” (2008, pág. 31).

4. Modos de apresentação e interação

Outro traço central que pode ser mais futuramente melhor observado nos modos de apresentação, veiculação e interação dos vídeos de Mike é a preservação que ele realiza da extensão e da duração dos seus trajetos através da manutenção do plano-sequência, forma na qual os vídeos são veiculados em canal na internet. O tempo dos vídeos de Mike pode ser medido pelo tempo de um “rolê” – uma volta ou um trajeto que o piloto percorre. Esse trajeto pode ser recortado de um percurso maior (começamos o vídeo com Mike em algum lugar da cidade e ele termina antes que se chegue ao destino) e pode ser o tempo exato desse trajeto (o vídeo começa com o piloto saindo de algum lugar e termina no destino que ele definiu). Os vídeos variam, assim, entre 5 e 15 minutos, sem cortes na sua duração, permitindo ver, por completo, o percurso do seu início até seu final, ainda que esse final não se dê, como dissemos, no local de destino.

Tal traço parece ligar-se aquilo que a presença do aparato técnico permite a ele, uma espécie de conexão com os fluxos próprios à cidade e à circulação nela. Não se trata assim de filmar e descobrir, talvez mais de um filmar e adentrar, filmar e encontrar circuitos de conexão, já que o sentido em jogo não é o de desbravar o percurso na medida em se filma, pois, entendemos, esse percurso que percorremos junto com Mike é, no mais das vezes, conhecido de antemão pelo piloto.

Creemos que se trata, antes, de uma conexão incerta, instável, que se institui como algo que penetra no interior de um circuito que já existe, encadeando ou não com os fluxos desse circuito. Esse circuito se forma por isso pelos percursos mesmos do motociclista pela cidade. Ou seja, se não podemos dizer que é o dispositivo armado por Mike que vai criar uma escritura pro fílmica reconhecível com o real com o qual entra em contato, é possível afirmar, por outro lado, que esse dispositivo pode potencialmente conectar-se aos fluxos urbanos que se dão nos espaços, no seus tempos, disposições, bloqueios, possibilidades.

Bibliografia

BERNADET, Jean-Claude. Mostra novos rumos do documentário brasileiro? In: **Catálogo do Fórum.doc** – *Festival do filme documentário e etnográfico*. Belo Horizonte: 2003.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: *Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: *a intimidade como espetáculo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

XAVIER, Ismail. *As aventuras do dispositivo (1978-2004)*. In: **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. 6ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

Redes de formação em dois períodos do cinema paraibano¹

Training networks in two periods of cinema of Paraíba

Virgínia de Oliveira Silva² (PhD em Educação – UFPB / PROPEd-UERJ / Uff)

Resumo:

Do fim dos anos 1970 ao início da década de 1980, as ações formadoras concentraram-se em João Pessoa e Campina Grande. A partir de 2007, a rede de projetos de educação cinematográfica, como o JABRE, vinculados ou não às universidades, se capilariza, ampliando a participação de jovens de diferentes macrorregiões da Paraíba. Os curtas daí originados vêm sendo premiados em diversos festivais, como *Sophia* (K. Rógis) e *Ilha* (I. Moura), com, respectivamente, 32 e 56 premiações.

Palavras-chave:

Educação, cinema, Paraíba, Políticas Públicas.

Abstract:

From the late 1970s to the early 1980s, the formation network was concentrated on the cities of João Pessoa and Campina Grande. From 2007, the formation network grow, such as the Jabre Laboratory, linked or not to universities, enabling the expansion of the participation of young people from different geographical regions of the state, whose films produced are awarded in several festivals, as for example *Sophia* (K. Rógis), and *Island* (I. Moura), with, respectively, 32 and 56 awards.

Keywords:

Education, cinema, State of Paraíba, public policy.

1 - Contexto e metodologia

Da produção cinematográfica paraibana iniciada nos anos 1920 por Walfredo Rodrigues (*Sob o céu nordestino*, 1928), ao criar a Nordeste Filmes, e que segue até hoje, destacamos dois períodos, com ações relacionadas à formação na área cinematográfica. Para isso, conversamos com diferentes sujeitos envolvidos de forma direta com os dois períodos estudados, pesquisamos as referências bibliográficas, os sites temáticos e acompanhamos de perto algumas das ações aqui descritas.

O primeiro período, do final dos anos 1970 à metade inicial da década de 1980, encontra-se registrado na *Enciclopédia do cinema brasileiro* (RAMOS; MIRANDA, 2012) e na literatura especializada (SANTOS, 1982), destacando-se sua centralização em João Pessoa (JP) e Campina Grande (CG).

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Comunicação Individual - Cinemas em Redes.

² Professora Associada I. Coord. do Projeto Cinestésico. GPs *Currículos, Redes Educativas e Imagens; Culturas e Identidades no Cotidiano; GECINE; e Políticas Públicas, Gestão Educacional e Participação Cidadã.*

Desde 1974, a Paraíba era um dos raros estados nacionais que sediavam um estúdio cinematográfico em 16 mm: o *Cinética Filmes LTDA* de Machado Bittencourt (diretor, dentre outros, de *O último coronel*, 16 mm, 1975), que criaria também a Fundação Nordestina de Cinema - FUNCINE, extinta com a EMBRAFILME em 1990.

O *Cinética Filmes* localizava-se em CG, onde a produção e a formação cinematográficas naquele momento giravam em torno dos projetos fílmicos deste estúdio e dos debates no Cineclube Humberto Mauro, organizado por, dentre outros, Arly Arnaud, Rômulo Azevedo, Romero Azevedo e José Umbelino Brasil, no Museu de Artes de CG e a partir da criação do Curso de Comunicação na Universidade Regional do Nordeste - URNE, em 1974 (HOLANDA, 2008), atual Universidade do Estado da Paraíba - UEPB.

Enquanto esse cenário se desenrolava em CG, em JP, as ações formativas no início dos anos 1980 ocorreram a partir do convênio entre o *Centro de Formação em Cinema Direto de Paris* (Association Varan) e o *Núcleo de Documentação Cinematográfica* (NUDOC) da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, que estipulava a criação de um atelier de cinema direto na capital paraibana e envolvia a ida de alguns estudantes da UFPB para realizar intercâmbio na França. Jean Rouch, diretor do Comitê do Filme Etnográfico da França, era o responsável por esta ação que possibilitou ao NUDOC tanto comprar equipamentos audiovisuais para a produção em Super-8, quanto tornar-se produtor da maior parte da safra cinematográfica paraibana deste período.

Os estudantes contemplados com a vivência em Paris, em sua grande maioria, já realizavam filmes em S-8 antes de irem à França, como Vânia Perazzo, Everaldo Vasconcelos, Elisa Cabral, Torquato Joel, Bertrand Lira, Henrique Magalhães e Marcus Vilar. Ainda nos anos 1980, os realizadores de CG e JP, com o apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa e Extensão da Paraíba – FUNAPE da UFPB, realizariam curtas em 16 mm e VHS, como Manfredo Caldas, Machado Bittencourt, Marcus Vilar, Torquato Joel e Vânia Perazzo.

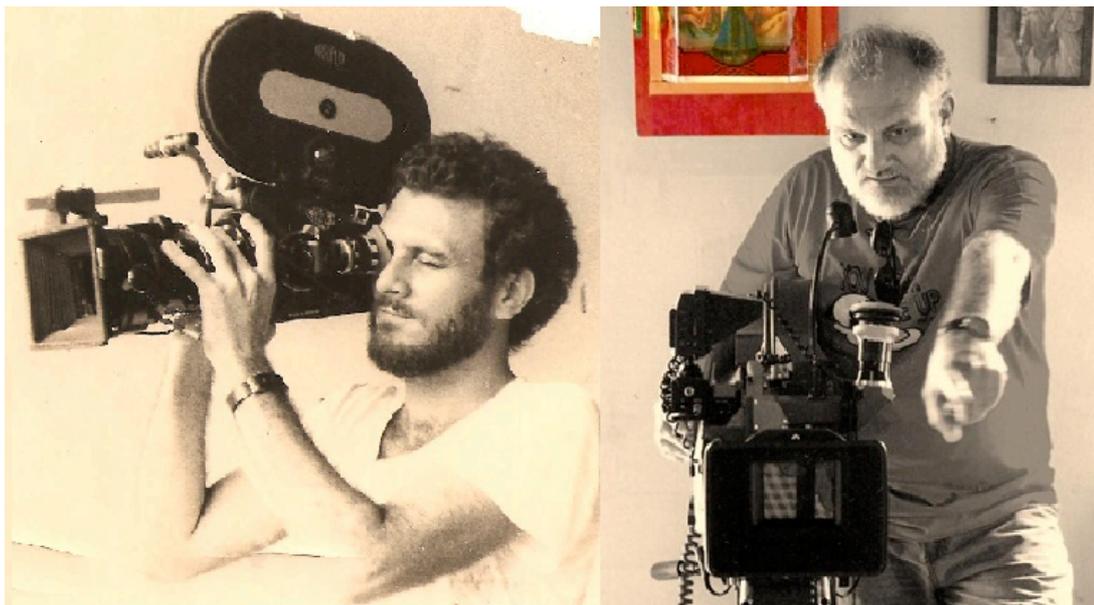


Figura 3- Marcus Vilar - Paris/FR-1986 e João Pessoa/PB-2005 – Fotos Acervo Marcus Vilar.

Os realizadores campinenses citados mantiveram relações com o mundo acadêmico e cinematográfico, uma vez que já eram ou tornar-se-iam professores universitários, em sua maioria, e continuariam a produzir cinema nas décadas seguintes: Machado Bittencourt lecionou na URNE/UEPB; José Umbelino é docente da Universidade Federal da Bahia - UFBA, Rômulo Azevedo é professor da UEPB; e seu irmão Romero Azevedo é docente da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, por exemplo.

A rigor, essa tendência também pode ser percebida dentre todos os realizadores de JP que continuam ainda hoje produzindo filmes, agora em suporte digital, e são profissionais da UFPB: seja como professores - Vânia Perazzo, Everaldo Vasconcelos, Elisa Cabral, Henrique Magalhães, Bertrand Lira e João Lima; ou como funcionários - Torquato Joel e Marcus Vilar.

Tal produção é vasta e reconhecida no meio cinematográfico com premiações em festivais locais, regionais, do Brasil e do mundo. Apesar de todo esse processo formativo capitaneado, sobretudo, pelas universidades, inclusive com incursões ao exterior do país como vimos ocorrer dado o convênio com o Atelier Varan, e pelas pessoas cinéfilas reunidas na Paraíba em cineclubes e/ou academias, a produção cinematográfica paraibana estava centralizada e ainda não ousava extrapolar o eixo JP/CG. Ou seja, era mais fácil mergulhar no estrangeiro, no que lhe era "estranho", do que se aprofundar nas próprias "entranhas", por mais que as temáticas dos filmes revelassem preocupação

de cunho social e de valorização cultural nordestina. O interior, quando muito, servia como cenário para as narrativas elaboradas neste eixo econômico do estado.

O segundo período analisado surge mais do voluntariado de alguns sujeitos do que de políticas públicas para o setor. A partir de 2007, inicia-se a capilarização de projetos de formação, produção e exibição cinematográficas: *Paraíba Cine Senhor*; *Paraíba Cinema Adentro*; *Projeto Cinestésico*; *VIAção Paraíba*; e *Laboratório para Jovens Roteiristas do Interior da Paraíba – JABRE*. Vinculados ou não às universidades, promovendo ações contínuas e/ou pontuais, criam desejos de participação no círculo audiovisual em jovens de diferentes cidades, ocasionando frutos reais e sacudindo a poeira do mapa de penetração dessa arte nas diversas regiões do estado.

2 - Resultados

Se até pouco tempo, só jovens de CG e JP conseguiam, mesmo com dificuldades, produzir seus filmes na Paraíba, hoje em dia, isso se modificou, revelando uma penetração geográfica e uma multiplicação quantitativa e qualitativa da produção cinematográfica paraibana como não se testemunha em nenhum outro estado brasileiro, seja vizinho como Pernambuco com seus R\$ 23 milhões de investimentos no Setor, seja nos distantes estados do Sudeste, como Rio de Janeiro e São Paulo, com a concentração de riqueza dedicada à área. Nesses três estados, o que percebemos é a forte concentração orçamentária nos limites geográficos das capitais, ou melhor, em alguns bairros destas capitais!

Se a geração de cineastas paraibanos do primeiro período deve parte de sua formação cinematográfica à bolsa da UFPB para vivenciar no estrangeiro o *Cinema Direto*, pelo convênio com o Atelier Varan, na França, parte da nova geração, do segundo período, situada no interior da Paraíba, obteve sua formação audiovisual a partir do contato, em seu local de moradia ou em cidades vizinhas, com projetos de ONGs ou de extensão universitária que partiram do local de sua sede ao encontro deles, a exemplo do Cinestésico, do VIAção Paraíba e do JABRE.

A despeito dessas diferenças e semelhanças, e apesar da falta de investimento digno no Setor Audiovisual da Paraíba, essas duas gerações se encontram, interagem e produzem filmes que continuam sendo valorizados nos espaços e janelas em que se inserem.



Figura 4 - Torquato Joel e jovens do JABRE – São José de Piranhas/PB-2015 – Foto Virgínia Silva.

É exemplar a experiência de Ramon Batista de Nazarezinho/PB, que nunca fora ao cinema antes do I JABRE - 2011, no Congo/PB, no qual foi escolhido pela maioria dos participantes para receber o prêmio de produção audiovisual de seu roteiro, através da cessão de diárias da equipe e do aluguel de equipamentos da produtora Pigmento Cinematográfico. Os jovens entram com um argumento, saem com um roteiro próprio desenvolvido em processos individuais e coletivos de criação no JABRE, mas apenas um ou dois participantes pode concretizá-lo em audiovisual.

Fogo-Pagou (2012), de Ramon Batista, registra um cemitério abandonado, cercado de lendas e histórias contadas pelo menino Henrique Rodrigues e pelo avô do diretor, Manoel Neves, moradores da Zona Rural de Nazarezinho. Entre as luzes do dia e das velas de sua bela fotografia, o filme se faz. O canto triste de um pássaro homônimo ao filme pontua a trilha sonora. Em sua estreia, Batista dividiu com a paulista Iris Junges, diretora de *Serra do Mar*, o Prêmio Itamaraty para o Curta-Metragem Brasileiro, no Festival Internacional de Curtas de São Paulo. *Fogo-Pagou* participou de diversos festivais e mostras e coleciona uma série de prêmios.



Figura 5 - Ramon Batista - Congo/PB-2011 - Foto Virgínia Silva.

O JABRE, com o apoio da *Associação Cultural do Congo - ACCON*; da Prefeitura do Congo; e das pousadas Paraíso da Serra e Nas Alturas, visa descentralizar, dentre jovens do interior paraibano, tanto o acesso às informações quanto o processo de formação e produção cinematográficas, desmitificando-os, aproximando sonhos e realizações. O período de candidaturas é anunciado nas redes sociais e as inscrições são por e-mail. Dez argumentos dentre são selecionados por ano (em 2015, ampliou-se para 15, possibilitando a participação de jovens do eixo CG-JP) e em caso de inviabilidade de participação de alguém, a vaga é ocupada por suplente.

A metodologia do JABRE, além de relaxamento às noites em torno da fogueira e sob o céu estrelado do Cariri ou do Sertão, proporciona exibição e debate de filmes de diversas nacionalidades; a socialização de cada argumento para todos os participantes; a formação de três subgrupos de trabalho (ficção, documentário e doc-fic), pelos quais os coordenadores e monitores (participantes de edições anteriores) circulam; a discussão coletiva dos projetos de roteiro a partir dos argumentos modificados nos subgrupos; a retomada do trabalho individual; nova reunião de subgrupos; reunião geral para a apresentação dos roteiros finalizados; eleição dos roteiros a ser premiados; exibição de filmes indicados pelos participantes; e confraternização final.



Figura 6 – Kennel Rógis – Congo/PB-2011 - Foto Virginia Silva.

A projeção audiovisual, muito mais que simples fruição (MARTIN, 1990) possibilita o ensino e o desvelamento da linguagem cinematográfica. Prioriza a produção paraibana, mas não exclui outras, cumprindo o princípio cineclubista de promover debates após a exibição, estimulando diálogos sobre questões de interesse local e global, socializando com os sujeitos as características cinematográficas, qualificando-os em sua formação na leitura reflexiva das mídias e nas criações experimentais.

O processo de discussão dos temas dos roteiros parte sempre de uma perspectiva descentralizada, na qual todos opinam e sugerem. O caráter formativo das atividades possui três dimensões: 1) o processo de exibição e a vivência proporcionada pelos debates; 2) a discussão das atividades e de seus resultados; e 3) os esclarecimentos sobre linguagem cinematográfica para a criação de roteiros.

Do argumento construído individualmente à elaboração coletiva dos roteiros, estimulam-se a reflexão e a produção de filmes com temáticas significativas para os participantes. A produção audiovisual de doze dos roteiros desenvolvidos nas cinco edições do JABRE em muito incentiva o crescimento da autoestima desses jovens que vivem em locais sem acesso algum ao cinema.

No fim, os participantes avaliam o JABRE. A maioria relata que não conhecia a linguagem cinematográfica e afirma que o Laboratório enriqueceu sua percepção fílmica e também sua vida.

3 - Conclusões

Os períodos analisados nos legitimam a concluir que o cinema, muito embora seja compreendido como mais um elemento pedagógico, ainda precisa ser institucionalizado, haja vista a luta de educadores e de profissionais do audiovisual para que haja dignidade no aporte de verbas para o setor na Paraíba. Por outro lado, ressaltamos o apoio da Prefeitura do Congo, da ACCON, das Pousadas e dos participantes do JABRE, que exemplifica a importância da participação nos processos formativos. Apontamos ainda o papel educativo das reuniões com os jovens no JABRE, em que se partilham experiências. cremos, assim, ser fundamental a aproximação entre extensão, ensino e pesquisa. Lamentamos, no entanto, que a falta de estrutura limite ações como essas a um quantitativo restrito de sujeitos. Enfim, testemunhamos a gama de sensações e impressões conceituais, materiais e simbólicas, que denotam a força conotativa que o cinema impregna em cinéfilos ou em espectadores eventuais. Podemos afirmar que a leitura crítica de produtos filmicos é importante para que os espectadores questionem os estereótipos e valores em geral veiculados pelo circuito comercial.



Figura 7 - Ismael Moura - Congo/PB-2012 - Foto Virginia Silva.

A Paraíba necessita da criação de políticas públicas para o pleno fomento de sua capacidade artístico-econômica audiovisual. Para comprovar este potencial, citamos dois filmes realizados a partir do JABRE: *Ilha* (2014) de Ismael Moura, de Cuité/PB, que recebeu 56 prêmios em festivais nacionais

e internacionais, e *Sophia* (2013) de Kennel Rógis, de Coremas, Sertão Paraibano, que ganhou 32 prêmios dentre eles o da Embaixada da França: Melhor Curta Nacional, no 3º Festival Curta Brasília - 2014. O que garantiu sua exibição e debate com a presença do diretor, na Cinemateca Francesa em 2015, invertendo, assim, o processo de ida de realizadores da Paraíba somente para se capacitarem em Paris. Agora, o realizador é convidado a debater o próprio filme na terra que inventou o cinema. Imaginem se realmente houvesse recursos públicos e privados destinados com regularidade ao Setor Audiovisual da Paraíba?

Referências

HOLANDA, K. **Documentário nordestino**: mapeamento, história e análise, São Paulo: Annablume, 2008.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

MIRANDA, L. F.; RAMOS, F. **Enciclopédia do cinema brasileiro**, São Paulo: Senac, 2012.

SANTOS, A. **Cinema e revisionismo**. João Pessoa: SEC/PB, 1982.

O cinema de atrações, a performance live e a rede: Arquivos expandidos¹

Cinema of attractions, live performance and the web: Expanded archives

Wilson Oliveira Filho (Doutor – UNESA)²

Resumo:

Esse trabalho pretende compreender o conceito de “cinema de atrações” em apresentações contemporâneas de live cinema – especificamente o trabalho homônimo de Raimo Benedetti – em fenômenos como o youtube e no filme para web “Khan Kanne” de Godard, vídeo-carta ao festival de Cannes para justificar sua ausência. Em suma queremos revisitar o conceito de atrações hoje em função de algumas obras para nos ajudar a compreender questões relativas ao espectador, ao arquivo e ao liveness contemporâneos.

Palavras-chave:

Atrações, live cinema, rede, arquivos.

Abstract:

This paper aims to understand the “cinema of attractions” concept in contemporary live cinema presentations – specifically Raimo Benedetti’s homonym work – in phenomenons like youtube and in Godard’s webmovie “khan kanne”, video-letter to Cannes festival to justify the authors absence. In sum we want to revisit cinema of attractions concept today relating it to some artworks to guide us to understand questions related to contemporary spectator, archive and liveness.

Keywords:

Attractions, live cinema, web, archives.

Introdução

“Cinema of attractions” foi o termo formulado por Tom Gunning e André Gaudreault para demarcar o período que antecede o cinema clássico-narrativo, mas hoje ele ainda está associado a uma série de possibilidades para se pensar os chamados pós-cinemas ou transcineas. O conceito se amplia e deriva de diversas formas. Nascido da noção eisensteiniana de “montagem de atrações”, particularmente na noção de atração do diretor russo, na qual “o espectador passa a constituir o material básico do teatro” (EISENSTEIN, 1983, p.189) levando em conta “o aspecto agressivo,

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema e arquivos.

² Professor e pesquisador do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estácio de Sá e Professor substituto da ECO-UFRJ. Performer audiovisual e músico.

sensorial com o propósito de nele produzir certos choques emocionais” (*Id., Ibid*) a formulação popularizada por Tom Gunning é cada vez mais impressionante. Para Gunning em entrevista realizada por mim e Márcia Bessa duas ideias básicas – que para esse trabalho são decisivas – definem o conceito de atrações

A primeira é histórica, cinema hoje é basicamente um meio de contar de histórias [...]. Em consequência disso o conceito se tornou também descritivo ou teórico e contém pelo menos dois elementos do cinema [...] que nós poderíamos ver em filmes de hoje, isso tem sido enfatizado com os efeitos especiais/blockbuster como tão importantes quanto o cinema de atrações [...] O segundo significado é realmente algo que eu poderia dizer contemporâneo, existe desde que o cinema existe e continua hoje, filmes são feitos, concebidos, recebidos, as atrações nos atraem (GUNNING, 2012)

Como o próprio Gunning observa certos gêneros específicos e práticas dão sequência a proposta de pensar um cinema que atrai esse novo espectador. Seja a ficção científica ou o musical (GUNNING *In* STAUVEN 2006), as atrações se diluíram em novos formatos e talvez como decorrência uma nova geração de artistas lidam com a projeção explorando-a “fora do usual contexto do filme e vídeo experimental, menos lidando com paradigmas formais estabelecidos do plano, da tela e da audiência, e brincando com as ambiguidades do espaço, movimento e ontologia” (GUNNING, 2009, p. 34). O cinema continua hoje e mais e mais assume suas possibilidades expandidas. Os arquivos digitais são não só uma nova forma como os filmes são exibidos, mas criam com toda a imperfeição a ideia da “existência de um filme original, quase um mítico texto-base cuja visão passada é necessária para a compreensão articulada daquilo que se frui no presente” (COLOMBO, 1991, p. 55) ou como observa Derrida “como falar de uma comunicação dos arquivos sem tratar primeiramente do arquivo dos meios de comunicação?” (DERRIDA, 2001, p. 8). Se não há arquivo sem suporte, emerge através do vídeo novamente a ideia de que este conserva o cinema. Repetição criativa, inventário como invenção (MACIEL, 2009; PIMENTEL, 2014). Em nossa simples contribuição pensamos em arquivos expandidos. Não à toa que de forma muito criativa um filme como “Videodrome” seja o mais sampleado pela música industrial da história (REED, 2013, p. 115) e “História(s) do cinema”, um vídeo que Didi-Huberman se pergunta sobre a possível “culpabilidade do cinema em geral aquilo que Godard tenta redimir com o seu imenso labor de montagem mnemotécnica” (2012, p. 210).

A performance “Cinema das atrações”, de Raimo Benedetti

Recentemente o performer Raimo Benedetti concebeu uma performance chamada “Cinema das atrações” que em um híbrido de cinema ao vivo com palestra revisita o conceito para mostrar-nos que no campo do cinema expandido em tempo real, a atração precisa ser discutida e se tornar ela própria objeto do live cinema. Raimo se torna uma espécie de projetorista do primeiro cinema convidando a plateia a participar da atração para entender o cinema dos primórdios. Observamos aspectos dessa performance que acompanhamos na V mostra de Live Cinema no Oi Futuro (Rio de Janeiro, 2013) para compreender como Raimo compara o projetorista dos primórdios ao Vj. Uma entrevista com o autor foi realizada no sentido de compreender um pouco mais a performance e o conceito bem como destacar o caráter arquivístico que as atrações passam a ter hoje. Nesta Raimo de início observa que

Para cada apresentação, há um novo incremento, um novo ajuste, um insight de adaptação o intuito é transformar a performance. Quero fazer um espetáculo que faça sentido em si mesmo: contar a história do surgimento do cinema utilizando suas remotas linguagens para contá-la e que este uso seja de conhecimento para o espectador. (BENEDETTI, 2015)

Esse fazer sentido em si mesmo nos remete ao trato arquivístico que identificamos com Raimo em sua obra. Mais aqui o arquivo não se torna a encapsular o cinema, mas liberta-o. De sua experiência como montador cada livro que lê ou filme que vê Raimo escaneia, seleciona, ficha, digitaliza ou “ripa” “seu conteúdo que são organizados em um padrão na verdade bem simples de nomeação para que sejam seus os conteúdos acessados com rapidez” (*Id., Ibid*). Na verdade como aponta Gunning a ambição enciclopédica dos primórdios do cinema “transforma todas as coisas da realidade em vistas cinematográficas” (GUNNING, 1995, p. 58).

A velocidade e o movimento na projeção são ao lado das novas superfícies grandes questões para a cena do que se convencionou chamar live cinema. Gunning resume a própria ideia de projeção como “estar a frente de si mesmo não só espaço, mas no tempo” (2012). Cercados por projeções e novos ritmos o trabalho do performer live que reedita as atrações sai das apresentações para tomar outros espaços, arquivos e materialidades.

O fenaquistiscopio de Plateau é emulado pelo gif animado, o estereoscópio de Brewster pelo 3D, as micronarrativas de Edison pela baixa minutagem do YouTube, o espetáculo de lanterna mágica pelas fashionables palestras do TED, o cinema 4D pelas experiências radicais dos moving panoramas [...], e assim por diante. Desse modo falar hoje sobre as diferentes formas

de projeção de imagens do início do cinema é sim atrair digitalmente outro espectador (BENEDETTI, 2015)

Se o arquivo se torna uma preocupação um curioso artigo “Será o youtube o novo cinema das atrações” (BAPTISTA, 2010) destaca esse novo modo de exibição atrativo e nos interroga sobre como certas práticas na web reverberam a ideia das atrações. Pensar o youtube como um arquivo sensorial atrativo é compreender por um lado a imperfeição dos arquivos (COLOMBO, 1991), por outro a emergência de uma nova configuração da memória digital (ERNST, 2013). Determinados vídeos na rede mundial de computadores dialogam com um veio de atrair o usuário. Raimo aponta que alguns vídeos retomam a noção de atração que o cinema dos primórdios tinha, incluindo em sua performance vídeos da rede em que podemos identificar características sensoriais do cinema atrativo dos primórdios bem como paródias, sustos, jogos com um espectador que se acostumava com uma arte nova e hoje se adapta a sua versão em redes.

A carta de Godard ao festival de Cannes

Recentemente Godard com sua carta em forma de vídeo (“Khan Kanne”, 2014) ao festival de Cannes de certa forma flertou com as atrações, ou com uma "simples valsa" recheada com vídeos da web, imagens de arquivo e um final próximo ao trabalho de Vjing. Em trabalhos dos anos 80 como em “Carmem” na leitura de Deleuze, um atravessar sensorial, atrativo e arquivístico já se fazia presente

Tudo se passa, com efeito, como se o contínuo sonoro não parasse de se diferenciar em duas direções, uma contendo antes ruídos e atos de fala interativos, a outra, os atos de fala reflexivos e a música. Acontece a Godard dizer que é preciso ter duas pistas sonoras porque temos duas mãos, e o cinema é uma arte manual e tátil. (DELEUZE, 2005, p. 280).

Pensamos que Deleuze já parecia ver Godard como um Vj, como um performer que compreende direção e montagem em função de uma questão audiovisual. Aumont pensando como a pergunta o que é a imagem atormenta Godard observa “ Se dirigir é um olhar, montar é um bater do coração” (GODARD *apud* AUMONT, p.54-55). O tempo guiado por loops, por ambiências e afetos e o domínio que Godard estabelece atravessando de formas diferentes momentos de sua obra ganha novos contornos quando Godard começa a dialogar com as imagens da rede. O exemplo da sequencia final da carta atesta uma relação entre audiovisual, arquivos, objetos e memórias. Godard

funde o montador, com o diretor e com um arquivo audiovisual opera como um performer da imagem e do som uma sequência de movimentos. Laura Marks pensando a relação entre imagem e memória compreende que “movimentos através do espaço e do tempo podem ser lidos na imagem [...] de um tipo particular de imagem-recordação, que no meio aqui objeto-recordação: um objeto irredutivelmente material que codifica memória coletiva” (MARKS, 2010, p. 309-310).

Godard, aquele que diz que o cinema no final das contas é uma questão da memória mescla imagens da rede, de seus próprios filmes, balbucia que o “que vai se ver já se foi” em contraponto ao rebanho de cineastas e seu desconforto diante desses. Como um performer retoma sua leitura de Hannah Arendt com a filósofa projetada ao fundo e atua como um performer reinterpretando de certa forma seus filmes numa metáfora de presente, passado e futuro usando a repetição própria dos filmes de arquivo. Brada que não mais faz filmes, mas faz o seu melhor e engata uma sequência vertiginosa de imagens e sons, uma valsa mesclada com a repetição do erro de continuidade que o cinema não aberto a experimentação parece trazer. “Os filmes no youtube funcionam da mesma maneira que as atrações... solicitam avidamente a atenção visual do espectador e fazem da satisfação dessa curiosidade uma fonte de prazer” (Baptista, 2010, p.151). Como parece ser a proposta de Godard “ao contrário do arquivo tradicional “não existe uma classificação nem uma hierarquização centralizada dos objectos (*Id., Ibid.*, p.153), mas sim talvez história(s) do cinema na rede, em rede, por redes...

Considerações finais

Se “a terminologia arquivística, no entanto ainda carrega noções gramatocêntricas de armazenamento de dados, enquanto as memórias da imagem e do som não devem ser mais assujeitadas a uma unimídia, recuperação baseada em texto” (ERNST, 2013, p. 134), trabalhos de performers de live cinema parecem-nos ser uma forma de arquivar o cinema em sua essência. Em 1964, McLuhan parecia antever fenômenos como o *live cinema* em sua vocação informacional e arquivística:

Em termos de estudo dos meios, torna-se patente que o poder do cinema em armazenar informação sob forma acessível não sofre concorrência. A fita gravada e o vídeo-tape viriam a superar o filme como armazenamento de informação, mas o filme continua a ser uma fonte informacional [...] logo mais, atingirá a fase portátil e acessível do livro impresso. Todo mundo

poderá ter seu pequeno projetor barato, para cartuchos sonorizados de 8 mm, cujos filmes serão projetados como num vídeo. Este tipo de desenvolvimento faz parte de nossa atual implosão tecnológica.” (MCLUHAN, 1964, p.327)

Implosão que passeia pelo que hoje se chama performer audiovisual em tempo real e que faz o cinema ingressar uma nova, porém conhecida configuração.

Cinema das Atrações é um campo fértil para experimentarmos outros tipos de cinema, os quais nós do live cinema estivemos até o momento a olhar retroativamente, sobretudo a partir da década de 70, quando do conceito de expanded cinema. No entanto, toda a apresentação do período do Cinema das Atrações era de live cinema uma vez que a mecanização dos processos de captação e projeção com sons não estavam ainda resolvidos (BENEDETTI, 2015)

Que esse campo abrace a poética dos arquivos, sua expansão com as possibilidades do digital e compreenda que as atrações não cessam de estender homens e meios para além deles próprios.

Referências

AUMONT, J. **As teorias dos cineastas**. São Paulo: Papyrus, 2003.

BAPTISTA, T. Será o Youtube o novo “cinema de atrações”. In: **AVANCA Cinema Tomo II**. Avanca: Edições Cine-clube, 2010.

BENEDETTI, R. **Entrevista realizada por e-mail** [20 de janeiro de 2015]. Entrevistador: Wilson Oliveira Filho, 2015.

COLOMBO, F. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

EISENSTEIN, S. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983.

ERNST, W. **Digital memory and the archive**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.

GUNNING, T. Attractions: How they came into the world. In STRAUVEN, Wanda (ed.): **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

_____. **Entrevista** [02 de julho de 2012]. Entrevistadores: Wilson Oliveira Filho e Márcia Bessa. Chicago: University of Chicago. 2012.

_____ Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. **Revista Imagens**, São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 5, ago. / dez. 1995

_____ The long and the short of it. In: DOUGLAS, Stan; EAMON, Christopher (eds.). **Art of projection**. Ostfildern: Hanje Cantz, 2009.

MARKS, L. A memória das coisas. In: LOPES, Denilson; FRANÇA, Andréa (orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Rio de Janeiro: Cultrix, 1964.

MACIEL, M.E. **As ironias da ordem**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

PIMENTEL, L. **O inventário como tática**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2014.

REED, S. A. **Assimilate**: A critical history of industrial music. New York: Oxford University Press, 2013.

PAINÉIS



Filme-teoria: "Com ou sem ordem?" de Abbas Kiarostami¹

Film-theory: "Orderly or Disorderly?" by Abbas Kiarostami

Alexandre Wahrhaftig² (Mestre – USP)

Resumo:

Instigados pelas análises de Aumont (2008) a respeito da possibilidade de um filme ser um ato de teoria, investigaremos o curta-metragem *Com ou sem ordem?* (1981) de Abbas Kiarostami. De um lado, o filme se organiza praticamente como uma experiência de física: controle total para expor e defender uma tese. De outro, ele problematiza reflexivamente seu próprio embate com o real, remetendo ao realismo baziniano.

Palavras-chave:

Com ou sem ordem?, Abbas Kiarostami, teoria, Bazin.

Abstract:

The possibility of a film being an act of theory had been discussed by Aumont (2008). Following his inquiries, our article investigates the film *Orderly or Disorderly?* (1981), by Abbas Kiarostami. Firstly, the film organizes itself like a physics experiment: it has total control to expose its thesis. Moreover, the film questions its clash with reality, taking itself as a problematic object, pointing to Bazin's realism.

Keywords:

Orderly or Disorderly?, Abbas Kiarostami, theory, Bazin.

Um filme é capaz de elaborar uma teoria? Parece improvável que um curta-metragem de 15 minutos, feito por um órgão governamental pedagógico, confirme tal hipótese. Mas ao nos depararmos com o filme *Com ou sem ordem?* (1981), de Abbas Kiarostami, somos levados, por inúmeras razões, a enxergar ali, se não uma teoria *per se*, algo que se assemelha a um ato de teoria.

O curta faz parte de um conjunto de filmes realizados pelo diretor no âmbito do Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente (ou apenas Kanun), um órgão estatal de caráter educacional criado nos anos 60 no Irã. Quase todos os filmes de Kiarostami até início dos anos 90 foram realizados no Kanun e, ainda que, em sua obra do período, o universo infantil e escolar esteja tematizado e crianças estejam presentes, seus filmes muitas vezes escapam do projeto estético que se imaginaria prescrito em uma instituição educativa.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Painel: "Questões de Autoria".

² Nascido em São Paulo, formou-se em audiovisual em 2011. Em 2015, defendeu mestrado com pesquisa sobre o cinema de Kiarostami. Trabalha como fotógrafo e montador, e dirigiu três curtas-metragens.

Com ou sem ordem?, de início, aproxima-se fortemente do rótulo pedagógico. Composto por sequências que apresentam determinada situação do cotidiano escolar e do tráfego urbano ora de maneira ordenada, ora desordenada, o filme é uma apresentação didática da diferença entre os dois pólos sugeridos pelo título.³ Entretanto, o desenvolvimento do filme faz valer a observação de Alberto Elena, para quem esse seria o curta do Kanun cujo propósito educativo é mais irrelevante (ELENA, 2005, p. 33).

Antes de nos debruçarmos sobre o curta, vale ressaltar que não buscamos aqui ver como o filme "pensa" ou "reflete" sobre determinado assunto, mas sim em como ele constitui uma teoria. Essa hipótese perpassa o artigo de Aumont "Pode um filme ser um ato de teoria?", que nos auxiliou na presente investigação. No início de seu texto, Aumont expõe as dificuldades de sua hipótese:

Diferentemente do pensar, atividade que nos habituamos a aceitar como passível de incluir diferentes aspectos, em particular as passagens pela experiência sensível ou pela experiência afetiva, teorizar sempre encontra a abstração, o esquema, o modelo; ele se desenvolve em um espaço mental em que não há imagens nem figuras; em que ao fluxo prefere-se o corte que o conceito introduz (...). (AUMONT, 2008, p.22)

Segundo o autor, enquanto o pensar é um termo sempre um tanto mais amplo e vago, que serve a inúmeros propósitos, o teorizar é mais restrito. E mesmo que a teoria possua uma diversidade de definições, poderíamos concentrar seu significado "em torno de três núcleos: a especulação, a sistematicidade, a força explicativa" (AUMONT, 2008, p. 25).

Aumont, porém, após um percurso de indagações, chega a uma conclusão que soa certamente frustrante: um filme não pode ser uma teoria. A imagem, apesar de servir à reflexão como a linguagem, não pode, como esta, se pretender a explicar as coisas. Somente a linguagem o faz, pois consegue colocar "no mesmo plano as palavras que designam as coisas, as que designam os atos e as que nomeiam as ideias" (AUMONT, 2008, p. 30), o que nos carrega de volta ao problema do esquema e da abstração que envolvem a teoria.

Todavia, no seu percurso analítico, Aumont elucida diversas questões sobre o teorizar e afirma, finalmente, que um filme, apesar de não o ser, pode sim se assemelhar a um ato de teoria. É a partir dessa abertura e dos diversos pontos tocados pelo autor que pretendemos ver *Com ou sem ordem?* como um ato teórico.

³ Tal estrutura binária já aparecera antes em filmes como *Duas soluções para um problema* (1975) e *Caso 1, caso 2* (1979).

O primeiro plano do filme é de uma claquete. Em *off*, o diretor fala "som, câmera"; uma outra voz diz "ordem, cena 1, tomada 1"; e bate-se a claquete. O próximo plano mostra um interior de uma escola. O diretor grita "Venham!" e uma porta de sala de aula se abre. Um grupo de garotos sai e desce as escadas da escola, caminhando tranquilamente, em fila indiana, até sair de quadro. Ouvimos: "Corta!".

A cena seguinte inicia-se da mesma forma, substituindo a chamada de "ordem" por "desordem". A partir do mesmo ponto de vista, mas com um enquadramento um pouco mais fechado, vemos as crianças saindo da sala de aula correndo, acotovelando-se e descendo as escadas gritando. "Corta!".

Uma nova situação – crianças indo beber água – nos confirma o dispositivo por sua repetição. Novamente a claquete abre a sequência, mas agora ela se inicia pela desordem. Outra diferença é que a cena está decupada em mais de um plano: 1) bebedouro em primeiro plano, com as crianças vindo do fundo; 2) plano próximo dos rostos enquanto bebem água; 3) plano geral do pátio; e 4) plano próximo do bebedouro que foi derrubado no chão durante o caos das crianças se atropelando para beber água.

A cena ordenada será vista pelos exatos mesmos enquadramentos com a exceção de que não há o plano final, o que sugere, didaticamente, que sob a desordem cria-se uma diferença entre a situação inicial e a final: o bebedouro foi derrubado. Na ordem, justamente, as coisas se mantêm e, portanto, nada precisa ser mostrado ao fim da ação. O tom de doutrinação moral pesa.

Há uma motivação bastante científica em utilizar os mesmos pontos de vista nas duas versões do episódio. É talvez uma tentativa de isentar o olhar daquilo que ele mostra, para que a forma de mostrar não influencie o resultado do experimento. É preciso filmar da mesma forma as duas situações para que a diferença entre elas se explicita sem se confundir com a forma fílmica de abordá-las. Esse rigor experimental é um ponto que talvez aproxime o filme de um ato teórico, mas ainda bastante incipiente.

Segundo Lalanne, o curta se assemelha a uma equação matemática ou a uma experiência de física:

Trata-se de verificar uma lei e, para tanto, é preciso repetir a experiência diversas vezes examinando todos os resultados. Percebe-se que a estrutura tem algo de peremptório e árido. Nenhum personagem para trazer um pouco de humanidade ao dispositivo, nenhum embrião de narrativa para

carregar as emoções. A única ordem é aquela de um discurso que quer provar o que propôs. (LALLANE, 2008, p. 198)

A rigidez do dispositivo também se exprime na estrutura geral do filme que, tal qual um poema de rimas interpoladas, faz com que a uma situação apresentada primeiramente "com ordem", siga-se outra que deverá ser mostrada primeiramente "sem ordem". Tal interpolação se justifica por uma vontade de neutralidade científica. Frente à necessidade de ter que mostrar uma versão antes da outra, e com a intenção de não privilegiar uma categoria em detrimento da outra, alterna-se sempre a versão que abrirá o episódio mostrado.

As regras do dispositivo estão, pois, apresentadas. Sua sistematicidade nos remete, em parte, ao cinema estrutural que Bernardet já aproximara de Kiarostami ao analisar o filme *Dez* (2002), no qual há um "sistema rígido", "rigorosamente mantido do início ao fim", um "sistema de coerções livremente escolhido e determinado pelo autor, e a que terá de submeter toda matéria que vier a integrar a obra" (BERNARDET, 2007, p. 20).

Para Aumont, o próprio cinema estrutural já possui uma afinidade com a ideia de ato teórico. O rigor desses filmes de vanguarda, produzido a partir de um esquema pré-estabelecido, parece sugerir "a realização prática de um projeto teórico" (AUMONT, 2008, p. 26). Não se trata, logicamente, de uma teoria exterior ao cinema, mas de uma teoria feita no seio da coerência interna de determinada obra.

Mas é na terceira sequência do filme que sua teorização, se é que ela existe, começa a se desdobrar e ultrapassar seu próprio rigor científico. Mais do que isso, é nessa sequência que a doutrinação cede a uma crítica. Começa-se pela ordem: um plano geral revela por uma lenta panorâmica uma longa fila de crianças na calçada. Um ônibus entra e pára em quadro; as crianças começam a embarcar. Nesse momento, um cronômetro é sobreposto à imagem, marcando o tempo que leva para todos subirem e o ônibus sair: 1 minuto e 12 segundos. A ideia de cronometrar a ação reitera o teor científico-experimental do filme.

Em seguida, a desordem. Dessa vez, não há necessidade de panorâmica: as crianças encontram-se todas amontoadas no ponto de ônibus. O ônibus chega e elas começam a embarcar. O cronômetro dispara. Se na tomada "com ordem", já se tratava de uma duração longa para um único plano, a situação vista "sem ordem" soa interminável. Após um minuto, pouca coisa mudou: ainda há inúmeras crianças do lado de fora do ônibus, gritando e se empurrando. E é nesse momento que algo

de surpreendente ocorre. Vozes em *off* começam a discutir a demora do plano. Alguém comenta que está demorando demais e outro (provavelmente Kiarostami) responde: "é o que estamos tentando mostrar; a desordem leva tempo". A demora afeta o espectador e a equipe em campo. O fotógrafo reclama que não é possível ver nada no plano. Kiarostami lhe responde que depois podem fazer uma tomada mais aproximada. Mas o plano prossegue.

Passados dois minutos, o fotógrafo questiona: "devo continuar filmando?". Kiarostami insiste que sim e em seguida explicita: "é um experimento, não estamos trapaceando, estamos?". Após o ônibus finalmente sair, a cena é repetida, mas agora decupada em outros dois planos aproximados (e a cena ordenada se repetirá também em um dos novos pontos de vista).

A cena só é decupada após o evento ser mostrado em sua integridade espacial e temporal. Kiarostami expõe aqui um sentido para o plano geral sem cortes: a não trapaça. Impossível não nos lembrarmos de Bazin, para quem "o que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária" (BAZIN, 1992, p. 62); para quem o plano-sequência integraria "o tempo real das coisas, a duração do evento ao qual a decupagem clássica substituíria insidiosamente um tempo intelectual e abstrato" (p. 81).

O que até então fora um filme rigidamente estruturado em defesa da ordem, começa a se abrir para o real e, conseqüentemente, a afrouxar o dispositivo que apresentara de início para dar conta de um novo problema: a filmagem. A questão ordem x desordem passa a se misturar com uma reflexão sobre o próprio encontro do cinema com a realidade, um tema tão caro a Kiarostami.

Tal realismo baziniano é posto à prova em duas outras sequências. A primeira delas mostra um garoto atravessando uma faixa de pedestres, primeiramente de maneira ordenada e, em seguida, desordenada. Diferentemente da cena do ônibus, a cena com ordem já é vista decupada em oito planos (plano detalhe do semáforo de pedestres, plano próximo do rosto do garoto que espera para atravessar, plano do alto da faixa de pedestres etc.), o que parece de saída contrariar a fala de Kiarostami sobre a trapaça. E a cena desordenada, por sua vez, é vista por apenas um único plano, uma vista geral do alto, em que carros e pedestres competem no mesmo espaço.

A comparação entre os dois momentos acaba se confundindo com a comparação entre duas maneiras de filmar e montar. Subitamente, parece que passamos do rigor científico de antes (em que

era preciso mostrar as versões da exata mesma forma) para uma liberdade um tanto estranha ao filme. Há, afinal, uma justificativa *a posteriori* para tal procedimento na última sequência do filme.

Nela, veremos um plano geral, primeiramente com ordem, de um grande cruzamento em Teerã. Entretanto, a ordem não se completa, há sempre algo que "escapa": um pedestre que atravessa fora da faixa, um carro que fura o semáforo. Escutamos o diretor reclamar em *off* e pedir uma nova tomada repetidas vezes (é a única vez no filme em que há mais de uma tomada para um plano). Após várias tentativas em que não houve tempo suficiente de ordem em cena – é preciso do tempo para evitar a trapaça –, resignadamente se passa ao plano sem ordem e vemos a confusão do tráfego, agora muito bem vinda.

Essas últimas imagens demonstram a porosidade do dispositivo em relação ao real que ele capta. Ao confiar no plano geral sem cortes, a capacidade de trapaça é menor quando não se tem controle do pró-filmico. Se a sequência com ordem do garoto atravessando a rua foi possível, isso se deu graças à decupagem que organizou e ressignificou a realidade captada, encadeando os planos e privilegiando recortes aproximados. Kiarostami mostra que basta abrir um pouco o quadro e deixar a câmera rodando por mais tempo que a desordem, ou o real, virá à tona irremediavelmente.⁴

Com ou sem ordem? constrói, enfim, uma trajetória que vai do controle total do experimento à entropia do choque com o real, sabotando seu próprio moralismo inicial. Parece estarmos diante de um filme conceitual travestido de lição pedagógica. Vislumbramos aqui um ato de teoria por conta de seu rigor sistemático, sua forma estrutural serial e pela sabotagem dessa própria forma, visando teorizar sobre os encontros do cinema com o real e as diferentes maneiras de apresentá-lo.

Referências

AUMONT, J. "Pode um filme ser um ato de teoria?". **Educação e Realidade**, 33(1), jan/jun 2008, p. 21-34.

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

BERNARDET, J.C. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras 2004.

ELENA, A. **The cinema of Abbas Kiarostami**. Londres: Saqi Books, 2005.

ISHAGHPOUR, Y.; KIAROSTAMI, A. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema, 2004.

⁴ Apesar das semelhanças com Bazin, não se trata, contudo, de defender a ambiguidade do real.

LALANNE, J.M. "Avec ou sans ordre?" In: ROTH, L. (org.). **Abbas Kiarostami**. Textes, entretiens, filmographie complète. Paris: Cahiers du cinéma, 2008, p.197-199.

A montagem de correspondências em obras de Kieslowski e Tarkovsky¹

The editing of correspondences in works of Kieslowski and Tarkovsky

Aline Lisboa² (Mestre – Universidade Federal de Sergipe)

Resumo

A montagem de correspondências apresenta, dentre seus principais aspectos, a supervalorização do estilo e da forma em detrimento do conteúdo. O objetivo do trabalho é compreender como se dá o processo de construção aberta desse tipo de montagem, traçando um paralelo entre suas características e *A dupla vida de Veronique* (1990) de Kieslowski e *O espelho* (1975) de Tarkovsky, examinando como se opera a relação entre os planos, o princípio de transmissão e a composição poética destas películas.

Palavras-chave:

Estética; Kieslowski; Montagem; Tarkovsky.

Abstract

The editing of correspondences presents, among its main aspects, the overvaluation of style and form over content. The objective of this work is to comprehend how the process of open construction of this kind of editing takes place, making a parallel between its characteristics and *The Double Life Of Veronique* (1990) by Kieslowski and *The Mirror* (1975) by Tarkovsky, examining the relation among the plans, the principle of transmission and the poetic composition of these films.

Keywords:

Aesthetics; Kieslowski; Editing; Tarkovsky.

A Montagem de Correspondências: Implicações Estéticas

O sistema de montagem por correspondências apresenta, dentre seus principais aspectos, a supervalorização do estilo e da forma em detrimento do conteúdo. Neste tipo de montagem a narração e a demonstração dão lugar à sensorialidade, ocorrendo transformações de ordem formal, rítmica e temporal. É uma espécie de montagem que utiliza muito pouco do recurso narrativo, de modo a não possuir, de fato, um fio condutor que apresente linearidade exata. Aqui a sensação é preponderante em relação ao ser representado.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Questões de autoria.

² Professora do curso de comunicação social da Universidade Federal de Sergipe, Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba.

Percebe-se a colagem e não a planificação, como procedimento estético dominante da montagem por correspondências, baseando-se em um princípio de fragmentação e restauração, longe de conduzir o olhar e estabelecer uma continuidade. A colagem provoca a construção de hipóteses do espectador e suscita reaproximações entre unidades esparsas no filme, tornando-se imprevisível, constituindo a relação entre os planos através de ecos³.

A relação entre os planos aqui se dá através desses ecos, construindo repetições, semelhanças, reposições em consequência da formação de rimas, estas como similaridades aproximativas, que, por vezes, tornam-se distantes e causam sensações que afloram os sentidos do espectador (XAVIER, 2012). Como exemplo, podemos citar um dos nossos objetos de análise *A dupla vida de Veronique* (1990), que se utiliza de recorrências e situações de equivalência, projetando sensações que tendem a se manifestar em momentos esparsos.

A estética da montagem por correspondências apresenta o ritmo e a rima como elementos característicos em sua estrutura relacionada à forma e ao tempo, como afirma Amiel (2007, p. 114), “as escansões transformam a duração, e os ecos modelam-na de outra forma”. Os cortes não proporcionam saltos temporais, ao invés disso desagregam os fragmentos, possibilitando situações de contradição ou repetições, ir e vir, sem, no entanto, seguir cronologicamente uma linearidade. Percebemos isso de forma latente em *O espelho* (1975), nosso segundo objeto desta pesquisa, que traz uma análise existencial do ser humano, mesclando ficção científica, poesia e filosofia. O filme exige do espectador a formulação de hipóteses acerca do que se apresenta na tela, antes do desfecho final.

A relação espaço-temporal na montagem por correspondências se pronuncia de forma subjetiva, já que remete à percepção do instante e não à duração, de acordo com a ruptura ou o comprimento. Há uma espécie de percepção acronológica, não permitindo ao espectador fazer distinção do tempo, da época, provocando um mergulho no fluxo visual da unidade fílmica. Como acontece em *O espelho* (1975), em que presente e passado se fundem em instantes próximos, durante a montagem, sem que haja uma diferenciação temporal. Neste sentido, as articulações visuais e sonoras, coexistem de forma diferenciada, sem no entanto, estabelecer a qual momento pertence aquela situação.

A partir dessa breve enunciação dos principais aspectos da montagem em questão, é

³ Efeito visual ou sonoro que lembra outro, criando efeitos sensíveis que desembocam em rimas (AMIEL, 2007).

possível agora observar como os elementos discutidos se apresentam em nossos objetos de análise: *A dupla vida de Veronique* (1990) e *O espelho* (1975), demonstrando como se dá o processo de construção aberta desse tipo de montagem, traçando um paralelo entre suas características e as obras indicadas.

O duplo em *A dupla vida de Veronique*

Em *A dupla vida de Veronique*, Kieslowski nos remete ao tema da duplicidade, aqui tratado como antagônico e semelhante, concomitantemente. Em um dado momento, não fica claro se estamos observando Veronika ou Veronique, afinal o diretor, de forma proposital, nos causa certa confusão entre uma e outra, nos primeiros minutos da película, até que alguns fatos vão se desenrolando e começamos a perceber quem é uma e quem é a outra.

Isso demonstra certa descontinuidade na articulação entre os planos, pois não segue precisamente uma relação lógica e contextual, como os outros dois sistemas de montagem, *narrativa*⁴ e *discursiva*⁵. Esta é uma característica própria da montagem de correspondências, onde é possível questionar até que ponto as diferenças são maiores que as semelhanças e vice-versa.

O filme de Kieslowski apresenta ainda uma composição aberta da montagem, que sugere, provoca sensações e evita, necessariamente, a condução do olhar pela diegese fílmica, ou ainda produz significados através do conflito entre as imagens. Trata-se, neste caso, de ir além da soma de conteúdos entre os planos, já que a intenção é justamente investir nos fluxos transversais, fragmentar o tempo e a ação das personagens e permitir que a sensibilidade ocupe os espaços, fazendo com que o espectador possa fruir diante de composições poéticas da linguagem audiovisual.

A cena de Veronika encontrando Veronique apresenta a intenção de Kieslowski em ir revelando aos poucos elementos característicos de cada personagem para que possamos começar a identificar quem é quem na construção fílmica. Aqui, apenas uma se dá conta da existência da outra. Somente no desfecho da película é revelada a Veronique a existência de Veronika, algum tempo após sua morte.

⁴ A estética da montagem narrativa tem como premissa estabelecer articulações entre os planos, a fim de narrar uma história. Configura-se como dominante na perspectiva cinematográfica da atualidade.

⁵ Método de montagem que tem como característica dominante criar um dialogismo entre elementos discursivos e visuais, a fim de produzir o sentido do filme.

Figura 01 – Frames da passagem de Veronika encontrando Veronique



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=EecLJK4eI4Y>

Há a predominância da montagem por correspondências, mas o traço narrativo também está presente em *A dupla vida de Veronique*; onde encontramos, muitas vezes, articulações entre os planos ao invés de ecos formais. Além disso, a planificação se faz presente enquanto procedimento estético, mas é através da colagem que são estabelecidas as relações de continuidade e descontinuidade entre os planos.

Se em *A dupla vida de Veronique* encontramos traços narrativos ainda marcantes, na obra de Tarkovsky a predominância é basicamente da montagem de correspondências, tanto que em *O espelho* podemos observar uma não definição da temporalidade de forma proposital, a fim de “jogar” com o tempo. Em ambos, as fragmentações provocam sensações, entretanto na obra de Kieslowski a questão da temporalidade não é o eixo central trabalhado na montagem, diferente de *O espelho* que evoca a sensorialidade através de artifícios como o uso de flashbacks. Para além da construção da história, os dois filmes apresentam paradoxos, o primeiro diante da duplicidade em relação às personagens; o segundo utilizando como ponto central o tempo e as relações de ambiguidade estabelecidas pelo mesmo.

O paradoxo do tempo em *O espelho*

Tarkovsky (1989) defende uma postura, acerca da montagem, que difere em muitas instâncias do cinema soviético de 1920 ou do modelo baziniano de cinema. Ele ressalta a função da montagem como “colagem de pedaços”, em que cada um apresenta por si só uma particularidade temporal, ainda sobre isso ele diz, “a montagem perturba o curso do tempo, interrompe-o e, simultaneamente, devolve-lhe uma qualidade nova. A sua distorção pode ser um meio de expressão rítmica”. A postura do cineasta reflete nada mais que a defesa das correspondências como artifício de ruptura da visão, como forma de criar novas percepções e, sobretudo, sensações.

Em *O espelho* podemos perceber a intenção do diretor em utilizar o tempo como artifício para criar paradoxos, ambiguidades e até mesmo sinestésias através das imagens e do som. Existe uma influência existencialista muito forte em Tarkovsky e em *O espelho* isso é notado diante da mescla que ele faz entre poesia, ficção científica e filosofia. Outro recurso bastante utilizado pelo diretor russo é o uso de *flashback* para constituir passagens do tempo.

Em cenas que apresentam sonhos, o inconsciente da personagem e temas oníricos encontramos o uso do *flashback*, acompanhado aqui de elementos diferenciadores na fotografia, como tons de sépia e preto e branco. O uso de longos planos sequenciais também são características marcantes de Tarkovsky, que juntamente com os demais elementos já citados incorpora a estética da montagem de correspondências criando assim uma abertura da montagem, aspecto peculiar do estilo de correspondências.

Figura 02 – Uso do flashback em O espelho, a indicação do tempo através da fotografia



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=a-2oUxYHdu8>

Essa relação proposital entre tempo e espaço é utilizada por Tarkovsky para provocar estranheza no espectador, diante da correspondência entre os planos. Justamente, neste momento, é que vai se dar a pressão do tempo, onde “articulações visuais e sonoras permitem exprimir uma alteridade cronológica” (AMIEL, 2007, p. 117), ou seja, o importante em *O espelho* não é distinguir as épocas e situá-las de acordo com a relação entre os planos, mas sim criar as associações necessárias entre as cenas, a fim de estimular no espectador impressões, percepções e o reconhecimento da construção fílmica.

A montagem para Tarkovsky é muito mais que uma operação técnica, sobretudo é um procedimento que envolve a proposta estética do filme e isso pode ser ratificado através de seu relato acerca do trabalho de montagem em relação ao filme *O espelho*, especialmente quando diz que houve mais de vinte versões diferentes até chegar ao resultado esperado. Para ele, faltava coesão,

coerência e lógica entre as articulações dos planos e isso afetava fortemente a percepção da existência do tempo no filme. Para Tarkovsky: “A montagem perturba o curso do tempo, interrompe-o e, simultaneamente, devolve-lhe uma qualidade nova. A sua distorção pode ser um meio da sua expressão rítmica.” (AMIEL, 2007, p. 120).

Essa interpretação sobre a montagem faz com que possamos perceber as relações de correspondências como um procedimento que corta, retalha, rompe com a continuidade do tempo para assim provocar a abertura da montagem e criar percepções diferenciadas do que costumamos ver na montagem narrativa e discursiva.

Encontramos a estética de correspondências de forma muito visível em cenas de *O espelho* que mostram a vida da protagonista, Marússia, de trás para frente, criando ainda conexões aleatórias entre a família espanhola que vivia naquela casa e quando uma das personagens dialoga com Ignat, confundindo assim o espectador. O uso de metáforas também é recorrente nesta obra de Tarkovsky, que utiliza a morte do galo como algo simbólico diante de um país entre guerras.

O final em aberto nos deixa em dúvida sobre a idosa ser Marússia ou não. A subjetividade toma conta do desfecho de *O espelho* e traz à tona mais uma vez o recurso da pressão do tempo, causando percepções díspares entre os espectadores. Desta forma podemos inferir que essa película é, de fato, um belo trabalho sobre o estímulo ao uso do inconsciente, através das correspondências entre os planos. A montagem aqui tem papel fundamental nesse processo de constituição da proposta estética do filme.

Considerações finais

Uma montagem aberta, sem evidências de significações. Assim se configura a estética por correspondências, que diferentemente da narrativa e discursiva permite ao filme uma ampliação, extensão do horizonte a ser captado pelo espectador. Há nitidamente nesta categoria a presença de desarticulações, afastando-se de uma linha narrativa e expressiva, manifestando, por vezes, uma ausência causada pela ruptura brusca sem explicações, sem enredamentos.

Para além do formalismo do cinema soviético clássico, encontramos aqui possibilidades diferenciadas em Tarkovsky, que legitima a articulação entre os planos através de relações sensíveis que estes podem estabelecer uns com os outros, inferindo assim novos modos de ver e pensar sobre a estrutura fílmica criada.

Já em *A dupla vida de Veronique*, Kieslowski aponta a montagem como possibilidade de revelação e não de apresentação, como encontramos de forma mais latente na discursiva e narrativa. A montagem para este diretor equivale a um fragmento do real, que acaba oferecendo meios à designação do sentido a ser criado, estabelecido.

Em suma, devemos aqui ficar atentos a duas particularidades da montagem por correspondências, a fim de compreender sua construção de modo mais contundente. A primeira no que concerne aos fluxos transversais que estão para além da sucessão ou do encadeamento das ações cronológicas de *A dupla vida de Veronique* (1990) e *O espelho* (1975); a segunda em relação à estrutura aberta, impregnada de subjetividade através dos elementos que compõem visualmente as obras de Kieslowski e Tarkovsky.

Referências

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. 1ª edição. São Paulo: Texto & Grafia, 2007.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. 1ª edição. São Paulo: Edusp, 2013.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

EINSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2010.

TARKOVSKY, Andrei. **Le Temps Scellè**. In: Cahiers du Cinéma. France, 1989.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

O Polo Cinematográfico de Paulínia na História da Arte Contemporânea¹

The Polo Paulínia Film in Contemporary Art History

Cleber Fernando Gomes² (Mestrando – UNIFESP)

Resumo:

O Polo Cinematográfico de Paulínia, localizado no interior do Estado de São Paulo possui uma estrutura de grande porte em produção de audiovisuais que contribui para fomentar a diversidade cultural do Brasil por meio do cinema. Esse complexo cinematográfico sinaliza como uma potente área de criação, profissionalização e educação em bens culturais. É fonte importante de pesquisa histórica, social e artística, levantando questões sobre os impactos dos investimentos feitos na área cultural.

Palavras-chave:

Cinema, Produção, Polo Cinematográfico, Paulínia, Brasil.

Abstract:

The Polo Film Paulínia, located in the state of São Paulo has a large structure in audiovisual production which helps to promote cultural diversity of Brazil through cinema. This movie complex signals as a powerful area of creation, professional training and education in cultural property. It is important source of historical, social and artistic research, raising questions about the impact of investments in the cultural area.

Keywords:

Cinema, Production, Polo Film, Paulinia, Brazil.

A cidade de Paulínia inaugurou o Polo Cinematográfico no ano de 2008, se consolidando como um dos principais espaços para produções audiovisuais no país. A estrutura do Polo Cinematográfico é composta por quatro estúdios, escritórios temporários, *motor home* (casa motorizada), e uma escola para formação técnica na área de cinema. Essa estrutura cinematográfica já serviu de base para produção de vários filmes com projeção nacional e internacional.

Porém, o Polo não se resume somente ao campo da estrutura física construída, mas o que também se destaca e torna-se relevante são alguns dados estatísticos que mostram que já foram investidos milhões de reais no complexo cinematográfico. Em um país, como o Brasil, no qual os

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: POLÍTICAS DE PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO CINEMA.

² Sociólogo, mestrando em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP. Pós-Graduado em Artes Visuais, Intermeios e Educação (UNICAMP), e em Estudios Culturales (CLACSO/Argentina).

investimentos em cultura são poucos e intermitentes, trata-se de uma experiência diferenciada cujos resultados precisam ser melhor compreendidos. De acordo com Magenta (2012), observamos que o Polo Cinematográfico de Paulínia/SP foi idealizado pela Secretaria Municipal de Cultura com investimentos aproximados em mais de R\$ 400 milhões de reais.

Dentro desse contexto, por meio de editais de fomento de produção audiovisual, já foram disponibilizadas cifras milionárias para produção de diversos filmes nacionais no Polo Cinematográfico de Paulínia. No período de 2007 a 2010, foram distribuídos R\$ 38,8 milhões para realização de 42 filmes no Polo de Paulínia, alguns destes com sucessos de bilheteria.

No Informe Anual da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), apresentado no início do ano de 2015, podemos observar que o público total que foi ao cinema em 2014 assistir a filmes nacionais atingiu um total de 19 milhões de espectadores, um decréscimo em referência ao ano anterior que atingiu um público de 27,8 milhões. (BRASIL, 2015). Nesse caso, o Polo produtor de cinema torna-se significativo pois, além de mostrar que os incentivos ao cinema nacional precisam se intensificar para fazer face ao cinema estrangeiro, o produto cultural brasileiro pode contribuir para a construção e o diálogo sobre muitas temáticas históricas e contemporâneas, através de filmes de ficção e dos filmes documentários.

Essa realidade, de uma histórica recente, se defronta com algumas questões políticas que trazem as atividades do Polo, contratempos e descontinuidades muito prejudiciais a produção de bens culturais para o Brasil. O duelo político existente na cidade de Paulínia transformou a cena local em uma peça dramática de idas e vindas das atividades culturais ligadas ao complexo cinematográfico.

A partir desse contexto preliminar, observamos também uma importante e expressiva produção fílmica já realizada no Polo Cinematográfico de Paulínia/SP (ver tabela 1). Do ano de 2009 a 2014, mesmo funcionando parcialmente, houve uma produção variada de filmes no Polo, dos quais um conseguiu projeção internacional ³, oferecendo aos espectadores uma experiência cinematográfica no campo cultural e histórico.

³ Caso específico do filme “*O Palhaço*”, direção de Selton Mello (2013), que foi o escolhido entre os 15 longas-metragens brasileiro para concorrer à indicação ao 85º prêmio Oscar (EUA) de melhor filme estrangeiro – acabou não sendo indicado.

Tabela 1: Relação de filmes produzidos em Paulínia/SP.

Ano	Filme	Diretor
2009	Cabeça a Prêmio	Marco Ricca, M.Aquino, F.Braga
2009	Jean Charles	Henrique Goldman
2009	Salve Geral	Sergio Rezende
2009	O Menino da Porteira	Jeremias Moreira Filho
2009	Hotel Atlântico	Suzana Amaral
2010	Chico Xavier	Daniel Filho
2010	De Pernas Pro Ar	Roberto Santucci
2010	Eu e Meu Guarda Chuva	Toni Vanzolini
2010	Topografia de um Desnudo	Teresa Aguiar
2011	Corações Sujos	Vicente Amorim
2011	Bruna Surfistinha	Marcus Baldini
2011	Estamos Juntos	Toni Venturi
2011	Meu País	André Ristum
2011	O Palhaço	Selton Mello
2011	Onde Está a Felicidade?	Carlos Alberto Ricelli
2011	O Homem do Futuro	Cláudio Torres
2011	Trabalhar Cansa	Juliana Rojas e Marco Dutra
2012	Acorda Brasil	Sergio Machado
2012	As Doze Estrelas	Luiz Alberto Pereira
2012	A Última Estação	Márcio Curi
2012	O Vendedor de Passados	Lula Buarque de Hollanda
2012	O Tempo e o Vento	Jayme Monjardim
2012	Totalmente Inocentes	Rodrigo Bittencourt
2012	Transeunte	Eryk Rocha
2012	Trinta	Paulo Machine
2013	Vai que dá Certo	Maurício Farias
2013	Somos Tão Jovens	Antonio Carlos da Fontoura
2013	Colegas	Marcelo Galvão
2013	A Busca	Luciano Moura
2014	Confia em Mim	Michel Tikhomiroff

Fonte: cinemapaulinia.com.br

Esse breve levantamento de dados sobre os filmes produzidos no Polo Cinematográfico de Paulínia/SP já sugere a importância desse complexo para a História da Arte, porque temos um objeto que gerou e ainda pretende continuar gerando bens culturais para o país. No entanto, por motivos políticos, o Polo, na sua breve história no cenário cultural brasileiro, acaba sendo afetado por disputas de poder que interferem no seu desenvolvimento como uma importante área industrial de produção de bens culturais para o Brasil. As discontinuidades acabam atrapalhando a construção de um sistema produtivo que necessita de uma frequência, visionando uma industrialização desse produto audiovisual, essencial para difusão e valorização dessa expressão artística, ainda marginalizada no Brasil.

De acordo com Genestreti (2015), e ilustrando a questão da interferência política no Polo, em 27 de fevereiro de 2015 foi anunciada, mais uma vez, a suspensão do Festival de Cinema da cidade de Paulínia e, conseqüentemente a suspensão e revisão do edital que previa a produção de oito

obras cinematográficas, totalizando um valor de R\$ 8 milhões de reais. Mais uma vez observamos o drama da descontinuidade, que se faz presente.

No Brasil, os incentivos governamentais seriam essenciais para ajudar a desenvolver o setor cinematográfico, assim como notamos na história dominante do cinema norte-americano. Para tanto, podemos destacar as Parcerias Público-Privadas (PPP, Lei nº11.079/04) no setor do audiovisual, que no caso do cinema, tem como finalidade a construção e manutenção de salas de cinema, estúdios de gravação de filmes, escola de cinema, museus da imagem, etc; além de outras estratégias, que podem contribuir significativamente para produzir mais filmes no Brasil, conseqüentemente garantir o bom desempenho dos filmes brasileiros nas salas de cinema.

Na história do cinema brasileiro podemos observar que houve períodos em que se defendia um desenvolvimento autônomo nas diversas atividades, sejam elas culturais, industriais, comerciais, etc. A socióloga Marina Soler Jorge em suas pesquisas sobre cinema na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/SP), destacou que o cinema estrangeiro, principalmente o norte-americano, “era considerado o pior inimigo ao lado de seu promotor, o capital estrangeiro” (JORGE, 2002, p.19). Esses fenômenos encontrados na história do cinema brasileiro se contradiziam principalmente em um período que o país estava se industrializando com capital estrangeiro, porém os defensores do Cinema Novo, por motivos ideológicos, não desejavam fazer uso desses mesmos investimentos (JORGE, 2002, p.20). É interessante observar que na década de 1970 o cinema no Brasil apreciava um notável crescimento com o advento da Embrafilme que passa a ter uma maior participação nas produções nacionais. Em Jorge (2003, p.168) notamos que o cineasta Roberto Farias se apresentou como um importante mediador entre o núcleo dos cineastas do movimento Cinema Novo e Embrafilme, exclusivamente com a missão de fomentar as políticas e estratégias de financiamento da empresa estatal.

Contudo, as estratégias de produção e participação do cinema nacional, nos moldes da indústria hollywoodiana, já tinham sido testadas e colocadas em prática desde o começo da década de 1930, quando surge no cenário brasileiro do Rio de Janeiro (RJ) a Cinédia, fundada por Adhemar Gonzaga. Na década seguinte, contamos com mais duas experiências de industrialização do cinema nacional, surge também no Rio de Janeiro a Atlântida Cinematográfica e em São Bernardo do Campo (SP) a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Em Galvão (1981, p.133) observamos que a Vera Cruz conseguiu atingir a técnica necessária: “sob o ponto de vista técnico, a Vera Cruz começou a

fazer exatamente o cinema que na época se reclamava para o Brasil: o filme de boa qualidade, certinho. O salto que se deu em relação ao cinema anterior foi realmente extraordinário”.

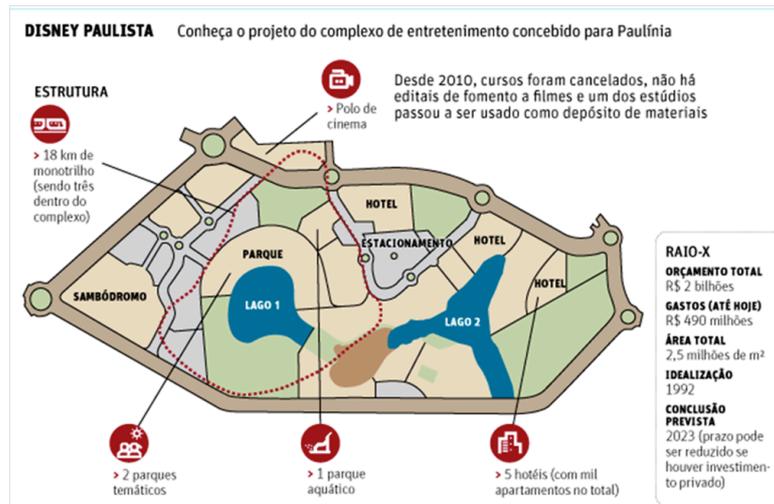
Dentro desse contexto, apontando o lado positivo da tentativa de industrialização do cinema brasileiro pela Companhia Vera Cruz, Carlos Augusto Calil (1987, p.23) destacou outro ponto importante: “ela provou que o cinema brasileiro poderia conquistar o público interno, de alto a baixo, sem segmentações (...) seus filmes foram bem lançados e o mercado correspondeu aos investimentos de publicidade”. Por um curto período de tempo o fantasma da descontinuidade produtiva estava afastado do cinema brasileiro.

A partir da experiência cinematográfica da Vera Cruz, e anteriormente, das outras duas ações realizadas por entusiastas do cinema brasileiro – como no caso da Cinédia (1930) e da Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941, nesse caso, voltada para filmes mais populares – a produção de filmes no Brasil, em determinados períodos históricos (estúdios Cinédia, Atlântida e Vera Cruz) estiveram direcionadas para tentar atingir um nível industrial. Os processos de continuidade produtiva estavam gerando bons frutos, e o drama das paralisações parecia ter sido superado.

Diante desses fatos históricos, o Polo Cinematográfico de Paulínia também surge com objetivos parecidos, porém talvez ainda mais ambiciosos. Porém, dentro do contexto cinematográfico e histórico brasileiro, temos que citar a existência de outro Polo Cinematográfico brasileiro que também já contribuiu para tentar industrializar o cinema nacional. Nesse caso, O Polo de Cinema e Vídeo Grande Otelo, em Sobradinho no Distrito Federal, espaço de produção de mais de 80 filmes.

Voltando ao complexo de entretenimento projetado para Paulínia/SP (Figura 1), destacamos que o mesmo está localizado em uma área total de 2,5 milhões de m², tendo um orçamento total de R\$ 2 bilhões previstos para sua conclusão até o ano de 2023 (o prazo pode ser reduzido se houver investimentos privado); sua estrutura foi projetada para concentrar 18 km de monotrilha (sendo três dentro do próprio complexo), 2 parques temáticos, 1 parque aquático, além de 5 hotéis (com mil apartamentos no total).

Figura 1: Projeto Inicial do Polo Cinematográfico de Paulínia (SP)



Fonte: Magenta, 2012.

Esses dados mostram a importância e relevância de um complexo como o Polo Cinematográfico de Paulínia/SP, uma vez que já possui uma produção de filmes considerável (ver tabela 1) contribuindo para legitimar bens culturais para o Brasil, inclusive constando obras cinematográficas reconhecida nacionalmente e internacionalmente. Além de tentar quebrar as discontinuidades de produção, sofrido por diversos projetos que não conseguem colocar em prática seus planos.

No Brasil não temos uma indústria cinematográfica consolidada. Segundo Autran (2009, p.02) “o cinema brasileiro é algo descontínuo (...) nunca conseguiu se industrializar efetivamente, limitando-se a alguns surtos de produção”. Essa tendência de relativos fracassos à industrialização do setor cinematográfico no Brasil é resultado de fatores complexos que não temos tempo de discutir. Se por um lado os surtos interrompidos de industrialização sempre prejudicaram a expansão da produção fílmica, em contraponto pode ter criado espaço fecundo para “o desenvolvimento das ideias sobre cinema independente” (GALVÃO, 1980, p.13).

Podemos concluir que o cinema no Brasil ainda tem muito para se desenvolver e tornar-se uma indústria forte como um segmento cultural que movimenta a economia, sendo reconhecido e valorizado por seus produtos audiovisuais. No entanto, podemos destacar que paralelamente as dificuldades encontradas nesse setor cultural, há um estímulo ao turismo cinematográfico, conjunturado com o Ministério do Turismo, que lançou uma cartilha do Turismo Cinematográfico

Brasileiro. Essa realidade já existe em países como a Escócia, Nova Zelândia, Romênia, e evidentemente, nos EUA.

Referências

- AUTRAN, Arthur. **O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro: Ontem e Hoje**. INTERCOM. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, PR. 4 a 7 de setembro/2009. Acessado em 09/12/2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1643-1.pdf>
- BRASIL. ANCINE. **Informe de Acompanhamento do Mercado. Distribuição em Salas de Exibição. Informe Anual 2015**. Superintendência de Análise de Mercado – SAM. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, 2015, Acessado em 10/02/2015. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br>
- CALIL, Carlos Augusto. *A Vera Cruz e o mito do cinema industrial*. In: **Projeto Memória Vera Cruz**. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987.
- GALVÃO, Maria Rita. *O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente*. In: **30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Cadernos da Cinemateca (4), 1980, p.13-23.
- _____. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1981.
- GENESTRETI, Guilherme. *Festival de Cinema de Paulínia é Suspenso*. São Paulo: **Folha de S.Paulo**, 2015. Acessado em: 27/02/2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1595611-festival-de-cinema-de-paulinia-e-suspenso.shtml>
- JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Campinas (SP): Unicamp, 2002. Acessado em 10/10/2015. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000240120>
- _____. *Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80*. Curitiba-PR: Revista História Questões e Debates, n.38, p.161-182, 2003.
- MAGENTA, Matheus. *Após declínio, polo cinematográfico de Paulínia é retomado*. **Folha de São Paulo**, 2012. Acessado em 05/02/2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1193983-apos-declinio-polo-cinematografico-de-paulinia-e-retomado.shtml>

A voz tratada como ruído na trilha sonora cinematográfica¹

The voice treated like noise in film soundtrack

Fabiano Pereira² (Mestrando – Universidade Anhembi Morumbi)

Resumo:

A voz tratada como ruído, por meio de distorções ou substituída por sons produzidos por animais, configura um dos procedimentos mais raros no cinema. Ainda mais quando as personagens não passam por nenhum tipo de metamorfose física. O intuito deste trabalho é fazer um resgate histórico desse tipo específico de construção sonora a partir dos filmes em que o *sound designer* Alan Splet trabalhou para o diretor David Lynch.

Palavras-chave:

Alan Splet, David Lynch, voz, polifonia, contraponto sonoro.

Abstract:

The voice treated like noise, through distortions or substitutions by sounds produced by animals, represents one of the rarest procedures in cinema. Especially when the characters on screen don't go through any kind of physical metamorphosis. The goal of this research is to provide a historical retrospect of that specific kind of sound structure using the reference of the films in which sound designer Alan Splet worked for director David Lynch.

Keywords:

Alan Splet, David Lynch, voice, polyphony, sound counterpoint.

Introdução

Sound designer é uma função surgida na produção cinematográfica na década de 1970. Ela foi criada para estabelecer uma identidade sonora para o filme inteiro desde o início do projeto, aplicando também ao som a estética prevista pelo diretor, além de proporcionar comunicação clara entre este e os chefes das equipes de som direto, edição de som e mixagem durante a produção, o que antes não era regra. Um dos pioneiros *sound designers* Alan Splet (1939-1994) é lembrado principalmente por seu trabalho com o cineasta David Lynch. Ao valorizar ruídos e ambientes sonoros, frequentemente a voz ou um som substituto dela, Lynch abriu para Splet um campo fértil para que explorasse a justaposição de ruídos em diferentes níveis de significação. Eles trabalharam

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Estudo dos sons nas narrativas audiovisuais.

² Mestrando em Comunicação (2014-2016), especialização em Cinema, Vídeo e Fotografia - Criação em Múltiplos Meios (2008), graduação em Comunicação Social (2002) pela UAM.

juntos em *Eraserhead* (1977), *O homem elefante* (*The Elephant Man*, 1980), *Duna* (*Dune*, 1984) e *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1986).

Splet participou de 25 produções como *sound designer* ou editor de som. A primeira delas foi o quarto curta-metragem dirigido por Lynch, *The Grandmother* (1970). Além dos filmes de Lynch, ele participou de produções como os longas-metragens *A insustentável leveza do ser* (EUA, 1988), *Sociedade dos poetas mortos* (*Dead Poets Society*, EUA, 1989), dirigido por Peter Weir, e *Henry & June* (*Henry & June*, EUA, 1990), também dirigido por Philip Kaufman. Ganhou o Oscar de edição de som de 1980 por *O corcel negro* (*The Black Stallion*, EUA, 1979), dirigido por Carroll Ballard, e foi indicado com sua equipe para o de melhor som em 1984 por *Os lobos nunca choram* (*Never Cry Wolf*, EUA, 1983), também dirigido por Ballard.

Pela parceria entre Splet e Lynch, construções sonoras comparáveis às propostas dos cineastas e teóricos russos Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Grigori Aleksandrov (EISENSTEIN, 2002, p. 226) e Dziga Vertov (FISCHER, 1985, p. 249) – defensores dos conceitos de polifonia e contraponto sonoro no cinema – eram vistas e ouvidas em filmes norte-americanos de longa-metragem produzidos em estrutura de estúdio. Há uma ousadia maior em romper com procedimentos tradicionais de linguagem quando a liberdade do autor está mais comprometida com o orçamento maior da produção.

A sincronia vocal como elemento de precisão da imagem dos corpos reproduzida no cinema foi o passo inicial com o advento do cinema sonoro em 1927, mas o efeito da verossimilhança não tardou a seguir uma trajetória própria na ausência visual de corpos humanos na tela. Desde cedo o cinema sonoro se serviu da voz humana para proporcionar oralidade também a desenhos animados, inclusive para vários personagens não humanos – além é claro, dos movimentos de suas partes de modo a imitar visualmente os do corpo humano. Essas representações em traços e cores de animais racionalizados e falantes ou dos mais diversos objetos que ganhavam rosto e voz, de xícaras a carros e aviões, fizeram da voz o atestado de vida inteligente para sua humanização, só possível mesmo na imaginação humana e na ficção. Até aqui tratamos apenas da voz pura, sem interferências que não as da interpretação em cena dos atores, mas há formas mais raras de se apresentar a voz no cinema.

A voz tratada com ruído

Os estudos sobre som tardaram e ainda são minoria na teoria cinematográfica. Os ruídos são a parte menos pesquisada dela. É de se prever que estudos sobre a voz tratada como ruído no cinema seja exceção ainda maior, sobre a qual falta referência. Pouco se observa quando, como e quanto a voz humana é alterada na trilha sonora para ganhar efeitos que só os ruídos oferecem tradicionalmente. Considere-se a distorção da voz na pós-produção ou a sua substituição por outros tipos de ruído.

Entre os gêneros cinematográficos, os universos do horror e da ficção científica são os que mais frequentemente adotam esses procedimentos. O horror, com suas criaturas que passam por processos de deformação física, como vampiros e lobisomens, por exemplo, não raro traz as vozes dessas personagens igualmente deformadas. Em *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), por exemplo, a menina possuída e fisicamente deformada fala com uma voz rouca bestial, características transferidas para o religioso que, ao tentar salvá-la, pede ao demônio que o leve em seu lugar. Ciborgues como Darth Vader (*Guerra nas Estrelas*, 1977) ou Robocop (1986), apresentam vozes metalizadas, a exemplo de seus corpos transformados em máquinas.

A paridade entre deformação física e vocal é recorrente nesses gêneros. A animalidade ou bestialidade é o efeito mais recorrente em que a voz confirma a maldade e a agressividade de personagens que antes as desconheciam ou dissimulavam. A voz funciona como um elemento adicional que a aproxima do reino animal e selvagem, que confirma em caráter de ameaça o que a imagem já mostra, personagens iradas e deformadas. Não se trata de um efeito de verossimilhança, é fato, mas ainda é um efeito sincrônico às imagens, que causa pouco estranhamento, se causar algum.

Outra vantagem dos sons de origem ou de referência animal em sobreposição ou substituição da voz, quando não há chance de haver algum bicho em cena nem fora do quadro, é a leitura que eles propiciam à audição do espectador. Sons que viessem de outras fontes da natureza ou de máquinas poderiam confundir o espectador, fazendo-o achar que partem da diegese extra-campo, num volume superior ao da voz das personagens.

Outro procedimento, bem menos corriqueiro, mas que também quebra com a verossimilhança sem romper com a sincronia é a adição de voz humana a criaturas ou coisas que não a têm. Especialmente nos últimos 30 anos, quando efeitos computadorizados passaram a ajudar na sincronia com os movimentos labiais. É o caso de um bebê humano filmado em fase pré-oralidade

em *Olha quem está falando* (Look Who's Talking, 1989), animais reais ou robóticos filmados em *Babe, o porquinho atrapalhado* (Babe, 1995), assim como máquinas – que não robôs – providas de inteligência e personalidade, como em *2001 – Uma Odisséia no Espaço* (2001: A Space Odyssey, 1968).

Lynch

Filmes em que as personagens mantêm seu aspecto visual, mas suas vozes são ouvidas de forma distorcida ainda hoje configuram raridade. Eis aí uma das características mais peculiares do trabalho de Splet. Já em *The Grandmother* um casal late e uma senhora canta como uma ave. A sequência inicial de *O homem elefante* (The Elephant Man, 1980), em que imagens de uma mulher gritando e se debatendo no chão, são sobrepostas às de elefantes caminhando enquanto ao fundo ouve-se bate-estacas. Em vez da voz, Splet adotou sons que parecem grunhidos animais – talvez dos animais em cena, mas sem sincronia clara – para sonorizar o grito.

Em *Duna* (Dune, 1984) é corriqueiro o uso de distorções da voz de personagens em tom de ameaça. Nenhuma outra alteração física visual se dá em cena. A voz, que sempre assume um tom rouco, semelhante a um grunhido, revela a bestialidade contida por trás de rostos de aparência impassível. Talvez mais interessante até é como Splet constrói essas vozes, tratadas com ruído que reverbera por todo o ambiente da cena, fazendo com que a voz se torne o único elemento sonoro em cena.

Veludo azul (Blue Velvet, 1986) traz dois momentos em que a voz é tratada como ruído no filme de Lynch. Num deles, o personagem Frank Booth (Dennis Hopper) urra no que parece ser um sonho de Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), enquanto o som sincrônico à sua boca escancarada é um ruído amplificado e distorcido.

Numa cena de sexo entre Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) e Jeffrey há um embate entre os dois e ela recebe um tapa. Assim como em *O homem elefante*, a cena passa a acontecer em câmera lenta. Um sorriso de prazer da moça é sonorizado com um ruído distorcido que soa como uma mistura de rugido de animal e vento.

Conclusão

A voz tratada como ruído no cinema configura um procedimento de exceção, ainda mais quando o corpo das personagens não apresenta qualquer tipo de metamorfose que justifica a mudança da voz. Neste caso, a voz ganha a função de revelar o caráter de quem normalmente esconde a agressividade, quase sempre por meio de rugidos e grunhidos animais ou distorções de pós-produção que tornam a voz mais rouca e grave. A opção do *sound designer* Alan Splet por uma combinação de efeitos sonoros que não deixa clara a fonte, nem a própria informação apresentada, pautando-se por mesclas sonoras sem sincronização obrigatória, chegou a servir para retrabalhar as vozes de personagens.

No universo autoral de Lynch, tornou-se usual pessoas aparentemente comuns revelarem hábitos secretos em desequilíbrio, flertando com o crime, a violência e a morte, enquanto vivem e circulam por ambientes familiares ou requintados, sem se saber ao certo quanto dos dois tipos de vivência procede na realidade ficcional apresentada (FERRARAZ, 2003, p. 106). O trabalho de ruídos e de voz de Splet deixou resquícios na filmografia de Lynch mesmo após o fim da parceria dos dois. Seu trabalho nessa fase se enquadra comparativamente ao conceito de cinema limítrofe defendido por Rogério Ferraraz, em que os filmes combinam elementos distintos que os colocam entre fronteiras de gênero, com recorrentes referências ao surrealismo. A voz no *sound design* de Splet é outro elemento limítrofe a refletir a estrutura dos enredos de Lynch.

Referências

EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I.; ALEXANDROV, G. V.. *Declaração sobre o Futuro do Cinema Sonoro*. In: EISENSTEIN, S. M.. **A forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FERRARAZ, R. **O cinema limítrofe de David Lynch**. Tese (Doutorado) - PUC-SP, São Paulo, 2003.

FISCHER, L. *Enthusiasm: from Kino-Eye to Radio-Eyeound in Films*. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Org). **Film sound: theory and practice**. Nova York: Columbia University Press. 1985.

PUDOVKIN, V. I. *Asynchronism as a Principle of Sound Film*. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Org). **Film sound: theory and practice**. Nova York: Columbia University Press, 1985.

Documentário, literatura e os atravessamentos do sertão em

Geraldo Sarno¹

Documentary, literature and the traverses of the sertão in Geraldo

Sarno

Felipe Corrêa Bomfim² (Mestre – UNICAMP)

Resumo

Evidenciamos uma nova fase na filmografia de Geraldo Sarno ao analisarmos três de seus documentários da década de 1970, que dialogam com o repertório da literatura brasileira. Sarno elaborou um olhar marcado por investimentos formais e de conteúdo que o distanciaram do nacional-popular, presente em seus filmes da década anterior, sem desvencilhar completamente desta herança. Trata-se de um processo sutil e gradual, pautado nas tentativas de aproximar o documentário a outras formas de arte.

Palavras-chave:

Geraldo Sarno, Literatura e documentário, Documentário brasileiro.

Abstract

We identified a new cycle in Geraldo Sarno's filmography by analyzing three of his documentaries of the 1970s, that dialogue with brazilian literature. Sarno developed a look marked by formal investment and content that distanced himself from the nacional-popular, present in his previous decade films, without completely disentangle this heritage. It's noteworthy that is a subtle and gradual process, in the director's filmography, to approach the documentary to other art forms.

Keywords:

Geraldo Sarno, Film and literature, Brazilian documentary.

A partir de 1970, o cineasta Geraldo Sarno inicia uma nova fase em sua filmografia, após um primeiro ciclo de intensa realização junto ao produtor e fotógrafo Thomaz Farkas. Clara Ramos (2007, p. 79) considera *Viva Cariri!* (1970) como um “documentário de transição”, em que se verifica a diluição de um modelo mais rígido de enunciação, enveredando para uma direção de caráter ilusório e “antinaturalista” da montagem. Avellar (2003, p. 198) pondera que essa mudança pode ser compreendida na medida em que na década anterior, os anos 1960 e o auge do Cinema Novo, a ficção se nutria da potência do documentário e, então, posteriormente, cumpriu-se um percurso

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Olhares sobre o documentário.

² Felipe Corrêa Bomfim é mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e graduado em Cinema pela Universidade de Bolonha (Itália).

inverso, sendo o documentário tributário das formas da ficção e, principalmente, da literatura, algo que os documentários de Sarno passariam a corroborar, desde então.

Por meio dessa abordagem, que privilegia as relações entre a realização documentária e as formas literárias, analisamos os documentários *Casa-Grande & Senzala* (1974), *Segunda feira* (1975) e *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980), de Geraldo Sarno, em que as formas do ensaio, da literatura de cordel e da poética de Guimarães Rosa são ativadas para as elaborações formais e de conteúdo. Este artigo busca relacionar, por meio de uma breve apresentação os filmes estudados com o percurso do diretor na composição de um olhar sincero e pessoal sobre o sertão, através das experiências ligadas à realização de documentários na década de 1960 e a busca por um diálogo com o repertório da literatura brasileira.

O olhar de Geraldo Sarno sobre o sertão

A presença do sertão na configuração do olhar do diretor é traduzida por meio das experiências que compreendem as viagens iniciadas em 1960, durante a realização de seus primeiros filmes. Esses dois componentes, a presença do sertão e a configuração do olhar do diretor, se imbricam na medida em que Sarno explora essa geografia sertaneja e apresenta os diversos trabalhos que decide registrar. De modo particular, o conjunto de documentários realizados a partir da viagem de 1967³ registra modos de produção regionais na confecção de artesanatos ou no uso das formas de expressão associadas à literatura popular. O ato de debruçar-se sobre tais formas de expressão engendrou um arcabouço que permitiu ao cineasta, a partir de suas próprias experiências de aprendizado e conhecimento do sertão, esmerar seu processo de formação pessoal (SARNO, 2006, p. 47).

Apesar de essa primeira viagem ser emblemática na elaboração do pensamento do diretor sobre o sertão, notamos que o recorrente deslocamento do cineasta liberou-o para outros investimentos, basta observarmos os documentários seguintes, realizados na década de 1970, como a viagem ao Nordeste em *Segunda feira* (1975) e *Casa Grande e Senzala* (1974), ou mesmo na passagem para a década de 1980 com o documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980). De modo particular, neste último filme, o diretor recorre a uma entrevista de Guimarães Rosa, cedida

³ *Vitalino/Lampião* (1969), *Jornal do Sertão* (1969/70) e *Os imaginários* (1970), excetuando *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980), que discutiremos a seguir nesta comunicação.

à Günther W. Lorenz, tradutor de seus textos para a língua alemã. As leituras de seu livro *Grande Sertão: Veredas*, já no final da década de 1950, Sarno (2014) mencionava a grande identificação com o universo retratado no romance do escritor, ao ler o romance em Salvador, durante seu curso de Direito na UFBA.

Devido à localização fronteira de Poções com o sertão mineiro retratado por Rosa, Sarno sublinha seu processo de identificação, destacando a linguagem de Rosa e sua forte aproximação com as “falas” das pessoas de sua cidade natal. A proximidade se torna mais afetiva do que geográfica e se estabelece pelas referências sertanejas e os usos de linguagem. O fato de Cordisburgo, cidade natal de Rosa, e Poções, serem ambas incrustadas nos interiores de seus respectivos estados, de Minas Gerais e da Bahia, poderíamos aventar a possibilidade de maior identificação por parte do diretor com o sertão roseano.

A pertinência dessa identificação reverbera algumas relações de vínculos entre suas diretrizes artísticas, a terra natal, a identidade pessoal e a herança sertaneja. O sertão se configura no início de sua filmografia como um “universo de aprendizagem, de sensibilidades, de conhecimento, de formas e posturas” (SARNO, 2006). São empreitadas de conhecimento e de estudo norteadas pelo ensejo de dar forma, a partir de recursos cinematográficos, a esse universo pessoal do sertão. As leituras dos livros de Rosa são detonadoras da busca pela configuração desse universo, desse processo de formação pessoal. Esses textos incitam o diretor a buscar suas próprias referências para abastecer seu espaço de criação, que o cineasta sintetizou na máxima: “e cada um que crie o seu sertão” (SARNO, 2013). Sublinhamos ainda um último elemento forte na filmografia do diretor, figurado pela experiência das viagens de Sarno pelo sertão nordestino. Essa experiência de constante deslocamento - estabelecimento pelos contatos com grandes figuras da cultura sertaneja ou mesmo conhecimento da geografia sertaneja, que remete à sua própria formação - configura o olhar do diretor, definindo uma poética atravessada pelo sertão.

Os atravessamentos do sertão

O diálogo com os domínios “literários” da cantoria e do cordel, do ensaio ‘sociológico’ de Gilberto Freyre e da recuperação das falas e do “universo” de Guimarães Rosa, nos documentários *Segunda feira* (1975), *Casa-grande e Senzala* (1974) e *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980) estabelecem, antes de tudo, uma abordagem aberta que encontra no termo “literário” uma

ancoragem, nitidamente provisória, para referirmo-nos às amplas relações entre os documentários de Sarno e certos domínios artísticos ou poéticos, certamente em contínuo atravessamento pelo viés social que interessa fortemente o diretor.

Em *Segunda feira* notamos que a presença do universo sertanejo é apresentado por meio de três feiras nordestinas registradas: a feira de Caruaru, em Pernambuco e as feiras de Cachoeira e de Feira de Santana, na Bahia. A valorização do universo popular é figurada pelo próprio tema escolhido dentro do âmbito literário. Sarno recorta duas formas de literatura popular, representadas pela literatura oral da cantoria e pela literatura de cordel. Cabe sublinhar os investimentos formais recolhidos no desenvolvimento do filme tais como as enumerações e repetições, elementos característicos da literatura oral e os versos estilizados da literatura de cordel.

Casa-grande e Senzala possui uma estrutura bastante fechada, sendo sua trilha musical um dos poucos espaços de respiro para o seu desenvolvimento. Em breves momentos, a trilha busca a reconstrução das atmosferas apresentadas pela voz *over*, que é atualizada de forma similar à narração do documentário clássico, com o registro em estúdio. O documentário apresenta trechos do livro homônimo do escritor pernambucano Gilberto Freyre, sendo o campo visual fortemente ilustrado com gravuras, fotografias e pinturas, e os registros se atêm às imagens externas e internas de “casas-grandes”, engenhos, às propriedades rurais e imagens de homens e mulheres reconhecidamente sertanejos, elementos humanos caros ao repertório de Geraldo Sarno.

No documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim* destacam-se os usos de imagens de arquivo da viagem que Sarno realizou em 1967 e a incorporação de importantes personalidades registradas. Considerando os aspectos formais, cabe salientar a maneira pela qual o tema do sertão confere ao filme a potencialidade de atualização do universo sertanejo do diretor, percebido na narrativa como espaço de lembrança, a partir da alusão aos fluxos de memória. O documentário incorpora sequências de outros filmes, como o longa-metragem *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), estabelecendo, assim, o sertão como espaço de criação, delineado a partir de suas experiências como realizador que modela e reconfigura seu universo sertanejo e encaminha *Eu carrego um sertão dentro de mim* para o limiar de outros domínios cinematográficos, como o “filme ensaio”⁴. Intui-se que

⁴ Neste artigo não discutimos a possível aproximação do documentário *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980) com o domínio do filme ensaio. Cabe-nos somente salientar que tal aproximação poderia ser estabelecida por meio da montagem da feira, nos primeiros minutos do filme, que apresenta figuras em *flash* rápidos, de 2 a 3 segundos, do Coronel Chico Heráclito e do repentista Severino Pinto, que remetem a ideia de um fluxo de

se evoca a voz do escritor Guimarães Rosa, por meio de um intrincado procedimento de organização das sequências do filme, funcionado, primeiramente, como um fio condutor da narrativa, para, em seguida, termos uma compreensão maior de seu papel no documentário.

Eu carrego um sertão dentro de mim vale-se de imagens de arquivo da viagem de 1967 e configura uma atualização de seu universo sertanejo mediante a relação entre palavra e imagem. Nesta viagem, marcada por deslocamentos pela geografia sertaneja e contatos com figuras representativas, o diretor reuniu um conjunto de referências para a configuração de seu universo pessoal sertanejo. Esse arcabouço reverbera a sua origem e influências das leituras do escritor Guimarães Rosa e estabelece, na passagem entre as duas viagens, de 1967 e 1969, a consolidação de sua poética atravessada pelo sertão. Em seguida, o tema do sertão se conforma como atravessador das temáticas desenvolvidas em seus filmes da década seguinte, com a continuidade de uma valorização do universo popular das temáticas registradas, além de sua inserção como conteúdo nas temáticas tratadas dos documentários.

Considerações Finais

Respiramos outro momento na filmografia de Sarno, sobretudo em relação ao diálogo com a literatura, sendo o sertão um atravessador desse domínio que modela o olhar poético e da crítica histórico-social do cineasta, permitindo investimentos formais e de conteúdos diferenciados. Sarno elabora outro olhar, com o desapego em relação ao nacional-popular que o marcou previamente, mas sem desvencilhar completamente desta herança. Faz-se perceptível a influência do sertão, já marcado pelos aprendizados e os conhecimentos dessas primeiras viagens, que a partir dos filmes da década de 1970, configura-se como um atravessador nas temáticas propostas nos documentários.

Ao orientar-se pelas vias do literário e do ensaio sociológico, Sarno ativa um repertório popular e erudito, sendo o sertão um atravessador desses domínios, algo que modela o olhar poético e a crítica social, política e histórica do cineasta. Com exceção de *Casa Grande & Senzala*, notamos mudanças significativas na abordagem do universo temático do sertão, sobretudo em relação aos filmes realizados na década de 1960. Notam-se algumas modificações formais nos documentários, como maior observação dos sujeitos filmados e variações expressivas nos usos da montagem.

memória do diretor que se apropria dessas imagens para o uso da configuração de uma visão pessoal sobre o sertão.

Tais modificações concretizam as dissonâncias presentes no documentário *Viva Cariri!* (1970), que antecipavam um processo de reflexão e de revisão do cineasta sobre a sua maneira de documentar, algo que se desenvolveu amplamente em sua filmografia durante a década de 1970. Em relação à mudança na abordagem formal, trata-se de um processo sutil e gradual, a passos largos de uma possível mudança paradigmática, pautado nas tentativas de aproximar o documentário a outras formas de arte.

Referências bibliográficas

AVELLAR, J. C. *Geraldo Sarno*. In: PARANAGUA, P. A. **Cine Documental en America Latina**. Madri: Cátedra, 2003. p. 187-199.

BERNARDET, J-C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003. 318 p.

BERNARDET, J-C.; GALVÃO, M. R. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 266 p.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005. 270 p.

_____. *A voz do documentário*. In: **Teoria contemporânea do cinema. Volume II**. RAMOS (Org.) São Paulo: Senac, 2005. p. 47-67.

RAMOS, C. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”**. Dissertação (Mestrado) Ciências da Comunicação – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SARNO, G. **Cadernos do Sertão**. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006. 216 p.

_____. **Como nasce o documentário**: curso ministrado na Universidade Estadual da Bahia (UESB), [11-14/03/2013]. Vitória da Conquista. Material registrado em formato audiovisual.

_____. **Depoimento concedido ao autor do texto**. [08 de maio, 2014a]. Material registrado em formato áudio.

**Ritornelo e revolução:
o momento musical em Angelopoulos e Jancsó¹**

***Ritornello* and revolution:
the musical moment in Angelopoulos and Jancsó**

Jocimar Dias Jr.² (Mestrado – UFF)

Resumo:

Este trabalho busca analisar a presença de "momentos musicais" nos filmes dirigidos por Theo Angelopoulos e Miklós Jancsó, diante da recorrência da encenação de personagens cantando à capela -- sozinhos ou em grandes multidões. Em que medida estes realizadores se aproximam ou se distanciam do cânone do gênero musical? Quais relações podem ser estabelecidas entre o conceito de "ritornelo" (em Deleuze e Guattari) e estes momentos em que a música cantada adquire maior relevância narrativa?

Palavras-chave:

Momento musical, ritornelo, distopia, Angelopoulos, Jancsó.

Abstract:

This paper seeks to analyze the presence of "musical moments" in films directed by Theo Angelopoulos and Miklós Jancsó, once their characters often sing *a capella* (by themselves or in large groups) in many scenes. How do these filmmakers approach or take a distance from the musical film genre? How can we connect Deleuze and Guattari's concept of *ritornello* and these moments in which the music acquires more narrative relevance?

Keywords:

Musical moment, *ritornello*, dystopia, Angelopoulos, Jancsó.

Em uma das cenas mais marcantes de *A Viagem dos Comediantes* (1975) do cineasta grego Theo Angelopoulos, Electra (Eva Kotamanidou) presencia um verdadeiro "duelo musical" desenrolar-se no interior de uma taverna. Neste plano-sequência, ao invés da agressão física, o embate político entre os partidários da direita monárquica e os representantes da esquerda comunista é travado musicalmente: de maneira alternada, os grupos entoam canções embebidas de seus fervorosos discursos ideológicos, à capela. A disputa termina com a derradeira expulsão dos comunistas desarmados, após um tiro para o alto dos monarquistas. Estes, numa valsa da vitória, passam a

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Ensaio e pensamento no audiovisual (painel), em 21/10/2015.

² Jocimar Dias Jr. é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), onde desenvolve pesquisa intitulada "*Ritornelo e Revolução: O momento musical nos filmes de Theo Angelopoulos e Miklos Jancsó*". E-mail: jocimardiasjr@gmail.com.

ocupar completamente o espaço antes dividido. Petrificada ao pé da porta, Electra assiste a tudo, tal qual à um espetáculo musical.

Encenação similar aparece em *Salmo Vermelho* (1972), dirigido pelo cineasta húngaro Miklós Jancsó. Perto do final do filme, dezenas de camponeses revoltosos descem uma colina abraçados e cantando (à capela) sobre o triunfo da luta dos trabalhadores, comemorando as recentes conquistas da revolução. Aos poucos, soldados desarmados vão se incorporando ao grupo, abraçando-os e reforçando o coro. Surge música instrumental que aos poucos se revela diegética: a banda dos militares passou a acompanhá-los. Após o discurso de um dos líderes do movimento, segue-se um grande plano geral no qual uma multidão de camponeses dança ao som da banda que ainda está a tocar; os militares voltam a se misturar com o povo e confraternizar. Porém, após o soar de uma trombeta, estes abandonam a festa, recuperam suas armas e formam um grande círculo ao redor dos trabalhadores, encurralando-os. A aparente cooperação revela-se uma emboscada, o momento musical é cruelmente interrompido: o plano termina com os corpos dos camponeses desabando inertes ao chão, após a enxurrada de tiros desferida covardemente pelo pelotão.

A partir destas duas descrições, que aproximações podem-se estabelecer entre Angelopoulos e Jancsó, para além da recorrência do plano-sequência? Ambos os cineastas utilizam-se da música à capela – geralmente canções populares, folclóricas ou de protesto – para encenar as transformações políticas em suas narrativas históricas. Planos estáticos e de longa duração por vezes transferem a atenção do que se vê para o que se ouve. Destaca-se o conteúdo das canções justamente pela recusa ao uso da música de fundo: o resultado são personagens que cantam suas posições ideológicas, à capela ou acompanhados estritamente de música diegeticamente justificada. Oscilando entre um registo “realista” e uma encenação intensamente alegórica, tais performances musicais desdramatizadas interpelam diretamente a plateia, buscam produzir uma inquietação e um distanciamento crítico por parte do espectador – em termos brechtianos mesmo, uma música que funciona como comentário à trama e que “deve resistir fortemente à incorporação suave que geralmente se espera dela” (BRECHT, 1948 In: BRANDT, 1998, p. 245).

A partir do conceito de “momento musical” de Amy Herzog, poderíamos considerar estas cenas como “momentos musicais”, ou seja, momentos em que a hierarquia entre imagem e som inverte-se, e a música passa a exercer uma “força dominante” sobre a obra fílmica, chamando atenção para si mesma e para seu conteúdo (HERZOG, 2010, p. 6). Mais simples e ao mesmo tempo

mais abrangente que a ideia de “número musical”, este conceito serve-nos para analisar obras que propõem intertextualidades com o denominado gênero musical sem necessariamente encaixar-se no cânone do mesmo, ou que inclusive o questionam ou o subvertem. É o caso destes filmes que, por exemplo, ao negarem o acompanhamento sonoro extradiegético das canções, negam a transição suave para o número musical – a *deixa para a canção (cue-for-a-song)*, introdução instrumental apontada como componente sintático importante da estrutura do musical (ALTMAN, 1987).

Outra convenção que estes filmes parecem recusar é a suposta sensação de utopia que permeia as narrativas dos musicais. Para Richard Dyer, nos musicais americanos, há constante oposição entre as partes não-musicais (representativas, que se assemelham à “realidade”) e as partes musicais (não-representativas, utópicas). O entretenimento do espectador é alcançado com êxito através da “sensação de utopia” dos números musicais, que resolvem os conflitos da narrativa através de respostas utópicas aos mesmos. Assim, em contraponto à manipulação e à falsidade da vida cotidiana, temos personagens que cantam seus sentimentos abertamente uns aos outros (transparência emocional); ao invés de individualismo e fragmentação, todos cantam e dançam juntos de maneira coreografada (sensação de coletividade, comunidade), entre outros exemplos. Estas resoluções são escapistas e ilusórias, na medida em que os “males do capitalismo” são remediados por respostas que se inserem na própria lógica capitalista da sociedade (DYER, 2002).

Acredito que tanto Angelopoulos quanto Jancsó utilizam-se da antecipação da repetição de certos padrões tão somente para introduzir uma diferença que subverte o que era esperado, através de mecanismos de distanciamento brechtiano – seja a ausência de acompanhamento sonoro, a desdramatização, ou mesmo a interrupção brusca da performance. Criam performances musicais marcadas pela incompletude, pela falha: “imagens musicais falhadas” (“failed musical image”), cujo desconforto produzido provoca “indeterminação e significados não-fixos” e permite “a geração de leituras críticas e pensamento criativo” (HERZOG, 2010, p. 4). Assim, a sensação de utopia que poderia ser experimentada é desestabilizada, questionada e, por fim, substituída por uma sensação de distopia: convida-se a uma espectralidade incômoda e reflexiva, através do olhar crítico e melancólico dos cineastas sobre a história de seus países (Grécia e Hungria, respectivamente).

Por fim, uma aproximação entre “momento musical” e o conceito de “ritornelo” parece pertinente. Tanto Angelopoulos quanto Jancsó filmam momentos de instabilidade política, de questionamento da ideia de nação, de acirramento dos embates ideológicos. É através das canções

que os personagens agenciam seus territórios, articulam suas ideias, se mobilizam ou se confrontam. Seriam estes momentos musicais “ritornelos”? O conceito de “ritornelo” é definido em linhas gerais por Gilles Deleuze e Félix Guattari como “todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais” (2012, p. 139) e no qual o componente sonoro (música, canto, melodia) possui um papel de destaque nos agenciamentos territoriais (territorializações, reterritorializações e desterritorializações).

Um exemplo de ritornelo dado pelos autores é a melodia que o pássaro canta enquanto está construindo seu ninho – mas também é ritornelo todos os agenciamentos que rodeiam este fenômeno, como buscar os galhos que serão matéria-prima da estrutura que será edificada. Importante atentar que tais agenciamentos não são estanques nem acontecem de forma gradual e evolutiva, mas estão em constante articulação e sobreposição uns nos outros:

Não são três momentos sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa, o Ritornelo. [...] O ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma "pose" (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 123).

Podemos ler vários níveis de agenciamentos sonoro-territoriais sendo encenados ao longo dos filmes – estes não se restringem às cenas de grandes multidões em protesto, onde o conflito territorial estaria mais evidente, mas também estão presentes nas sequências mais intimistas. Em *A Viagem dos Comediantes*, Crisótemis (Maria Vassiliou) despe-se para o mercador como forma de pagá-lo por uma garrafa de óleo, cobrindo os seios, a jovem começa a cantar uma leve canção em busca de reconforto, claramente sem qualquer talento ou vontade de fazê-lo, enquanto o mercador se masturba de costas para a câmera. O contraste entre o conteúdo da música e a situação de constrangimento e humilhação vivida pela personagem produz um efeito angustiante. A personagem, tal qual uma criança no escuro se tranquiliza dos seus medos cantarolando, busca desesperadamente por “um centro estável e calmo, estabilizador e tranquilizante, em meio ao caos” e, através das canções, cria “muros sonoros” para si mesma, se pensarmos nos termos de Deleuze e Guattari (2012., p. 122). Na sequência final de *Salmo Vermelho*, após a supressão completa da revolução pelas forças militares, é cantarolando sozinha o hino contra a opressão dos trabalhadores

que Nagy Mária (Andrea Drahota) encontra forças para empunhar a pistola roubada e desferir os derradeiros tiros contra o exército: a luta ainda não havia acabado, só esperava para renascer.

Se há algo na “forma” destes filmes que de alguma maneira corrobora o “conteúdo”, então poderíamos levantar a hipótese de que os momentos musicais seriam falhos, interrompidos, porque os agenciamentos territoriais estão sendo constantemente perpassados e sobrepostos por outros agenciamentos, motivos e contrapontos territoriais. Um certo grau de incompletude faz parte dos ritornelos, dos fluxos contínuos de (des-/re-)territorialização espacial e ideológica que acontecem ao longo da narrativa, e este aspecto aparece de alguma maneira na encenação. Tentei apresentar aqui neste pequeno artigo os principais pontos de partida e inquietações desta pesquisa ainda em andamento, cujo principal desafio será pensar de que maneiras o conceito de ritornelo como ferramenta teórica ajuda a levantar questões sobre os momentos musicais interrompidos destes filmes e suas representações distópicas, revisitando a obra de Angelopoulos e Jancsó com ênfase no uso do som por estes dois cineastas.

Referências

- ALTMAN, Rick. **The American Film Musical**. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- BORDWELL, David. “Angelopoulos, ou A Melancolia”. In: **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.
- BRECHT, Bertold (1948). “The Modern Theatre is the Epic Theatre: Notes to the Opera *Rise and Fall of the Town of Mahagonny* (1930)” e “A Short Organum for the Theatre”. In: BRANDT, George W. **Modern Theories of Drama**. Oxford University Press, 1998.
- FAINARU, Dan. *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press, 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Acerca do ritornelo”. In: **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2005.
- DYER, Richard. “Entertainment and Utopia”. In: COHAN, Steven (org.) **Hollywood Musicals, The Film Reader**. New York: Routledge, 2002.
- HERZOG, Amy. **Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.
- HORTON, Andrew. **The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation**. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- RUCINSKI, Krzysztof. **History as Ritual: Camera Movement and Narrative Structure in Films of Miklós Jancsó**. Dissertação (Mestrado) – Concordia University, Montreal, Quebec, 2004.

Medo e ódio na terra da conciliação¹

Fear and hatred in the land of conciliation

Kim Wilhelm Doria² (Mestrando – ECA/USP)

Resumo:

Uma análise comparada de filmes realizados entre 2001 e 2012 parece indicar caminhos de aproximação entre o repertório de gêneros cinematográficos industriais e a tradição crítica do cinema brasileiro. Em adesões estéticas parciais ao policial e ao terror, dentre outros, temos em *O invasor* e *Trabalhar cansa* intuições sobre a dinâmica da luta de classes em nosso tempo, marcada por medo e ódio pelo outro de classe.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro, cinema de gênero, lutas de classes, capitalismo tardio, lulismo

Abstract:

A comparative analysis of films made between 2001 and 2012 seems to indicate approach paths between the repertoire of industrial film genres and the critical tradition of Brazilian cinema. In partial aesthetic adhesions to the Thriller and Horror we have in *The Trespasser* and *Hard Labour* intuitions about the dynamics of the class struggle in our time, marked by fear and hatred of the other class.

Keywords:

Brazilian Cinema, Genre Cinema, Class Struggle, Late Capitalism, Lulism

Introdução

Em *O invasor* (Beto Brant, 2002), a cidade formal da classe média vive em constante conflito com a cidade informal do planeta favela sob o imperativo do mercado, em obras de boa recepção de público sob um prisma pop próprio ao legado da década neoliberal de 1990. O filme opera sobre as contradições de um cinema de aspirações totalizantes na descrição do corpo social brasileiro, mediado formalmente com as convenções do gênero *policial* e esboçado em uma sociedade que tem na polícia um dos maiores signos de desigualdade e violência de sua formação histórica. A paranoia que toma a classe média diante da periferia leva ao medo que dá o tom de *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), que volta-se a um panorama das bases sociais do país, desta vez dialogando com o gênero do *terror* como forma de elaboração dos horrores constitutivos de nossa

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ANÁLISE DO CINEMA BRASILEIRO – SESSÃO 2.

² Mestrando em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (ECA/USP), com orientação do Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Jr.

comunidade nacional, recalcados tanto por nossa história quanto pela conciliação paradigmática de nossa cultura.

Tendo em comum um certo senso de catástrofe, o tom local que desafia as convenções da forma universal, os filmes parecem revelar contradições próprias de nossa história recente. Sua análise se mostra intuitiva para pensar os efeitos dos Anos Lula no país e a consolidação de um ódio de classes que aflora na proximidade do limite do pacto social que sustenta o lulismo.

Um momento policial

Temos em *O invasor* – e em uma série de filmes realizados na mesma época – uma configuração social própria ao longo processo de redemocratização do país, marcada por um pacto social feito da dialética tensão/conciliação. Evidenciando o paradoxo de uma sociedade em que uns vivem à custa de outros, mas na qual todos querem a mesma coisa – respondendo a um imperativo de bestial competição individual por um lugar ao sol –, essa representação da dinâmica urbana faz-se alegoria nacional em um momento histórico de encontro do país com o mercado global, acabando por tratar da lógica da exploração capitalista em si.

A década neoliberal de 1990, marcada pelo domínio da vida social pela lógica da mercadoria (da esfera pública à cultura) e por desajustes econômicos que renderam altos índices de desemprego e intensificação de desigualdades, viu aflorar no Brasil um individualismo altamente competitivo e desagregador propício ao acirramento da violência urbana, que tem no combate ao tráfico de drogas pretexto para a manutenção de um estado de exceção marcado pelo confronto desigual entre forças policiais e população. Este o conflito investigado pelo documentário *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), que causou grande repercussão quando de seu lançamento. O filme mapeia a guerra às drogas à brasileira, com traços de guerra civil, acompanhando o cotidiano de policiais, jovens envolvidos com o tráfico de drogas e moradores de favelas cariocas, buscando infiltrar o espectador de classe média (a personagem que ficou de fora do discurso sociológico armado pela obra) em um universo social que lhe é estranho, desconhecido, embora espacialmente próximo.

O fato de *Notícias de uma guerra particular* ter sido encomendado por um canal de televisão não parece trivial, posto que o filme se apresenta como o outro lado da moeda dos telenoticiários policiais que se popularizaram na década de 1990 no país. De maneiras distintas, mas quiçá para um

público socialmente próximo, documentário e noticiários policiais buscaram dar nome e explicar um mal-estar crescente na sociedade brasileira pós-regime militar: o medo do outro e, como efeito (embora não menos como causa), uma escalada da violência urbana. Em um momento histórico tão adverso à imaginação utópica, tematizar o conflito significava reproduzi-lo – seja enquanto sintoma social, seja enquanto mercadoria cultural –, mas nunca o confrontar em suas bases estruturais. Não parece casual que a obra de Sales e Lund tenha dado início a uma série de filmes de relevante repercussão cultural e sucesso de público voltados à investigação dos conflitos sociais urbanos no Brasil contemporâneo, via de regra orbitando as convenções dos filmes de gênero policial, realizados na virada do século (destacaria, além de *O invasor*, obras como *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles e Kátia Lund, em 2002, e, posteriormente, *Tropa de elite*, de José Padilha, em 2007). Algo parecido acontecia na literatura brasileira desde os anos 1980, com a proliferação de autores que vinham articulando o gênero narrativo com a periferia urbana que se desenvolvera durante o regime militar. O momento cultural parece reforçar a hipótese de que o desenvolvimento urbano desigual cultivou uma sociabilidade paranoica e individualista particularmente identificada com a vida entre muros, tão curiosa em conhecer “o Outro”, contanto que seja mantido como um objeto estranho e distante.

A violência urbana é um motivo forte no cinema brasileiro, presente desde seus primeiros anos. Entre 1908 e 1911, primeiro momento de maior vitalidade do cinema realizado no Brasil e do início da produção de filmes ficcionais, alguns dos maiores sucessos de público eram reconstituições de crimes reais³. Embora esses filmes possam parecer mais antecessores populares dos programas de telenoticiários sensacionalistas do que do cinema brasileiro que tematiza a questão urbana com aspirações críticas, o parentesco em comum não deve ser ignorado.

O invasor é uma obra atípica na constelação da filmografia brasileira da virada do milênio, seja por tematizar os conflitos sociais do presente e nossa forma de percebê-los – num momento em que poucos se voltavam a esta tarefa no campo da ficção⁴ –, seja por fazê-lo *intuitivamente*, tratando alegoricamente da situação nacional sem tomar a investigação sociológica como ponto de partida. O filme parte do *desejo da ficção*, de contar uma história orientada por convenções do cinema de

³ Tendo *Os estranguladores*, de Antonio Leal (1908) como primeiro sucesso inspirador de uma tradição. Para um comentário histórico desta produção, ver Paulo Emilio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, pág. 42-5.

⁴ Como exceções que confirmam a regra, indicaria os filmes de Tata Amaral (*Um céu de estrelas*, 1997), Ugo Giorgetti (*O príncipe*, 2002), Sérgio Bianchi (*Cronicamente inviável*, 2000) e Ruy Guerra (*Estorvo*, 2000).

gênero policial, mas não consegue se resolver dramaturgicamente sem dar espaço à vivência que cerca a tela: a densidade dramática das personagens está baseada nas experiências sociais e urbanas em torno das quais o filme foi realizado. Conforme crítica de Eduardo Valente, publicada na revista *Contracampo* quando da estreia do filme no Festival de Brasília,

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. Brasil que cisma em surgir nos cantos de cada plano, que cisma em pressionar e assombrar os personagens, que queriam apenas ser isso, personagens. (VALENTE, 2001)

Em nossa apreciação de *O invasor*, gostaríamos de destacar três pontos: (1) a forma como a dinâmica da cidade representada expõe a dinâmica do capital; (2) a composição de uma leitura de mundo socialmente insustentável no qual todos querem a mesma coisa, sobre o Sol do capital (poder *mandar*); e (3) a consciência do cineasta de sua exterioridade ao universo social periférico, reconhecendo que tudo que sabe é que nada sabe sobre o Outro de classe.

Um momento terror

2007 é o ano do fenômeno síntese do cinema policial como forma de representação da sociedade brasileira, *Tropa de elite*. Em um grau muito menor de repercussão, é o ano de estreia do incômodo *Corpo* (Rossana Foglia, Rubens Rewald), uma espécie de thriller moribundo que realiza, de certa forma, uma transição entre o que identificamos aqui como um momento do policial e um momento do terror. O protagonista, médico legista desencantado, lança-se em uma investigação detetivesca sobre os crimes do passado que persistem no presente, com uma abordagem fantástica, meio macabra com tons do terror, sobre a ditadura militar não elaborada por nossa democracia.

Entre a estreia de *Os inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2009) e *O som ao redor* (Kléber Mendonça Filho, 2013), vemos consolidar-se em nossa cinematografia uma tendência (tímida, como não poderia deixar de ser em um cinema nacional como o brasileiro) de opção formal pela mediação com elementos do gênero do terror como recurso para elaborar "mazelas atávicas e nunca resolvidas da sociedade brasileira" (CÁNEPA, 2013). Da escravidão de índios e negros à ditadura militar, passando pela reiterada exploração do Outro, os horrores recalçados e tornados invisíveis pela nossa cultura emergem aqui e ali em um senso generalizado de que algo terrível pode acontecer a qualquer

momento. Entre um e outro, talvez o filme que torne mais evidente o horror do cotidiano seja *Trabalhar cansa*, obra de menor repercussão crítica e de público.

Em nossa análise de *Trabalhar cansa*, destacamos (1) a dificuldade de se manter em quadro das personagens enquanto formalização de uma sociedade na qual todos querem a mesma coisa (poder *trabalhar*); (2) e a forma como o trânsito entre gêneros (terror, comédia, drama social etc.) lembra, de um lado, a tradição arcaica da arbitrariedade em nossa cultura enquanto cristalização formal de nossa estrutura social (Machado de Assis) e, de outro, a flexibilidade dos processos seletivos e do mundo do trabalho contemporâneo tematizados pela narrativa, promovendo no filme o encontro do Brasil com o capitalismo avançado em um momento de abasileiramento do capitalismo avançado.

Conclusão: Anos Lula e dois enigmas

Analisar filmes como *O invasor* e *Trabalhar cansa* é pensar nossa história recente, porque enunciar os elementos formais que constituem as obras soa por demais semelhante com os movimentos políticos de nossa sociedade no período. Gostaríamos de concluir indicando dois enigmas que se abrem a partir desses filmes.

Primeiro: quem é Anísio, o matador de *O invasor*? Só temos como saber o que ele declara desejar: poder consumir, poder mandar. Parece um “sujeito monetário sem dinheiro”, conceito de Robert Kurz citado por Roberto Schwarz para definir as figuras que habitam *Cidade de Deus*, o romance de Paulo Lins que inspirou o filme de 2002 (SCHWARZ, 1999, pg. 171). Mas sua qualidade de objeto intrusivo, sua atitude afirmativa tão irreal em 2002 parece premonitória de uma insegurança que a classe média viria a viver de maneira muito real poucos anos depois, cujos conflitos seguem se atenuando e polarizando até o presente. O que mudou de lá para cá tem como personagem central Luiz Inácio Lula da Silva, presidente do Brasil entre 2003 e 2010. Eleito no ano em que *O invasor* entrou em cartaz, Lula – ele mesmo uma espécie de invasor – ocupou um espaço social que não o seu, onde se sentiu tão em casa. À diferença de Anísio, representou um projeto coletivo. Mas, talvez como Anísio, este projeto tivesse como horizonte último a conquista do poder de consumo enquanto constituição de identidade social.

Segundo: o que significa esta intuição de cineastas de representar os conflitos de classe através do terror, tendência que parece estar se consolidando no início dos anos 2010? A década

que separa *O invasor* e *Trabalhar cansa* foi marcada por modelo político baseado na conciliação como neutralização de conflitos (o lulismo, fruto de uma tradição cultural de nosso país que remonta às origens de nossa nação), modelo que parece estar se esgotando em irrupções grotescas e violentas do fascismo conservador brasileiro. Esses filmes parecem romper com um clima cultural otimista próprio ao fim do Governo Lula (lembramos do *slogan* oficial “sou brasileiro e não desisto nunca” e de narrativas de sucesso popular no cinema, como *2 filhos de Francisco* etc.), em uma espécie de avesso do verdadeiro horror que são as comédias amorosas dessexualizadas da Globo Filmes. Talvez indiquem, conforme Julio Bressane em *Horror Palace Hotel* (Jairo Ferreira, 1978), que “o horror não está no horror”.

Veremos.

Bibliografia

AB’SÁBER, Tales. **Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica**. São Paulo: Hedra, 2011.

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres: British Film Institute, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CÁNEPA, Laura. “Terror incidental? (crítica dos filmes *O som ao redor*, *Os Inquilinos* e *Trabalhar cansa*)”, in **revista Interlúdio**. 2013. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>. Acesso em: 25 nov. 2015.

CINEMA BRASILEIRO: ANOS 2000, 10 QUESTÕES, 2011. Catálogo e debates.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**: uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

MEDO E DELÍRIO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO. Catálogo e debates.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RANCIERE, Jacques. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, Jessé; colaboradores: GRILLO, André [et al.]. **Ralé brasileira**: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

VALENTE, Eduardo. "O invasor", crítica publicada na revista **Contracampo**, 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/oinvasor.htm>. Acesso em: 25 nov. 2015.

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

O terror das imagens: O universo artístico do cinema de horror italiano¹

The terror of images: The artistic imagery of the italian horror cinema

Letícia Badan Palhares Knauer de Campos² (Mestranda – UNICAMP)

Resumo:

O cinema de horror italiano trabalha de forma constante a representação e uso das obras de arte e da cultura visual. Contudo, em alguns casos, o objeto artístico transforma-se em uma arma letal, portando-se por vezes como autora dos assassinatos. Isso é evidenciado em três filmes de Dario Argento (*L'Uccello dalle Piume di Cristallo*, *Suspiria* e *Tenebre*), bem como em *Aenigma*, de Lucio Fulci nos quais a obra de arte, portadora de características macabras, metamorfoseia-se em instrumento de dor e morte.

Palavras-chave:

cinema de horror, cinema italiano, Dario Argento, Lucio Fulci, arte como arma.

Abstract:

The italian horror cinema works constantly the depiction and use of artworks and the visual culture. However, in some cases, the artistic object transforms into a lethal weapon, acting often as the author of the murders. This is clearly remarked in three of Dario Argento's films (*L'Uccello dalle Piume di Cristallo*, *Suspiria* e *Tenebre*), as well in Lucio Fulci's *Aenigma*, in which the artwork, bearer of macabre features, mutates into an instrument of pain and death.

Keywords:

horror cinema, italian cinema, Dario Argento, Lucio Fulci, art as weapon.

A arte e o medo

Desde seu surgimento, o cinema utiliza-se das artes plásticas como modelo na constituição de cenas. Esses modelos, por vezes são citações diretas de obras de arte específicas, por vezes uma composição de referência não tão clara, mas que nos remete a momentos certos da História da Arte, ou ainda do ambiente cultural no qual tais produções se inserem ou fazem referência. Tais apropriações mostram-se como elementos que enaltecem e dignificam ambos os polos, tanto o do objeto artístico, quanto do cinema. A vida do objeto escolhido, qualquer que seja sua natureza, é

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS: História, Teoria e Análise de Filmes.

² Mestranda em História da Arte (IFCH/UNICAMP), bolsista FAPESP, bacharela em História com ênfase em História da Arte, pesquisadora do CHAA (UNICAMP).

prolongada e ganha novos entornos quando inserida em diálogo com uma produção, também essa cultural. Certamente estas características podem ser encontradas em diversos, para não dizer todos, os gêneros cinematográficos, especialmente na cultura de Hollywood. Contudo, é especificamente no cinema de horror em que serão explorados elementos particulares das obras de arte, a fim de despertar em seus personagens (e espectadores) sentimentos análogos a seu próprio gênero – o medo.

Basta termos em mente, por exemplo, os filmes de Ken Russell, nos quais as obras de arte, principalmente aquelas ligadas ao *fin-de-siècle* são lidas e reinterpretadas a fim de construir um ambiente macabro e teatral. *Gothic* (1986) refaz as diferentes versões do Pesadelo de Johann Henrich Füssli, *Altered States* (1980) cria uma versão onírica da *Sphinx* de Franz von Stuck³. Ou ainda, Michele Soavi, com suas interpretações de Magritte, Böcklin e Vallejo⁴. Estes usos das imagens, por vezes apenas aludidos, por vezes mais fielmente trabalhados, revela o poder das obras de arte em engendrar nos espectadores sensações de medo e terror. A escolha destas obras não é em momento algum ocasional. Ela revela um espírito comum entre cinema e arte e um terceiro elemento, gerado a partir dessa união.

Para além das citações plásticas e releituras, outro aspecto parece destacar-se e ser, possivelmente, exclusivo à manifestação do horror: as obras de arte como catalisadoras do medo. No monólogo de abertura de “*Night Gallery*”⁵, Rod Sterling nos alerta sobre o peso intrínseco a essas imagens. Ao apresentar-nos as pinturas que posteriormente desvelariam os contos, o anfitrião revela que cada uma dessas obras “é um item de colecionador em sua própria maneira - não por conta de nenhuma especial qualidade artística, mas porque cada uma captura na tela, suspende no tempo e espaço, um momento congelado de um pesadelo”.⁶ Partindo dessa premissa, identificamos portanto como o cinema de horror irá se utilizar do objeto artístico, revelando, por meio do contato entre o olhar do espectador e de uma obra específica, um passado de medo, inquietações e por vezes o despertar de traumas.

³ Comparação da autora, disponível no Banco comparativo de imagens – Warburg (UNICAMP): <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/2488>

⁴ Tais comparações foram exploradas na comunicação intitulada “A presença da arte no cinema de horror italiano”, no **X Encontro de História da Arte: Estudos transdisciplinares e métodos de análise** (2014), na Unicamp.

⁵ *Night Gallery* foi uma série televisiva apresentada por Rod Serling, exibida entre 1969 e 1973.

⁶ Grifos da autora.

La casa dalle finestre che ridono, filme de 1976, dirigido por Pupi Avati explora de maneira plural o que se refere à História da Arte. Por um lado, o papel do restaurador e do caráter detetivesco de sua profissão, que a partir da revelação da camada pictórica, descortina também os eventos que nos levam à descoberta do assassino. Por outro, a própria iconografia do martírio de São Sebastião, que no filme ganha novos entornos. A história se passa em uma pequena cidade às proximidades de Ferrara, no norte da Itália, onde o restaurador, Stefano (Lino Capolicchio) é contratado para restaurar o afresco de uma igreja, realizado por um artista local, Buono Legnani, reconhecido como “o pintor da agonia”. Ao passo que a imagem lhe é revelada, Stefano descobre se tratar de uma representação pouco usual do Martírio de São Sebastião, na qual duas figuras femininas, de feições históricas e alucinadas, trajadas em mantos brancos, afligem o santo mártir com punhaladas, enquanto, num grito surdo, este sucumbe à morte.

Ao longo do filme, descobrimos que o artista realizava suas pinturas em conjunto com suas duas irmãs e, no decorrer da orquestração dos assassinatos de seus modelos (e vítimas), compunha suas obras de arte. Os créditos iniciais nos revelam o que posteriormente entenderemos como o processo de criação do martírio do santo. Em meio aos gritos do assassinado e dos risos loucos de suas irmãs, ouvimos as palavras de Legnani, uma espécie de poesia orgástica, uma ode ao sangue, essência da vida, da dor e de sua pintura.⁷ Aqui, a arte manifesta-se como portadora de elementos do macabro. A partir da união entre dor e prazer, e, sobretudo, do assassinato como motivo da pintura, constitui-se o objeto artístico.

Do trauma à ameaça física

Dario Argento, por sua vez, trabalha incessantemente a temática das artes plásticas. Seu universo cultural é amplo e complexo, possibilitando com que cada um de seus filmes dialogue com produções específicas da história da arte, da música, da arquitetura. Dois filmes em particular inserem a discussão do trauma e de seu despertar através do contato com o objeto artístico, *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) e *La Sindrome di Stendhal* (1996). No primeiro, temos a história de Monica Ranieri (Eva Renzi), que, instavelmente emocional e sobrevivente de um ataque no passado, encontra num antiquário, a pintura obscura do perturbado artista Berto Consalvi. Representando um

⁷ Esse tema também foi explorado na comunicação citada (nota 4).

brutal homicídio numa paisagem coberta de neve, a obra, nesse caso, articula-se como um gatilho para a personagem, fazendo-a retornar ao momento no qual, outrora, sofreu um ataque quase mortal.

Aqui, a obra de arte se manifesta como detentora de elementos sobrenaturais, capaz de infligir naqueles que a olham, a lembrança de um trauma e a destituição por completo da sanidade de seu observador. Monica converte-se em seu violador. Ela se apropria de suas características e o ato de matar transforma-se em um escape da dor. Porém, não é apenas por esta via, que Argento insere a temática artística em seu primeiro longa-metragem. Balizando sobre um tópico ao qual retornaria em outros dois filmes (*Suspiria* e *Tenebre*), o cineasta identifica esse poder destruidor da arte como uma ameaça física, real.

Em uma das sequências finais de *L'Uccello dalle piume di cristallo*, Sam Dalmas (Tony Musante), se vê preso por uma grande placa escultórica, presente na galeria de arte de Ranieri. O objeto, pesado e forjado em metal, esmaga o protagonista no piso do estabelecimento. Sua ornamentação, em lanças pontiagudas, impede com que se mova, facilitando o ataque da psicopata. Nos dois casos posteriores, o objeto artístico não irá apenas se mostrar como ameaçador, mas de fato causará a morte de um personagem⁸.

Em *Suspiria* (1977) Suzy Bannion (Jessica Harper) ao encontrar-se nos aposentos da *Mater Suspiriorum* esbarra em um objeto de ornamentação do cômodo, que, além de despertar a bruxa pelo ruído da queda, o despedaça em vários pedaços. O objeto em questão, um pavão, é posto em primeiro plano, antes mesmo da protagonista. Sua grande cauda desmantela-se em múltiplas penas de base metálica. Suzy abaixa-se e segura firmemente uma dessas penas. A Mãe dos Suspiros, invisível aos olhos da bailarina, é revelada aos poucos apenas em silhueta. Suzy então crava em fervorosos golpes, a lança ornamentada do pavão.

De forma semelhante, *Tenebre* (1982) usa-se desse mesmo ponto. Na sequência final, o (segundo) assassino do filme é aniquilado por uma grande escultura que decora a casa de sua ex-esposa. Diferentemente de *Suspiria*, no qual temos uma pessoa manipulando a arte como arma, em *Tenebre* ela não sofre intervenção direta. O objeto, na cena, é empurrado numa tentativa de abrir a porta do apartamento, uma parte de sua composição quebra e atravessa o ar, quase como uma flecha, pregando o abdômen do assassino na parede do lugar.

⁸ James Gracey classifica este uso aniquilador das obras de arte em seu livro "Dario Argento". Harpender: Kamera Books, 2010, o qual identifica como "art as a weapon".

Da síndrome à ameaça

La Síndrome di Stendhal abarca por outro viés tal elo entre arte, traumas e ameaças reais. Lançado em 1996, foi realizado a partir do estudo da psiquiatra Graziella Magherini sobre a síndrome homônima. Diversos são os momentos, no filme, que aprisionam o relato do distúrbio, porém um instante em particular, carregado de delírio, destaca-se. Anna Manni (Asia Argento), policial protagonista do filme, e vítima dos delírios da síndrome, caminhando pela *salle dele carte geografiche*, é fisgada pela obra de arte. Atordoada pelo efeito estarrecedor da cabeça de medusa de Caravaggio, Anna se vê num estado de extremo mal estar. Circulando o olhar pela sala, Argento insere sob a câmera subjetiva a vertigem da personagem. Na tentativa de interromper o processo de tontura, Anna desvia o olhar e é acometida pela cópia de “A queda de Ícaro”, de Pieter Brueghel, o Velho (1558). A pintura ganha vida e as pinceladas de tons azuis, aludindo ao mar, metamorfoseiam-se em água, na qual ela, estupefata, é transportada à tela e levada à sensação de afogamento. O desfalecimento é inevitável. Anna concomitantemente perde-se num desmaio e é lançada, em seus devaneios num ambiente marinho. Ali, é chamada por uma criatura fantasiosa, um ser písceo com características e feições humanoides.

Aqui, a obra insere-se claramente como sujeito e amalgama-se com a personagem. Uma cena repleta de elementos surreais onde mesmo nós, os espectadores, somos conduzidos a este momento aflitivo. Não estamos mais na obra do círculo de Brueghel, o que vemos é um terceiro elemento, algo que se engendra a partir da obra de arte e do filme, e aqui, no caso, do mundo imaginário da protagonista.

Outro filme, desta vez de direção de Lucio Fulci, apresenta também uma leitura sobre a transmutação da obra de arte e sua capacidade de emanar medos. *Aenigma*, de 1987, retoma o tema da *Síndrome de Stendhal* em duas cenas. É preciso dizer que a ideia de Fulci em lançar a potencialidade macabra das artes é de fato brilhante. Entretanto, temos aqui dois momentos, que conversam com o restante do filme apenas pela aproximação com o universo onírico. Em poucas palavras, não se trata de um trabalho sobre arte. A inserção de Fulci é puramente da ordem do fantástico, de buscar na arte algum elemento perturbador e sombrio e de encontrar, assim como em uma casa assombrada, num boneco infantil, num cemitério chuvoso, ou numa cabana na floresta, algo de perturbador.

A cena na qual as alunas vão ao museu, a personagem de Grace (interpretada por Jennifer Naud), ao deparar-se com o *Strage degli Innocenti* (1611-12), de Guido Reni, vê-se inquieta. Momentos posteriores, ao perceber que perdeu no local seus brincos, retorna a ele (já à noite). Sozinha, na escuridão da galeria, a obra lhe chama novamente a atenção, e tragada completamente pelo episódio do massacre, vê o soldado da pintura, - que segura em posição de ataque a adaga para sacrificar as crianças-, mutilar a mão de uma das mães que tenta impedir o infanticídio. O membro amputado cai aos seus pés, desvelando mais uma vez a mescla entre o real e o ilusório. Aquilo que é visto e sentido pela personagem, é também visto pelo espectador. O sangue da criança escorre pelas costuras da tela e pinga no rosto da personagem. Como que para não sucumbir aos terrores do medo, Grace solta um grito e a ilusão do sangue se desfaz.

Na cena seguinte, um elemento ainda mais obscuro é levado à tela de Fulci. Numa sala de esculturas, Grace escuta o sussurrar de sua inimiga, Kathy. Buscando a origem do som, é levada até uma cópia de *Perseu e Medusa* de Cellini. No lugar da cabeça decepada da falecida górgona, jaz ensanguentada, aquela de Kathy. Ao fugir, uma cópia do *Damoxeno*, de Canova agarra-lhe o pescoço e a mata.

Anna e Grace dividem um mesmo sentimento. Inserido no ambiente do horror, essas sensações transformam-se em algo de sobrenatural. Os quadros e esculturas ganham vida, transformam-se em alucinações soturnas. Seus espectadores, enfeitiçados pelo poder aniquilador da composição, sofrem delírios, desmaios e são, fatalmente, levados à loucura ou mesmo ao óbito. Esse terror exprime não apenas os devaneios de seus observadores, como também toda a carga histórica e cultural que essas imagens carregam.

Embora o mundo descortinado pelas artes no cinema de horror seja amplo e multifacetado, procurou-se com esse texto, indicar algumas das formas que o objeto artístico é explorado. Seja para engendrar o medo, seja servindo como arma letal, a arte é usada em nuances variadas, revelando os pesadelos congelados que se encerram no interior de sua composição.

Referências

D'AVINO, Mauro; RUMORI, Lorenzo. **Dario Argento, si gira!**. Roma: Gremese, 2014.

GRACEY, James. **Dario Argento**. Harpenden: Kamera Books, 2010.

MAGUERINI, Graziella. **La sindrome di Stendhal**. Itália: Ponte alle Grazie, 1996.

THORET, Jean-Baptiste. **Dario Argento: Magicien de la peur**. Paris: Cahiers du cinéma, 2008.

STENDHAL. **Rome, Naples et Florence**. Paris: Diane de Selliers, 2002.

A estética e a forma dos filmes subterrâneos de Morrissey e Warhol¹

The aesthetics and structure of underground films of Warhol and Morrissey

Lucas Bettim² (Mestrando – Unicamp)

Resumo:

Os filmes do cinema *underground* dos anos 1960 e 1970 são conhecidos, em sua maioria, pelo seu caráter extremamente pessoal. Brakhage, Mekas e seus filmes diários, Kenneth Anger, Jack Smith e suas obras provocadoras, todos seguem ao encontro dessa identidade íntima entre realizador e realização. Andy Warhol e Paul Morrissey, no entanto, vão na contramão dessa tendência ao realizar filmes com mínima direção, roteirização e montagem.

Palavras-chave:

Warhol, Morrissey, subterrâneo.

Abstract:

The 1960s and 1970s underground films are known, mostly, for their extremely personal aspect. Andy Warhol and Paul Morrissey go against that tendency by making movies with minimal direction, little script and editing.

Keywords:

Warhol, Morrissey, underground.

Para Sheldon Renan, os termos “avant-garde”, “experimental”, “independente” e “subterrâneo” traduzem o mesmo tipo de filme “individual”, feito primacialmente por razões de expressão pessoal ou artística (RENAN, 1970, p.3). A despeito das possíveis diferenciações entre os termos generalizados por Renan, esses filmes, heterogêneos entre si, carregam em comum o baixo orçamento e o enfrentamento ao cinema tradicionalmente estabelecido e às suas formas de distribuição/exibição. *Cinema underground* ou subterrâneo, especificamente, é o nome comumente dado ao conjunto de filmes independentes e experimentais, realizados nos Estados Unidos nos anos 1950 e 1960, num contexto de questionamento social, busca por liberdades individuais e emergência da geração *beat*. A ausência dos grilhões comerciais conferia extrema autonomia a esses cineastas,

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel – Questões de autoria.

² Lucas Bettim graduou-se em Audiovisual pela ECA-USP. Atualmente, cursa mestrado em Multimeios (IA/Unicamp), pesquisando filmes do cinema underground de Nova Iorque dos anos 1960 e 1970.

cujos filmes, em sua grande maioria, eram feitos em 16mm ou 8mm. A linguagem que estrutura as obras underground costuma ser igualmente questionadora em relação à narratividade estabelecida comercialmente: trabalho com *singleframes*, sobreposição, super/subexposição e até mesmo interferência diretamente na película marcam sua estética.

Ainda que tenha recebido reconhecimento imediato pela *Film Culture*³, a obra cinematográfica de Andy Warhol suscitou questionamentos até mesmo entre os entusiastas do cinema *underground*. Com efeito, Jonas Mekas problematiza:

Andy Warhol está realmente fazendo filmes, ou está pregando uma peça em nós? – é isso o que a cidade comenta. Mostrar um homem dormindo, isso é um filme? Um beijo de três minutos de Naomi Levine, isso é arte de beijar ou arte cinematográfica?⁴ (MEKAS, 1959-1971, p.109).

Mekas enxergava Warhol, à época, em território antípoda ao de Brakhage, declarando-os como dois extremos do cinema (JAMES, 1989, p. 65), dado o caráter personalíssimo da obra cinematográfica deste em contraponto à ausência de interferência daquele, cuja grande marca pessoal era exatamente a impessoalidade (TAYLOR, 1975, p. 140).

Andy Warhol e a decadência da autoria

Já reconhecido mundialmente por suas latas de sopa Campbell e garrafas de Coca-Cola em silk-screen, Andy Warhol iniciou sua carreira cinematográfica em 1963, quando, em uma viagem a Hollywood, filmou com uma recém-adquirida câmera 16mm o astro underground Taylor Mead interpretando Tarzan em uma série de episódios languidamente conectados, unidos em *Tarzan and Jane Regained, Sort of...* Warhol nasceu em Pittsburgh, Pensilvânia, em 1928, e graduou-se em artes no Instituto de Tecnologia de Carnegie Tech, em 1949. Mudando-se para Nova Iorque, tornou-se ilustrador de anúncios publicitários e revistas de moda, proeminente por seus pitorescos desenhos de gatos e sapatos. A guinada para o reconhecimento global deu-se com sua incursão ao mundo das artes plásticas cerca de dez anos mais tarde, valendo-se de elementos da nascente pop-art para desenvolver estilo próprio baseado na automação do processo criador com reflexo direto no trabalho final. A pop-art foi um movimento artístico surgido nos anos 1950 que traduzia uma crítica ao

³ Andy Warhol foi premiado, em 1964, com o sexto Independent Film Culture Award, por seus filmes *Sleep, Haircut, Eat, Kiss* e *Empire*.

⁴Tradução do autor, do original: "Is Andy Warhol really making movies, or is he playing a joke on us? – this is the talk of the town. To show a man sleeping, is this a movie? A three-minutes kiss by Naomi Levine, is this art of kissing or art of cinema?".

hermetismo da arte moderna na apropriação de elementos da cultura de massa para a composição das obras. Os artistas pop empregavam em seus trabalhos propagandas publicitárias, matérias de jornais e desenhos de revistas em quadrinhos, geralmente isolando-os de seus contextos originais para ressignificá-los, muitas vezes sob cunho irônico.

Por processo de serigrafia, Warhol reproduzia *ad infinitum* ícones cotidianos e populares da cultura norte-americana, como notas de um dólar e retratos de celebridades, como Marilyn Monroe e Elvis Presley, e, ao embutir-lhes caráter artístico, punha em xeque o lugar e a aura do artista-autor.

A primeira fase do cinema de Andy Warhol⁵, que muito remete a sua carreira como artista plástico e a preceitos da pop-art, consistiu em filmes silenciosos, em preto e branco, aparentemente simples, que retratavam cenas cotidianas e/ou provocadoras, ao passo que exploravam a iconografia pop e *underground*. Assim como suas serigrafias, os primeiros filmes de Warhol – compostos por poucos movimentos de câmera e quase nenhuma intervenção da direção – são baseados em repetições com mínimas variações incidentais, a partir de um processo automático de registro. Nessa etapa situam-se *Sleep* (1963) – em que um homem aparece dormindo durante seis horas, constituídas por fragmentos de 10 minutos (na verdade são três horas de material que repetem-se uma vez) –, *Eat* (1964) – no qual observamos um homem comer um cogumelo por cerca de quarenta minutos – e *Kiss* (1964) – sobre um casal beijando-se longamente – o que configura sua primeira trilogia. Warhol foi um cineasta extremamente prolífico, cujo método era “fazer muitos filmes e tornar públicos aqueles que fossem interessantes” (RENAN, 1970, p. 111), geralmente em exhibições restritas em sessões na *Factory*⁶. Diversos outros títulos foram realizados entre 1963-64, com destaque para *Blowjob* (1964) e *Empire* (1964). No primeiro, a câmera estática mostra, por meia hora, o rosto de um homem supostamente submetendo-se a um orgasmo provocado por felação. No segundo, a mesma câmera estática foca o Empire State Building durante oito horas, em uma imagem que pouco varia a não ser pela lenta mudança entre dia e noite.

Ainda em 1964, Warhol seguiu para uma nova fase na elaboração de seus filmes. Distinguiu-se esta da anterior pela introdução de som direto, maior variação nos enquadramentos e

⁵ É possível, como fazem diferentes autores, esquematizar a carreira cinematográfica de Andy Warhol de várias formas. Neste trabalho, a cinematografia de Warhol é dividida em 3 fases, iniciando com seus primeiros filmes silenciosos em 1963 e concluindo com a tomada de direção por Paul Morrissey, após o atentado contra Warhol em 1968.

⁶ *The Factory* (A Fábrica) foi um estúdio fundado por Andy Warhol onde acontecia sua produção artística, inclusive parte de sua produção cinematográfica. Famosa por ser um lugar de experimentação sexual e uso de drogas, a *Factory* original ficava no quinto andar na 231 East 47th Street, em Midtown Manhattan.

aparecimento de alguma narrativa – sobretudo devido à roteirização do poeta Ronald Tavel. É também marcada pelo aparecimento do *starsystem* warholiano, iniciado pela atuação da travesti Mario Montez. Nesse período encontram-se títulos como *Screen Test #1* e *Screen Test #2* (1965), *The Life of Juanita Castro* (1965), *Vinyl* (1965) e *The Chelsea Girls* (1966). Os *Screen Test #1* e *Screen Test #2* são filmes de aproximadamente 70 minutos, sonoros, em que Philip Fagan e Mario Montez, respectivamente, conversam com um Ronald Tavel fora de quadro, que de fato parece “testar” seus atores buscando variadas reações através de suas perguntas. *The Life of Juanita Castro* apresenta um diretor de teatro (Tavel) sentado em meio a uma série de atores para improvisar uma peça sobre Fidel Castro e sua família, em que papéis masculinos, como o do próprio Fidel, eram interpretados por atrizes. A verdadeira Juanita Castro era a irmã de Fidel, que havia desertado para os Estados Unidos e criticava o irmão publicamente, em um contexto de desvelamento de histórias de execuções e torturas em Cuba, especialmente em relação a homossexuais. *Vinyl* é uma adaptação do romance de Anthony Burgess, *Laranja Mecânica*, apresentando Gerard Malanga, Ondine e Tosh Carillo através de imagens de tortura e masoquismo sob o olhar silencioso de Edie Sedgwick. Nesses filmes, o roteiro era tido como um guia inicial, mas tão logo os atores esqueciam ou abandonavam suas falas, começavam a improvisar dada a extrema liberdade de atuação que lhes era concedida e incentivada, em busca à sua essência pessoal em um lugar próximo ao do documentário. “Eu queria apenas encontrar pessoas ótimas, deixá-las serem elas mesmas e conversarem sobre o que geralmente conversavam, e eu as filmaria por um certo tempo e isso seria o filme”⁷ (TAYLOR, 1975, p. 110). Não obstante, dada a presença imponente da câmera, os atores estavam sempre conscientes do lugar de suas performances mesmo em momentos extremamente confessórios, transitando ao redor de uma fronteira não delimitada entre seu exibicionismo e o *voyeurismo* do espectador.

The Chelsea Girls, o primeiro sucesso financeiro de Warhol como cineasta, marcou a emergência de seu cinema *underground* para uma superfície comercial. O filme é composto por diversas cenas improvisadas (com exceção de duas, roteirizadas por Tavel), rodadas em quartos do Chelsea Hotel, na *Factory* e em outros lugares em Nova Iorque. Personalidades do *starsystem* de Warhol, como Nico, Mario Montez e Ondine, inventam em frente à câmera, dividindo a projeção final

⁷ Tradução do autor, do original: “I only wanted to find great people and let them be themselves and talk about what they usually talked about and I’d film them for a certain length of time and that would be the movie.”

lado a lado com trilha sonora alternada. As sequências foram originalmente pensadas para serem projetadas sozinhas, mas, segundo Paul Morrissey, as 6 horas e meia de material selecionado eram enfadonhas demais para serem vistas isoladas, terminando por compor 3 horas e 15 minutos de tela dividida em duas (YACOWAR, 1993, p. 10). “Em *The Chelsea Girls*, o tédio frequente advém do tempo indevido que é dado a pessoas que veem suas aparições como oportunidades de mostrar o que elas pensam ser atitudes sofisticadas”⁸ (TAYLOR, 1975, p. 138). É desse tempo extenso, entretanto, que brota o inusitado e o frescor das relações entre os atores em cena.

Após ser alvejado pela feminista radical Valerie Solanas, em 1968, o envolvimento de Andy Warhol nos filmes produzidos pela *Factory* diminuiu expressivamente. Paul Morrissey assumiu então oficialmente a direção das produções, lançando no mesmo ano *Flesh* (1968), seguido por *Trash* (1970) e *Heat* (1972)⁹.

Ao assumir definitivamente o caráter comercial de seus filmes em um contexto de vanguarda artística, Paul Morrissey foi na contramão das realizações do cinema *underground*, o que dividiu opiniões sobre sua obra. Para os defensores do cinema experimental, os filmes de Warhol a partir da influência de Morrissey rapidamente ofuscaram-se em sua significância e degradaram-se. Os entusiastas do cinema comercial, por outro lado, defendiam que Andy Warhol, com a colaboração de Paul Morrissey, amadureceu como um cineasta (JAMES, 1989, p. 63).

Como uma herança dos primeiros filmes da *Factory*, a obra de Morrissey é baseada em pouca intervenção da direção e muito improviso dos atores. Esteticamente, as narrativas também carregam muitas das características dos filmes de Warhol. Morrissey, no entanto, caminhou no sentido de uma estrutura dramática mais tradicional e maior controle técnico de som, imagem e edição.

Considerações finais

Os filmes que compõem o movimento *underground* dos anos 1960 e 1970 podem ser classificados também como experimentais e independentes. Por estarem livres das imposições do cinema comercial, é possível aos autores do *underground* expressarem-se livremente, e geralmente o

⁸ Tradução do autor, do original: “in the Chelsea Girls the frequent tedium comes from an undue allowance of time to people who see their appearances mainly as an opportunity to strike what they take to be sophisticated attitudes.”

⁹ Em 1971 foi lançado *Women in Revolt*, dirigido por Paul Morrissey e produzido por Andy Warhol. É *Heat*, no entanto, que completa a trilogia de Morrissey.

fazem de modo extremamente pessoal tanto na forma – experimentações com a montagem e até mesmo interferências na película, que muitas vezes dificultam a assimilação pelo espectador - como no conteúdo de seus filmes – retratos dos próprios realizadores ou de temas de seus interesses específicos.

Andy Warhol trilhou caminho diverso ao realizar seus filmes, à modelo do que fazia no campo das artes plásticas, de forma impessoal e autômata, iniciando sua carreira cinematográfica com filmes compostos por poucos planos longos e imóveis. Apesar de terem-se aprimorado com o tempo em relação a quesitos técnicos e contarem com maior presença de direção, os filmes de Warhol e, depois, os de Paul Morrissey, sempre delegaram grande autonomia a seus atores e suas atrizes, que acabavam por roteirizá-los e dirigi-los ao lado dos cineastas. Se em algumas cenas de *The Chelsea Girls*, por exemplo, a presença de Nico supre totalmente a necessidade do filme, que limita-se a registrá-la imóvel ou realizando pequenas ações como pentear os cabelos, em outras cenas Ondine interpreta um Papa que discute calorosamente com a outra atriz em cena, com a equipe de filmagem e com a própria câmera, ultrapassando seu lugar de personagem. Dessa forma, vemos o *starsystem* de Warhol e Morrissey desempenhar papéis fundamentais nas obras dos cineastas, improvisando em um lugar que transita entre a ficção e o documentário.

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.

MEKAS, Jonas. **Movie Journal: The Rise of a New American Cinema**. Nova Iorque: Collier. 1959-1971.

RENAN, Sheldon. **Uma introdução ao cinema underground**. Rio de Janeiro: Liador, 1970.

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.

A presença do melodrama na dramaturgia seriada contemporânea: o caso da série televisiva *The Walking Dead*¹

Melodramaturgy on contemporary series: the case of television show *The Walking Dead*

Marcelo Oliveira Lima² (Mestrando – Universidade Federal da Bahia)

Resumo:

Este artigo busca identificar elementos do gênero melodramático na série de TV *The Walking Dead*. Por meio de Thorburn e Silva é recuperada a trajetória do melodrama nas séries televisivas e, alicerçado em Thomasseau, são explicitados os aspectos basilares deste gênero dramático. A análise da série permitiu concluir que há fortes componentes melodramáticos na articulação da estrutura narrativa, da tipologia das personagens e cenários assim como nas questões morais deste mundo ficcional.

Palavras-chave:

The Walking Dead; Melodrama; Ficção Seriada; Televisão; Séries.

Abstract:

This paper tries to identify elements of melodrama genre on TV show *The Walking Dead*. Through Thorburn and Silva is recovered the melodrama trajectory on TV shows and, based on Thomasseau, are explicitated the ground aspects of this dramatic genre. The series' analysis permitted to conclude that are strong melodrama components at the articulation of the narrative structure, characters' and scenarios' typology as on the morality of this fictional world.

Keywords:

The Walking Dead; Melodrama; Serialized Fiction; Television; Series

1. INTRODUÇÃO

O melodrama integra a ficção seriada televisiva em seus diversos formatos (SILVA, 2014; THORBURN, 1976) na construção das personagens, na escolha dos espaços de ação, na criação dos arcos dramáticos e na perspectiva moral adotada por muitas obras. De acordo com Viera (2014), há, nos primórdios da produção televisiva, dois modelos distintos de criação ficcional: produtos de

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: NARRATIVAS SERIADAS E TELEVISÃO.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Roteirista e editor. Áreas de atuação: dramaturgia, roteiro, séries televisivas, transmidiação

narrativa episódica (*series*), e programas de narrativa folhetinesca (*serials*). As *series*, segundo Silva são,

Em termos de estrutura dramática, essas séries apresentavam o episódio com uma trama unitária, que continha princípio, desenvolvimento e conclusão, reforçando valores morais inalterados da posição superior dos protagonistas em relação aos antagonistas. Os personagens, assim, apresentavam pouco ou nenhum desenvolvimento intrasubjetivo (2014, p. 9)

Já a estrutura das *serials* é a do folhetim, ou seja, em capítulos que sempre focam na continuidade da história pontuada pela alternância constante de acontecimentos que provocam tensão e relaxamento, equilíbrio e reequilíbrio.

Estes dois pólos produtivos, *series* e *serials*, estão imersos numa dialética que formativamente faz surgir uma grande diversidade de programas que se situa entre estes dois pontos. Silva defende que o drama seriado contemporâneo “supera e unifica as experiências episódicas e folhetinescas, numa síntese complexa de estruturas dramáticas que retém em si e deixam escapar tanto a unidade concisa da trama episódica, centrada na emissão única, quanto a expansão da trama pela temporada para um deleite irresoluto” (2014, p. 11). É na esteira do que se formula enquanto drama televisivo contemporâneo, como um conjunto de obras que articula microestruturas (a cena e o episódio) e macroestruturas (arco da temporada e da série como um todo) norteado, dentro de outros fatores³, pela intensa hibridização de gêneros ficcionais e dramáticos que está *The Walking Dead*.

2. ASPECTOS DO GÊNERO MELODRAMÁTICO

Em seu estudo sobre o melodrama Thomasseau (2005) aponta que, independente da época de produção, o melodrama é

um gênero teatral que privilegia primeiramente a emoção e a sensação. Sua principal preocupação é fazer variarem estas emoções com a alternância e o contraste de cenas calmas ou movimentadas, alegres ou patéticas. É também um gênero no qual a ação romanesca e espetacular impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele (p.139).

Essa estrutura de alternância entre momentos de quebra de equilíbrio e retorno ao equilíbrio inicial também é apontada por Thorburn. Segundo ele (1976), o estratagema criado sobre a trajetória do herói e das personagens para manter esse equilíbrio deve reter um interesse fundamental no melodrama, portanto uma intriga bem construída e cuja causalidade seja bem encadeada é um dos

³ Para maior aprofundamento nas origens e características do drama seriado contemporâneo ler Silva, 2014.

elementos de prazer para o público. Nesse sentido, ainda conforme apontado por Thorburn, há necessidade de uma gestão das implausibilidades do enredo. Ele exemplifica esta necessidade por meio de um episódio da série *Medical Center*, em que somos apresentados a um paciente com doença fatal, que pode se recuperar se realizar uma cirurgia que comprometerá inteiramente sua potência sexual. Enquanto lida com esta situação, ficamos sabendo que uma das personagens recorrentes da série é a ex esposa do paciente, e ela o ajuda, enquanto lida com a nova esposa do marido. Por fim, o paciente encontra com o cirurgião e reconhece que eles já foram amigos próximos no passado, o que lhe faz ter confiança no procedimento médico. Essa junção de coincidências improváveis não se submete à verossimilhança externa, nem fere a apreciação do espectador, pois ela é encenada para lhe tocar sentimentalmente mais do que para lhe fazer reconhecer os fatos cognitivamente. Por isso, Thorburn aponta que autores de melodramas sofisticados conseguem conjugar um maior número de improbabilidades e ainda assim emocionar o público.

Esta estrutura se alicerça numa intensa codificação do melodrama (Thomasseau, 2005). Elementos como a tipologia das personagens e existência de uma questão moral estão presentes em todos os melodramas. Thomasseau propõe uma tipologia que diz respeito à criação de estereótipos como o do vilão, do herói, do personagem cômico, dentre outros. De um modo geral, estes personagens são criados para ocupar posições morais e experiências de confronto entre eles. A perseguição é o mecanismo mais comum aos melodramas – os personagens moralmente bons, a mais das vezes, não possuem grande agência na trama, sendo perseguidos pelos vilões de moral baixa, artífices das situações dramáticas enfrentadas. O estereótipo, aqui, não é sinal de pobreza criativa, mas diz da estratégia sofisticada de criar novas aventuras e histórias tendo uma base que é comum para os espectadores e que surpreende pela capacidade criativa de propor novas situações.

Além da tipologia dos caracteres existe uma coleção de cronotopos que são, conforme Bakhtin (1998), unidades que correlacionam espaço e tempo de modo a criar uma atmosfera reconhecível em uma obra. Nas origens do melodrama os cronotopos variavam das crianças perdidas na floresta ao casamento na corte. Atualmente há maior variedade por gênero, portanto, uma série de advogados terá como cronotopos a tensão na sala de conciliação, o conflito decisivo no tribunal, os entreatos na casa dos advogados, as estratégias entre os colegas quando na firma, etc. É importante notar que estes elementos são codificados e se repetem na tessitura de tramas do gênero.

Essa repetição e constante reapropriação de elementos é chamada por Thorburn de princípio da multiplicidade, que assim ele conceitua,

O princípio de multiplicidade permite que não menos, mas sim que mais realidade entre no gênero. Onde as velhas fórmulas foram desenvolvidas exaustivamente e simplesmente por meio de uma história - dessa forma que elas se converteram em estereótipos - elas agora são tratadas elípticamente em um enredo que entrega muitos (dos estereótipos) deles simultaneamente. Os tipos de personagens e situações familiares assim se tornam mais sugestivos e menos aprisionadores. Não há pretensão de que um dado personagem seja explicado inteiramente pelo enredo, e a fórmula tem o efeito liberador de criar uma premissa ou base sobre a qual o ator se encontra livre para construir. Ao minimizar a necessidade de longas contextualizações ou sequências expositivas, o princípio da multiplicidade permite que a história deixe de lado a questão de como essas amarras emocionais se formaram e concentra suas energias numa poderosa e crível encenação do presente (1976, p.601)

Ou seja, a existência de estereótipos e de um cabedal de narrativas e cronotopos melodramáticos funciona como uma ferramenta de concentração no que há de específico nas histórias contadas.

Por fim, existe a representação de uma moralidade, que é um dos eixos temáticos de maior força dentro do melodrama. No melodrama clássico, “a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas” (THOMASSEAU, 2005, p. 48). Estas qualidades existem numa divisão de forças maniqueísta, com vilões de um lado e heróis do outro. Contudo, este princípio de separação se transforma com o amadurecimento dos gêneros dramáticos, especialmente com o surgimento do drama burguês, que, segundo Szondi (2004), não mais se limita à criação de um herói puro, mas de um ser que, mesmo que estereotipado, faz parte de uma classe social, que tem na família um dos seus núcleos centrais, que sente integrante de uma comunidade, que, enfim, é localizado num organismo de sociedade que molda seus valores e anseios. Complementa-se a isto a reflexão de Thorburn sobre a existência, no melodrama, do hábito de simplificação moral e o desejo por topicalidade, ou seja, a intenção de engajar ou representar atitudes morais e comportamentais que pertençam a um dia e tempo particulares, especialmente o comportamento chocante ou ameaçador para os códigos morais prevalecentes.

3. THE WALKING DEAD: UM MELODRAMA PÓS-APOCALÍPTICO

The Walking Dead, adaptação televisiva de uma série de HQs, estreou em 31 de outubro de 2010 na AMC. A série narra as aventuras de um grupo de sobreviventes a um apocalipse zumbi, ou seja, à transformação da maior parte da população mundial em monstros comedores de carne.

O primeiro elemento melodramático é o da existência de uma dramaturgia em que as personagens estão numa situação de equilíbrio inicial que é rompido por provações e perseguições e, com a resolução dos problemas, a harmonia é restituída. Como podemos ver, ainda no episódio piloto, somos apresentados ao mundo comum e tranquilo de Rick Grimes, um policial da Geórgia, até ele ser baleado em uma operação e entrar em coma. Ao acordar ele já está em um mundo diferente, tomado pelos zumbis. Ele enfrenta dificuldades até reaver suas armas e sua família. A partir daí a série e seus personagens adquirem um caráter errático, pois estão sempre em busca de um local onde possam se estabelecer socialmente, o que conseguem temporariamente até que ocorra algum problema interno, como quando uma das crianças do grupo enlouquece e passa a assassinar outros seres vivos; ou algum problema externo como confronto com outros humanos ou invasão de zumbis. Em cinco temporadas as personagens já habitaram temporariamente espaços tais como uma fazenda, a cidade de Atlanta, uma igreja, uma prisão e um acampamento na floresta.

O segundo elemento melodramático de monta está na caracterização das personagens. Os caracteres que conformam este grupo de sobreviventes são de diferentes estratos sociais e ocupam funções diferentes em sua precária organização social. Assim, temos o protagonista que é policial e líder do grupo, e que representa uma esperança de justiça social; sua esposa, Lori Grimes, que vive um triângulo amoroso com Shane, melhor amigo de Rick. Lori está grávida e numa posição fragilizada; Carl Grimes, filho de Lori e Rick, é uma das poucas crianças sobreviventes e é um dos indivíduos mais afetados pelo mundo estilhaçado em que vivem. Esses três personagens centrais nos demonstram que há, inclusive, elementos da tipologia clássica de caracteres encontrada em *The Walking Dead*. Assim como Thomasseau assinala para os melodramas clássicos, *TWD* concentra nas mulheres e nas crianças os maiores efeitos dos males provocados pelos vilões e desafios, ainda que aqui essas duas personagens possuam agência – o que não acontece no teatro dos séculos XVIII e XIX. Além disso, podemos apontar a figura de Shane, o amigo fiel que se apaixona pela mulher de Rick, que funciona como o modelo do burguês ou membro da realeza que aparenta ser nobre e honrado, mas é um traidor em pele de cordeiro.

De modo geral, as personagens são baseadas em tipos facilmente reconhecíveis por quem consome séries de TV e, principalmente, para fãs de cultura pop, pois tipos conhecidos em *games*, HQs e animes, tais como uma guerreira de katana e um *bad boy* que luta com uma besta são inseridos na televisão. É aqui que opera, inclusive, o fator de multiplicidade conjugado à gestão de implausibilidades, que permite entrar não somente personagens reconhecíveis da tipologia televisiva assim como dos meios nerds e geeks sem que coloquemos em xeque sua existência em termos de verossimilhança.

Em termos de moralidade, *TWD* se organiza e age de modo a apresentar suas personagens em situações-limite que subvertem as noções morais existentes. É o caso da discussão entre Lori e Shane em meio à ponte para Atlanta, na segunda temporada. Shane pega mantimentos no carro das pessoas e Lori questiona se o grupo agirá como saqueadores de mortos. Todos se olham, mas no fim concordam com Shane de que, sob extrema necessidade, eles precisam fazer o que for necessário para a sobrevivência.

A reconstrução de um processo civilizatório é uma das grandes questões da série e, conforme demonstrado por Dean (2012), o interesse está em ver diversas situações dramáticas do repertório melodramático serem testados na situação de extrema necessidade vivida pelas personagens. Nesse sentido as questões se alinham a noções trazidas pelo drama burguês e sintetizadas no melodrama burguês, quais sejam: a manutenção da família, a ação individual como superior e mais redentora que a do coletivo e a necessidade de instauração de uma justiça social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** - a teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1998

DEAN, Robert. "Ethical Catechism and The Walking Dead". IN: EKPHRASIS: **Apocalypse in Cinema and Visual Artes**, New Images, Old Myths, volume 7, 2/2012, pp. 87-95

SILVA, Marcel Vieira Barreto. "Origem do drama seriado contemporâneo". 2014. Disponível em: In COMPÓS, 23, 2014, Estudos de Televisão...Belém: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2014.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005

THORBURN., David. "Television Melodrama." In: Adler, Richard; Cater, Douglas (editores). **Television as a Cultural Force**. New York: Praeger, 1976, pp. 595-608.

Cinema queer no Brasil: reflexões sobre a pesquisa¹

Queer cinema in Brazil: reflections of research

Mateus Nagime² (Mestrando – Universidade Federal de São Carlos - UFSCar)

Resumo:

Esta apresentação pretende resumir um dos capítulos da dissertação "Em busca das origens de um cinema queer no Brasil", A fala propõe um panorama dos estudos de cinema queer no mundo e assim perceber como os estudos de gênero (sexual, como em *gender*) podem auxiliar em uma compreensão maior da história do cinema brasileiro. Para deixar mais clara a proposta, também serão mencionadas análises de filmes lançados no Brasil até 1950, que serão aprofundadas em outros capítulos.

Palavras-chave:

Cinema queer; cinema silencioso; cinema brasileiro

Abstract:

My research aims to study films made in Brazil before 1950 and find queer elements on them. I will also talk about the methodologies used and troubles - as well as joys - found.

Keywords:

Queer cinema; silent cinema; Brazilian cinema

Esta comunicação é um dos desdobramentos da minha pesquisa para elaboração da dissertação de mestrado, a ser defendida em 2016 na Universidade Federal Fluminense (UFSCar), sob orientação do Prof. Dr. Carlos Roberto de Souza.

Resolvi, para preservar uma certa fluidez do texto originalmente imaginado como uma fala, manter alguns aspectos do discurso oral, o que creio não irá atrapalhar a leitura. Uma versão anterior foi lida no II Colóquio de Imagem e Som, na UFSCar, em São Carlos-SP, em 8 de outubro de 2015. Já a versão revisada e que se assemelha a esta apresentada aqui foi apresentada em 22 de outubro de 2015, durante o XIX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em Campinas-SP.

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: IDENTIDADE E QUESTÕES DE GÊNERO NAS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS.

² Pesquisador e preservador, atual secretário-geral da ABPA e membro do comitê-editorial da Imagofagia. Fã de Godard, ténis, Fassbinder, provolone, Cohen, olimpíadas e Ozu. Ah, e de listas também.

Para compreender melhor esse extrato que faz parte de um capítulo maior com o mesmo nome, acredito ser necessário explicar mesmo que brevemente o percurso pelo qual o meu trabalho se delimita - até agora, pelo menos.

Na dissertação analiso alguns filmes do cinema brasileiro até 1950 sob a perspectiva dos estudos queer. Explicando brevemente a estrutura que estou seguindo, os primeiros capítulos se dedicam a explicar o que é a teoria e o cinema queer, além de fazer um histórico a respeito da sexualidade e das relações homosociais no Brasil no período estudado, incluindo a representação em outras artes. A parte final do trabalho se dedica a analisar mais minuciosamente três obras que acreditamos ser algumas das principais obras que carregam essa estética queer no cinema brasileiro: "Braza Dormida", de Humberto Mauro (1929); "Limite" de Mário Peixoto (1931) e "Poeira de Estrelas" de Moacyr Fenelon (1948).

Porém, o capítulo no qual eu gostaria de me ater aqui é justamente aquele que serve como ponte para toda esta discussão teórica, histórica e social em direções às análises mais específicas dos filmes. É onde apresento possíveis caminhos para entender como posso aplicar essa teoria que é um tanto recente em um cinema mais antigo, o que a princípio poderia soar estranho ou mesmo ahistórico.

Atualmente passamos por um momento interessante, em que cinematografias nacionais, regionais e autorais estão passando por um processo de revisão pelo viés queer. Assim, além de simplesmente termos uma base histórica e filmes os quais podemos perceber mais claramente a presença do elemento queer, uma onda teórica acompanhou esse movimento. Tal feito é importante porque toda essa, digamos, escavação quase arqueológica dos filmes que décadas atrás já apresentavam signos queers, não só apresenta uma revisão historiográfica de cinematografias - geralmente a norte-americana, mas também a francesa, inglesa e alemã, entre outras. Um pensamento que demonstra como e porque aqueles filmes são queer acompanhou este movimento, o que auxilia enormemente estudos contemporâneos.

Antes de tudo, sinto que é necessário deixar claro o que eu entendo por queer, já que mesmo na teoria e nos grupos militantes o queer é tratado de inúmeras maneiras. No meu trabalho e nesta apresentação eu percebo o queer como uma sexualidade fora da dominante, algo que foge de preceitos e condições heteronormatizantes. Não só o queer serve para agrupar as várias formas em que podemos fugir do hétero - gay, lésbica, bi, trans- sexualidade, mas o queer geralmente indica

também algo que está indo contra as normas, desafiando, pondo em dúvida, gerando incertezas, porém sempre no campo do gênero, sexual e erótico.

Podemos perceber o queer tanto em uma trama que apresenta duas mulheres ou dois homens como parceiros principais da história e cuja relação é o mote fundamental da narrativa - como é o caso de "Poeira de Estrelas"; mas também de formas como a *mise-en-scène* é tratada e como a câmera funciona como vetor para olhares, ângulos e pontos de vistas, das personagens ou dos espectadores - como em "Braza Dormida" ou mesmo na forma em que a montagem apresenta as imagens, e faz transparecer mais ativamente a personalidade criadora, como é o caso de "Limite". Foram três casos centrais para o trabalho em andamento, mas que não se recusa a comentar e sugerir aspectos queers apreendidos em outros filmes.

O ponto principal é que por muito tempo se pensou e se tratou a leitura queer como alternativa, aquela em que praticamente tínhamos vergonha de admitir, e falando em modo acadêmico, publicar. O Alexander Doty, deixa isso um tanto claro no seu livro Making Things Perfectly Queer (Deixando as coisas perfeitamente queer):

Leituras *queer* não são leituras "alternativas", equivocadas ou desejosas, ou "ver coisa onde não existe". Elas resultam da identificação e articulação da complexa gama de expressões *queer* que sempre foram parte de obras da cultura popular e de seu público por todos os tempos. (DYER, 1993, p. 15)

E ainda:

Eu tenho um recado para a cultura hétero: suas leituras de textos é que são "alternativas" para mim, e elas sempre parecem tentativas desesperadas de negar o caráter *queer* que é claramente parte da cultura de massa. O dia em que alguém conseguir determinar sem sombra de dúvida que imagens e outras representações de homens e mulheres casando, com seus filhos, ou fazendo sexo, inegavelmente retratam "heterossexualidade," é o dia em que se pode afirmar que nunca nenhuma lésbica ou gay se casou, teve filhos através de sexo hétero ou fez sexo com alguém do gênero oposto por qualquer motivo. (DYER, 1993, p. xii)³

Um dos grandes méritos do trabalho de Doty é abolir hierarquias de quem pode julgar a obra ou como ela pode ser observada. Não é porque os críticos da época, o departamento de publicidade dos estúdios não apontam aspectos queer; ou atores, diretores, e outras forças criativas dos filmes

³ As duas traduções de Doty foram baseadas naquelas feitas por Chico Lacerda para sua tese de doutorado. Lacerda também foi o responsável por me apresentar o texto, durante o exame de qualificação e lhe sou extremamente grato.

não reconhecem ou mesmo negam veementemente os aspectos queers ou mesmo porque os grandes críticos, pesquisadores podem apontar como uma mera curiosidade histórica que a leitura queer é menos válida.

Não é porque a princípio, nada em "O Mágico de Oz" ("The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming), parece apontar para uma sexualidade desviante da norma que o filme é menos queer, já que foi apropriado por muitos gays que o assistem regularmente e se identificam com a personagem de Dorothy e aspectos formais, narrativos, musicais e estéticos do filme, entre outros. O filme - qualquer filme -, como parte de uma indústria e conseqüentemente da cultura de massa podem ser reinterpretados e analisados dos mais multifários sentidos.

Pensando positivamente, os estudos de cinema nacional passam agora por uma saudável revisão crítica de sua história e historiografia, cerca de vinte anos depois de Jean-Claude Bernardet ter lançado algumas questões fundamentais de como vemos, entendemos e contamos a história do cinema em seu Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro. Ainda sinto que estamos presos a algumas ideias, algumas noções e não conseguimos sair delas, seja de ordem cronológica, de gêneros e de métodos. Porém, tenho a esperança de que os atuais projetos contemporâneos que estão buscando novos métodos e possibilidades para estudar o cinema brasileiro vão dar frutos em um renovado interesse pelas pesquisas na área.

A história do cinema está aí para ser redescoberta, ou além, para ser descoberta. Porque se vamos ler a sinopse de "Poeira de Estrelas" na Filmografia Brasileira ou no dicionário de filmes do Antônio Leão está lá: "Uma dupla de cantoras se desfaz, quando uma delas pretende se casar. Sua companheira, entretanto, consegue, ajudada por amigos, montar uma nova companhia de revistas para um grande musical, ao qual ela retorna após se ver enganada pelo noivo."

Aí ao ter acesso à obra, percebemos que o filme não trata de nada disso e que as críticas em jornal da época, não falavam nada do que era mais importante, a relação entre as duas. Isso porque o filme existe, podemos confrontar, e os filmes que não existem mais? O que me chama a atenção um pouco é que voltando para aquele ponto comentado anteriormente, sinto existir uma certa vergonha em assumir a posição queer ao analisar os filmes, que fica reduzido a uma fofoca ou questão menor e desimportante. Eu mesmo já ouvi muito falar que alguns dos filmes que eu estou analisando são queers. mas cadê as publicações, os artigos, os textos, as análises mais profundas? Porque, como? Precisamos de mais escritos para que os estudos plurais do cinema brasileiro se

disseminem. Parece que você falar que um filme é queer ou mesmo gay é algo que só pode ser sussurrado, comentado por alto, lançada, e não pode, ou não merece ser publicado.

Para terminar eu lembro do que Fernando Pocahy escreveu ao comentar sobre a teoria queer e sua relação com o cinema no catálogo da Mostra New Queer Cinema: "As práticas sociais molares, endurecidas e endurecedoras, panicam diante de qualquer possibilidade de desterritorialização, qualquer perda ou abalo do suposto "eu" que, a duras penas, tentam fixar na cultura" (2015, p. 31) e complementemente alguns parágrafos depois "Nenhum texto é sagrado" (2015, p. 32). Porém, os filmes são e eles estão aí para serem analisados em todo seu potencial e espero que num futuro próximo essa questão queer já esteja mais visível nos estudos de cinema brasileiro.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

DOTY, Alexander. **Making Things Perfectly 'Queer'**: Interpreting Mass Culture. Minneapolis, University of Minneapolis, 1993.

LACERDA, Chico. **Cinema Gay Brasileiro: políticas de representação e além**. Recife: Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2015.

POCAHY, Fernando. "Babado e confusão nas/entre as fronteiras acadêmicas. Entre dissidências e formas de institucionalização e/ou captura das políticas queer na universidade". IN MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015. p. 30-37

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros - Curta e Média Metragem**. 2a edição revista e atualizada. São Paulo, IBAC - Instituto Brasileiro Arte e Cultura, 2011.

Birdman ou (A Inesperada Virtude do Plano-Sequência)¹

Birdman Or (The Unexpected Virtue of the Sequence-Shot)

Matheus Batista Massias² (Mestrando - UFSC)

Resumo:

Partindo da análise da evolução da linguagem cinematográfica de Bazin, que marca as mudanças estéticas que ocorreram e se acentuaram após o advento do som, o presente trabalho objetiva analisar, sob a ótica do cinema digital, as características do plano-sequência de *Birdman* e sua natureza ambígua e desvirtuada no que tange a composição das camadas do espaço-tempo e as noções de "real". Outrossim, destaca-se a importância do estudo crítico e teórico do uso da *mise-en-scène* e da montagem.

Palavras-chave:

plano-sequência, montagem, cinema digital.

Abstract:

According to Bazin's analysis of the evolution of the language of cinema, which examines the aesthetic changes that occurred and were enhanced after the advent of sound, this article aims at analyzing, from the perspective of digital cinema, the sequence-shot in *Birdman*, its ambiguous and distorted nature in what regards the compositions of spatio-temporal layers and the notions of "real." Furthermore, it is highlighted the critical and theoretical study of the use of *mise-en-scène* and montage.

Keywords:

sequence-shot, montage, digital cinema.

O uso do plano-sequência no cinema vem há muito tempo intrigando cineastas, críticos, e teóricos do audiovisual. É com *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*, de Alejandro González Iñárritu, que esse trabalho foca, priorizando o seu uso do plano-sequência e suas implicações na *mise-en-scène* e na montagem. Assim, é objetivo de minha análise observar como são articuladas a direção de Iñárritu, a fotografia e o trabalho de câmera de Emmanuel Lubezki, assim como analisar os espaços e os tempos e como as personagens interagem neles. Suscita-se num primeiro momento o estudo de André Bazin acerca da linguagem cinematográfica e em seguida revisita-se as noções de imagem-movimento e imagem-tempo de Gilles Deleuze. Por último, adentra-se numa investigação do plano-sequência em *Birdman* e sua linguagem estética.

¹ Trabalho apresentado no XVIII Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisuais na sessão: Painel Linguagem Cinematográfica: Montagem, Mise en Scène e Narrativa

² Mestrando em Letras Língua Inglesa (PPGI), pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Bazin e a crença na realidade

Intrigado em saber se houve uma revolução estética no cinema a partir da transição do mudo ao sonoro, Bazin delineia logo no começo de "A Evolução da Linguagem Cinematográfica" um ponto de partida: a distinção "no cinema de 1920 a 1940 [de] duas grandes tendências opostas: os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade" (BAZIN, 1991, p. 67). Os diretores que acreditam na imagem fazem maior uso da montagem e a partir dos cortes as cenas são ligadas umas às outras, de acordo com suas necessidades espaciais e temporais e de como o filme impõe lógica aos seus arcos dramáticos. Assim, o espectador sutura as imagens mentalmente, mas esse processo não é, de certa forma, autônomo, pois todas as diretrizes já são organizadas na montagem. Com um uso expressivo da montagem, os diretores que recorreriam a esse artefato "não mostravam o acontecimento: aludiam a ele." Bazin menciona Kuleshov, Eisenstein, e Gance, observando que "Eles tiravam, sem dúvida, pelo menos a maioria de seus elementos da realidade que queria descrever, mas a significação final do filme residia muito mais na organização dos elementos que no conteúdo deles" (BAZIN, 1991, p. 68).

Diferentemente, para os diretores que acreditam na realidade, "A montagem não desempenha em seus filmes praticamente nenhum papel, a não ser o papel totalmente negativo da eliminação inevitável numa realidade abundante demais" (BAZIN, 1991, p. 69). Tais diretores são Stroheim, Murnau, e Flaherty. Assim, é pontuado a característica que esses diretores têm de usar planos longos para capturar os objetos da realidade, respeitando o espaço ou a geografia do cenário e a duração das sequências. Bazin observa a evolução da decupagem a partir da introdução do som no cinema, destacando principalmente o emprego do plano-sequência e da profundidade de campo nas obras de Renoir, Welles, e Wyler. De acordo com Bazin, *A Regra do Jogo* (1939) de Renoir e *Cidadão Kane* (1941) de Welles instauram um novo cinema, sendo completado pelas obras do neorealismo italiano; e é assim também, *grosso modo*, que Deleuze irá distinguir o cinema clássico do cinema moderno, atribuindo as noções de imagem-movimento e imagem-tempo a eles respectivamente. Se a profundidade de campo suprime o uso da montagem não é apenas por si própria, mas pela sua capacidade de melhor aproveitar a imagem em toda sua extensão. Ademais, a profundidade de campo "afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo," além de

"reintroduz[ir] a ambiguidade na estrutura da imagem, se não como uma necessidade [...], pelo menos como uma possibilidade" (BAZIN, 1991, p. 77).

A imagem-movimento e a imagem-tempo de Deleuze

Deleuze analisa elementos cinematográficos como quadro e plano, enquadramento e montagem. Enquadramento é "a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios" (DELEUZE, 1990, p. 22). Assim, é evidente o caráter excludente e limitador do quadro, visto que ele nunca pode mostrar tudo, e o que não é mostrado está extracampo. Dessa forma, o enquadramento pode ser saturado ou rarefeito, ou seja, ele pode mostrar muito ou pouco. O que acontece e como se enquadra, portanto, quando se utiliza um plano-sequência? O quadro é mais saturado pelo fato do plano-sequência preencher mais os espaços? Mas, a partir do movimento de câmera, o que se mostrou deixará de ser mostrado, visto que o enquadramento é ininterrupto e agora está abarcando um novo espaço. O enquadramento, assim, deixa de ser saturado? Se o plano-sequência é mais fiel a camada espaço-temporal, é porque ele quase sempre vai ser mais ágil em atingir o extracampo, capturando mais informações, ambas visuais e sonoras. O virtual do extracampo, portanto, é sempre um devir.

Deleuze define também decupagem e plano: "A decupagem é a determinação do plano, e o plano a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado, entre os elementos ou partes do conjunto" (DELEUZE, 1990, p. 30). A mobilidade da câmera poderá insinuar a utilização do plano-sequência e sua problematização da montagem, mas "não basta dizer que o plano-sequência interioriza a montagem no ato de filmar; ao contrário, ele coloca problemas específicos de montagem" (DELEUZE, 1990, p. 41). Um desses problemas é o *raccord*, que não é necessariamente a mudança de planos, mas "qualquer elemento de continuidade entre dois ou mais planos" (BURCH, 2008, p. 30-31). A noção de montagem de Deleuze tem a ver diretamente com a imagem-movimento, visto que "A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo" (DELEUZE, 1990, p. 45).

A imagem-movimento divide-se em três tipos: imagem-percepção, imagem-afecção, e imagem-ação. Essas imagens não ocorrem separadamente em um filme, elas podem se agrupar ao longo dele, marcando os vários tipos de *raccords* e delineando os tamanhos do plano. A imagem-

percepção corresponde a um plano que mostra o ponto de vista de uma personagem, o que ela está olhando, podendo ser subjetiva ou objetiva. Enquanto a imagem-afecção corresponde ao rosto (ou um equivalente) e ao primeiro plano, o *close-up*, e traz aspectos como admiração e desejo, a imagem-ação é associada ao plano médio, e se divide em grande forma e pequena forma. A grande forma é uma situação fílmica transformada por uma ação que desencadeia um nova ação (SAS'), já a pequena forma é uma ação que sofre alteração por intermédio de uma situação e se converte numa nova ação (ASA'). Entre a imagem-afecção e a imagem-ação, no entanto, há a imagem-pulsão, com seu caráter naturalista, enquanto que a imagem-afecção denota idealismo e a imagem-ação, realismo.

Há um momento no cinema especialmente no pós-guerra em que a imagem-ação entra em crise. Cinco fatores da crise da imagem ação são apontados, como a situação dispersiva e não mais globalizante da imagem; o rompimento da linearidade dos acontecimentos que garantiam a imagem globalizante; a perambulação como substituto da situação sensório-motora; o uso de clichês; e a denúncia do complô. Esses fatores que acarretam na crise da imagem-ação são as características da imagem-tempo, que nasce junto com o neorealismo italiano e *nouvelle vague* francesa, e que faz uso de uma situação ótico-sonora, ao invés de um esquema sensório-motor. A situação ótico-sonora da imagem-tempo é composta de *opsignos* e *sonsignos*, novos signos que "remetem a imagens bem diversas. Ora é a banalidade cotidiana, ora são circunstâncias excepcionais ou limites" (DELEUZE, 1990, p. 14). Destaca-se o caráter participativo que as personagens agora têm, como se tivessem se transformado num tipo de espectador, devido a perambulação e sua forma de interagir mais na ação.

A inesperada virtude do plano-sequência

Invertendo uma frase de Luc Moullec, seu contemporâneo na *Cahiers du cinéma*, Godard uma vez declarou que "o *travelling* é uma questão de moral" numa conversa coletiva com os escritores da *Cahiers* que debatiam sobre *Hiroshima, mon amour*, de Resnais. Era um modo de recusar qualquer divisão estética entre forma e conteúdo (HILLIER, 1985, p. 69). O *travelling* pode ser uma forma de plano-sequência e vice-versa, logo é uma questão de moral também, ou melhor, virtude. Mas por que o plano-sequência seria uma virtude? E para quem? Para Bazin, sem dúvida, o plano-sequência representaria uma virtude, com qualidades em harmonia com o real e com a percepção que o espectador teria dele, uma forma sincera de mostrar e fazer entender. É inesperada

essa virtude pois o plano-sequência elimina os poderes conferidos a montagem, algo que era, e ainda é, considerado intrinsecamente filmico, responsável para que o cinema seja distinto das outras artes.

É possível falar de virtude também percebendo que os créditos iniciais de *Birdman* lembram o modo como Godard introduzia seus filmes: letra por letra, espalhadas no quadro, revelando-se aos poucos para serem lidas. As letras aparecem como se datilografadas e são acompanhadas pela bateria de Antonio Sánchez, escolha musical rica e expressiva, seja de maneira diegética ou extradiegética. As primeiras sequências têm como critério o tempo não desvirtuado, não sendo aproximado da diegese ou encurtado por ela. Após o acidente no palco, os próximos reenquadramentos de *Birdman* são moldados a fim de quebrar o tempo pelo espaço, ou seja, o espaço se mantém o mesmo, mas o tempo já passou e seu futuro está presente, ele é aproximado ao presente do espaço. A inquietação e frustração de Riggan em seu camarim dura alguns segundos e logo em seguida o espectador é surpreendido pela presença de repórteres ali naquele espaço. A eclipse acontece e não através da mudança de plano, pois ele continua o mesmo; o tempo criado pela diegese se torna tão mental quanto aquele imaginado pelo espectador. Há outros momentos em que isso acontece, como a entrada de Mike Shiner (Edward Norton), as passagens da noite para o dia, que mostra o céu escuro alvorecer, entre outros.

Birdman: imagem-movimento ou imagem-tempo? Decerto, é possível constatar os três tipos da imagem-movimento no filme: mesmo com o plano-sequência, os enquadramentos são relocados para que haja *POV shots*; são inúmeras as vezes em que há *close-up* dos rostos das personagens; por último, fica a dúvida: a imagem-ação segue a grande ou a pequena forma? Há momentos em que ambas acontecem. A grande forma marca o realismo, pois os "espaços-tempos [são] determinados, geográficos, históricos e sociais. Os afetos e as pulsões só aparecem encarnados em comportamentos, sob a forma de emoções ou de paixões que os regulam e desregulam" (DELEUZE, 1990, p. 178). Esse realismo "não exclui absolutamente a ficção e até o sonho; pode compreender o fantástico, o extraordinário, o heroico e sobretudo o melodrama," e todos esses aspectos são identificáveis em *Birdman*, o sonho ou o delírio, o extraordinário e o heroico são íntimos da personagem de Riggan e seu alterego de super-herói, que levam a narrativa a níveis absurdos. O melodrama também se faz presente em vários momentos familiares de Riggan, assim como as preocupações de Lesley (Naomi Watts). A pequena forma acontece pela localidade das ações e situações, além do "índice de falta" marcado pelas elipses que tentam se passar por

invisíveis. No quesito imagem-tempo, pode se destacar o lado participante da câmera, que está ali como se fosse um espectador. As perambulações não são tão banais, se não pela certeza de que aquilo é comum no mundo do teatro, o caráter metaficcional reflete sobre muitas coisas, sendo agudo e satírico.

Considerações finais

O cinema digital trouxe muitas mudanças e vários desafios. Há quem prefira e advogue pela película, como diretores e expectadores ávidos pelo granulado e o barulhinho do projetor. No entanto, as pressões mercadológicas impõem suas regras: cinemas do mundo inteiro já passaram da película ao digital, trocando seus projetores e conferindo um novo sabor a cinefagia. Quais são as implicações ao conteúdo estético da imagem? Quem sai perdendo, quem sai ganhando? Decerto, o cinema digital abriu muitas portas para o fazer fílmico e a tecnologia possibilita cada vez mais o ingresso de novos parâmetros ao audiovisual. Em *Birdman*, as facilidades do digital são vistas na execução dos planos-sequência e em como toda uma equipe pode articular a imagem, retrabalhando as noções de enquadramento e *raccord* de forma eficiente e ambiciosa. Mesmo desvirtuando o tempo em favor da diegese, o espaço é explorado em todos os seus contornos; Iñárritu e sua equipe se permitem brincar e manipular a forma estética e até mesmo seus temas e sua premissa: se *Birdman* inverte o mito de Ícaro, ele o faz pelo menos para os menos céticos, e o cinema continua sendo uma das mais belas fraudes do mundo.

Filmografia

Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance). Dir. Alejandro G. Iñárritu, EUA, 2014.

Referências

BAZIN, André. "A Evolução da Linguagem Cinematográfica." **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

HILLIER, Jim. **Cahiers du Cinéma**: the 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave. Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

Direção de Arte e visualidade no audiovisual brasileiro¹

Art Direction and visuality in the Brazilian audiovisual

Milena Leite² (Mestra em Multimeios – UNICAMP)

Resumo:

A adoção do termo Direção de Arte no cinema brasileiro, na década de 1980, inaugura uma nova perspectiva profissional no meio, com avanços na concepção de visualidades. A televisão posteriormente segue o formato e introduz a função nas suas produções. Com base nas premissas teóricas deste campo de estudo, este trabalho resulta de uma investigação das particularidades da Direção de Arte na teledramaturgia da Rede Globo e do seu papel conceitual na obra do diretor Luiz Fernando Carvalho, com especificidade em *Suburbia* (2012).

Palavras-chave:

Direção de Arte; Cinema; Televisão; Luiz Fernando Carvalho.

Abstract:

The adoption of the term Art Direction in the Brazilian cinema at 1980s opens a new professional perspective inside the field, bringing up advances in the visual conceptions. Later, television introduces this function in its productions. Based on the theoretical premises of this study area, this work is the product of a research about Art Direction distinctive features in Rede Globo's soap operas and its conceptual role on director Luiz Fernando Carvalho's work, especially in *Suburbia* (2012).

Keywords:

Art Direction; Cinema; Television; Luiz Fernando Carvalho.

A Direção de Arte no cinema e na televisão

Nos domínios das narrativas audiovisuais, a direção de arte é uma das instâncias criativas do projeto estético que define a visualidade de uma obra cinematográfica ou televisiva. Responsável pela transcrição de diretrizes textuais em materialidade cênica, a função atua em conjunto com a direção de fotografia para definir as bases da linguagem visual da obra - a criação de atmosferas, climas, texturas e cores - que delineadas espacialmente nas imagens corroboram, assim, a construção de universos diegéticos verossímeis e a caracterização das personagens que ocupam e interagem nestes espaços. No contexto das práticas produtivas, os processos e técnicas envolvidos na função apontam para a elaboração de um conceito visual adequado à proposta de encenação

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: NARRATIVAS SERIADAS E TELEVISÃO.

² Graduada em Desenho Industrial pela Universidade do Estado da Bahia (2006). Atualmente desenvolve pesquisas sobre a direção de arte cinematográfica e televisiva, além da relação entre audiovisual, artes visuais e design.

indicada pelo roteiro (ou outra fonte textual) e pela direção, e a sua expressão na plasticidade da imagem fílmica ou televisiva.

Em uma produção audiovisual, o diretor de arte é o profissional responsável por coordenar toda a equipe do Departamento de Arte e principalmente por conceber e executar o projeto de arte: uma sistematização dos conceitos e determinações técnicas que vão orientar todo o processo de criação da visualidade de uma narrativa fílmica ou televisiva, em alinhamento aos prazos estabelecidos no cronograma e às limitações de ordem orçamentária; e que compreende desde a definição da paleta de cores, alinhada ao desenho da luz, até o planejamento técnico da cenografia, do figurino, da maquiagem - conceitualmente ampliada pelo termo visagismo (maquiagem, cabelo e gestualidade) - e dos efeitos especiais. Como define Vera Hamburger (2014, p.18):

Quando falamos em direção de arte, estamos referindo-nos à concepção do ambiente plástico de um filme, compreendendo que este é composto tanto pelas características formais do espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena. A partir do roteiro, o diretor de arte baliza as escolhas sobre a arquitetura e os demais elementos cênicos, delineando e orientando os trabalhos de cenografia, figurino, maquiagem e efeitos especiais. Colabora, assim, em conjunto com o diretor e o diretor de fotografia, na criação de atmosferas particulares a cada novo filme e na sua impressão de significados visuais que extrapolam a narrativa.

Segundo Hamburger (2014), a primeira creditação da direção de arte no cinema brasileiro se deu no filme *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), de Hector Babenco, no qual a função foi assinada pelo diretor de arte Clóvis Bueno, a cenografia por Felipe Crescentti e o figurino por Patrício Bisso. Anteriormente, as demandas relacionadas à concepção da materialidade e visualidade fílmicas eram exercidas e creditadas principalmente aos cenógrafos, que podiam atuar tanto na criação de cenários, quanto na produção de figurino e de maquiagem. Na televisão, apesar de até hoje a instituição da direção de arte nas produções não ser uma constante, já há um registro de creditação à função na novela *Os Imigrantes* de 1981, produzida e veiculada pela Rede Bandeirantes. Na obra, os trabalhos de direção de arte, cenografia e figurino são assinados conjuntamente por Gianni Ratto, Augusto Francisco e Luiz Fernando Pereira. Contudo, acreditamos que a maior adoção e desenvolvimento dos processos da função se deram de fato nas produções cinematográficas, cujos processos têm fortes influências na indústria televisiva.

Apesar de assinaladas, as distinções formais entre as linguagens do cinema e da televisão não determinam, porém, uma diferença conceitual da direção de arte, já que em ambos os meios a função

é concebida como atividade projectual de criação de visualidades. Assim, embora no cinema a direção de arte possa alcançar um espaço maior de refinamento e experimentação se comparado ao da televisão, com raros casos de projetos de arte televisivos que se destacam pela criatividade e originalidade, as diferenças mais perceptíveis entre os dois meios são aquelas relativas à estrutura de atuação profissional, na qual nomenclaturas, hierarquias e processos de trabalho podem divergir consideravelmente.

No contexto específico do audiovisual brasileiro, enquanto os princípios comerciais da televisão determinam uma organização mais industrial do trabalho da equipe de arte, estruturada por um quadro fixo de funcionários e pelo acesso a estúdios, acervos e departamentos exclusivos, no cinema, as equipes, contratadas a cada novo projeto, não contam com uma estrutura permanente de instalações, materiais e mão-de-obra, e seus processos são definidos por uma perspectiva mais artesanal da produção.

Na pesquisa realizada acerca dos processos produtivos da teledramaturgia da TV Globo, verificamos que não existe uma nomeação regular do cargo de diretor de arte nas produções, sendo a função mencionada na ficha técnica de algumas obras e omitida em outras. A listagem de funções técnicas apresentada no *Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries* (2010) reforça esta constatação, quando ao apontar as atribuições dos profissionais que atuam no set (interessando-nos aqui os oriundos do campo da arte), não menciona o cargo do diretor de arte, mas somente o do *cenógrafo*, do *cenotécnico*, do *produtor de arte*, do *contrarregra*, do *figurinista*, do *camareiro*, do *maquiador* e do *cabeleireiro*, do *supervisor de caracterização* e do *continuista*. Entendemos neste estudo que apesar da instituição da função da direção de arte nos programas de teledramaturgia da TV Globo ser irregular, é perceptível a lógica conceitual da atividade nas produções da emissora, ainda que a linguagem visual de muitas destas obras resulte de projetos visuais fragmentados.

Embora seja específico da direção de arte dirigir e alinhar as equipes de arte a partir de perspectivas criativa e estética, além de orçamentária e cronológica, possibilitando assim a construção de um projeto de arte integrado, o corriqueiro no contexto televisivo é que, não havendo a nomeação deste cargo, caiba ao diretor da obra, não somente pensar na estruturação da encenação, mas se responsabilizar também por nivelar esteticamente os trabalhos de cenografia, figurino e caracterização a partir dos conceitos visuais previamente estabelecidos. Este acúmulo de funções pode, porém, tornar o trabalho de concepção visual da obra televisiva deficitário, sujeito a reprodução

de padrões “prontos” ou sem força e coerência expressiva e conceitual, um problema que pode vir a ser agravado ainda mais devido ao imediatismo imposto pelo ritmo produtivo da televisão.

Há, no entanto, diretores que preferem atuar a partir de processos criativos particulares. Aqui se encaixa o diretor Luiz Fernando Carvalho. No conjunto das suas produções é possível vislumbrar não somente opções conceituais e estéticas inovadoras, que seguem uma perspectiva experimental, e por vezes radical da construção da materialidade cênica, determinando a impressão de traços autorais nas suas obras; mas também os resultados visuais de um uso diferenciado das técnicas e processos produtivos da direção de arte televisiva. Das minúcias dos detalhes à composição das imagens, as equipes seguem uma opção metodológica diferenciada da lógica industrial televisiva, pautada por práticas artesanais, aproximadas aos procedimentos cinematográficos.

O “lugar” da direção de arte no processo criativo de Luiz Fernando Carvalho

Diante da trajetória de Luiz Fernando Carvalho na Rede Globo, entendemos que as linguagens visuais concebidas nas suas obras resultam de uma intensa parceria entre o diretor e as suas equipes de arte. Assim como, os níveis estéticos alcançados resultam de seus questionamentos sobre a essência da produção teledramatúrgica e de uma notável subversão da estrutura industrial televisiva, que o leva a expandir os limites de recursos, espaços e formatos da representação. Trabalhando com diretores de arte ou exercendo ele próprio indiretamente a função em simultaneidade com a direção geral, o fato é que é perceptível uma valorização estética e um empoderamento da materialidade cênica nas suas obras: os cenários não são simples panos de fundo, e sim coadjuvantes das cenas, assim como os figurinos e as maquiagens deixam de ilustrar e passam a significar, colaborando para a construção de atmosferas únicas.

O seu gênio inovador está justamente em perceber e transcender esses limites da linguagem televisiva, construindo novas possibilidades estéticas e discursivas. E a direção de arte tem “lugar” de destaque nesta sua obstinação estética. Realistas ou não, de traços teatrais ou cinematográficos, as suas produções de teledramaturgia revelam um reconhecimento da força expressiva e conceitual do projeto de arte, transcribando textos e discursos audiovisuais densos e coesos. Neste processo, as equipes de arte vêm seus espaços e recursos criativos ampliados, com expressividade dilatada nos resultados finais das obras. A direção de arte é, assim, um dos principais instrumentos nas mãos

criativas deste autor, que inquieto e em busca de novos pontos-de-vista narrativos, brinda os telespectadores a cada nova produção com visualidades que acolhem e estimulam a sensibilidade.

E assim prossegue na minissérie *Suburbia* (2012). Através da análise visual das suas imagens é possível apontar nas “entrelinhas” do discurso audiovisual proposto, os elementos da direção de arte, em diálogo com a fotografia, como mecanismos de construção de sentidos nas imagens. As configurações dos planos evidenciam um cuidadoso trabalho de estruturação imagética, focada na criação de uma ligação estrutural entre a sua visualidade e a narrativa de forte teor social. *Suburbia* é uma obra que se propõe a retratar visualmente a atmosfera social de um espaço urbano em particular; não somente em suas nuances econômicas, sociais e culturais, mas também espaciais sob uma concepção diegética de intensa carga subjetiva, que interfere diretamente nas escolhas da arte e da fotografia, agregando complexidade à visualidade da obra, sobretudo na sua composição cromática e na manipulação de luz e cor.

Assim, a força expressiva e o diferencial estético da obra estão principalmente na sua paleta de cores, responsável por definir uma visualidade original permeada por um intenso lirismo. A relação entre cor e espaço é, neste sentido, a base da narrativa visual de *Suburbia* e promove uma estetização expressiva das imagens, assegurando a coesão do conceito visual construído. Trata-se, no entanto, de uma concepção formal que não se prende a definições simbólicas pré-estabelecidas e que está associada efetivamente à narrativa e às interações entre personagens, ações e contextos espaciais, determinando a criação de uma significação singular que norteia todo o discurso audiovisual. *Suburbia* é, assim, uma obra original, cujo discurso transcende os limites ideológicos e midiáticos no qual está inserido, e vai além das restrições ao promover uma invasão de cores suburbanas na visualidade televisiva.

Considerações Finais

Este estudo se encaixa em um propósito maior de contribuir para a concepção da direção de arte como um campo de pesquisa autônomo, cujo repertório de conhecimentos coopera para o desenvolvimento de teorias, conceitos e percursos metodológicos próprios. Para Butruce (2005) a direção de arte possui “uma autonomia técnica, estética e conceitual frente ao todo cinematográfico, que lhes permitem serem tomadas como objeto diferenciado”. Uma perspectiva que se alinha ainda a um questionamento sobre a desvalorização dos processos profissionais da direção de arte nas

rotinas dos sets e dos estúdios, e, principalmente, da sua quase omissão, no âmbito das críticas e dos trabalhos acadêmicos. Demonstra assim ser essencial o estudo da direção de arte, entendendo-a como uma função centrada não somente na estruturação de visualidades, mas também como uma das esferas criativas da construção de imaginários sociais no audiovisual.

Referências

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2005.

BUTRUCE, Débora Lúcia Viera. **A Direção de arte e imagem cinematográfica**. Sua inserção no processo de criação no cinema brasileiro dos anos 1990. 2005. 227f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

CARDOSO, João Batista Freitas. **Cenário televisivo**: linguagens múltiplas fragmentadas. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre Lavoura Arcaica**, Ateliê Editorial, SP, 2001.

COLLAÇO, Fernando Martins. **Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão**: a minissérie Capitu e o estilo do diretor. 2013. 161p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena**: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições Sesc São Paulo, 2014.

MEMÓRIA GLOBO. **Guia ilustrado TV Globo**: *novelas e minisséries*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

PEREIRA, Luiz Fernando. **A Direção de Arte**: construção de um processo de trabalho. 1993. 88f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

Investimentos espaciais na Tóquio de *Enter the Void*¹

Spatial investments in *Enter the Void*'s Tokyo

Regiane Akemi Ishii² (Mestra – Universidade Estadual de Campinas)

Resumo:

A partir da investigação sobre as relações entre cinema e cidade na produção contemporânea realizada em Tóquio, propomos analisar *Enter the Void* (2009), do diretor franco-argentino Gaspar Noé. Gostaríamos de discutir como o investimento espacial sobre a cidade afeta o desenvolvimento da narrativa, implicando o espectador e revelando o estado dos personagens. Para tal, interessa-nos especificamente o aporte de Giuliana Bruno em *Atlas of Emotion – Journeys in Art, Architecture, and Film*.

Palavras-chave:

Cinema contemporâneo, arquitetura, Tóquio.

Abstract:

From the research on the relationship between cinema and city in contemporary production held in Tokyo, we propose to analyze *Enter the Void* (2009), by the director Gaspar Noé. We would like to discuss how space investment over the city affects the development of the narrative, implying the viewer and revealing the state of the characters. To this end, specifically interests us Giuliana Bruno's contribution in *Atlas of Emotion - Journeys in Art, Architecture, and Film*.

Keywords:

Contemporary cinema, architecture, Tokyo.

Em *Enter the Void* (2009), do diretor franco-argentino Gaspar Noé, Tóquio aparece coberta por camadas de alucinação. Na narrativa não linear, o estrangeiro Oscar (Nathaniel Brown) é baleado em uma ação policial e morre sob os efeitos de drogas. Perseguindo a promessa de nunca abandonar a irmã Linda (Paz de la Huerta), o personagem se mantém na capital japonesa após sua morte. O filme envolve caminhadas pelas ruas, entradas nos submundos do sexo e sobrevoos acima dos edifícios, a partir da movimentação do corpo, do espírito e das projeções do protagonista.

Na perspectiva em primeira pessoa, sob os estados alterados de consciência de Oscar, temos acesso a locações reais de Tóquio, concentradas principalmente na área de Shinjuku, a paisagens tratadas na pós-produção e a recriações em set. O filme trabalha com diferentes escalas

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Estudos dos gêneros cinematográficos.

² Graduada em Midialogia e mestra pela Unicamp, concluiu a dissertação "Tóquio no Cinema Contemporâneo – Os Deslocamentos na Cidade e o Trabalho da Imaginação". Trabalha no Educativo Bienal.

da cidade, manipulando o espaço de modo a abarcar os planos de existência do personagem. A arquitetura do perímetro contemplado é representada durante situações psíquicas extremas, em que se ressaltam as cores brilhantes e os movimentos das luzes artificiais.

É possível atravessar a fachada de um prédio para chegar a um quarto assim como adentrar o corpo de Linda para acompanhar uma ejaculação em seu útero. Assim, elementos do espaço urbano compõem um mesmo fluxo que inclui memórias de infância, delírios de drogas e projeções sexuais. Por isso, gostaríamos de considera-los como espaços a serem praticados, não simplesmente contemplados. Os caminhos percorridos em Tóquio integram a jornada psíquica do protagonista, que interliga acontecimentos reais, lembranças e fantasias, conferindo igual grau de relevância às diferentes imagens que povoam sua mente. Em *Enter the Void*, tudo faz parte da mesma viagem.

Nossa hipótese é de que *Enter the Void* faz uso de modos de deslocamento que se referem à hipertextualidade potencializada pelas novas mídias. No filme, as transições e os cortes da montagem não correspondem a uma sucessão de eventos, mas exploram trajetos que podem levar a um acontecimento anterior, a uma alucinação ou a uma dimensão extracorpórea. Nossa intenção é investigar como Tóquio estaria diretamente implicada nesta construção, por meio de suas ruas, edifícios e fachadas luminosas. As encruzilhadas e ramificações que ocupariam a mente de Oscar teriam um correspondente espacial na cidade.

Partiremos da definição de Jon Dovey em “Notes Toward a Hypertextual Theory of Narrative” (2002) para desenvolver a influência da hipertextualidade presente nas novas mídias sobre o filme:

(...) "hipertexto" refere-se às obras que são feitas a partir de unidades discretas de material, cada uma das quais oferecendo ao usuário uma série de opções para a próxima unidade que é encontrada. Ou seja: pedaços de texto que carregam dentro de si caminhos para outros textos. O trabalho em si é composto de corpos discretos de conteúdo representacional, ligados entre si numa rede de conexão, que o usuário deve navegar. Cada bloco de conteúdo em um hipertexto é comumente referido na teoria literária como um “nó”: para avançar para outros nós o usuário deve fazer escolhas a partir das “ligações” embutidas dentro dele pelos autores. (DOVEY, 2002, p. 133)

Mesmo sendo um filme, e não um game ou aplicativo, *Enter the Void* parece imerso no universo das novas mídias, tanto como referência para a equipe de criação quanto pelo modo que convoca o espectador. Dovey chama atenção para a espacialização da narrativa, potencializada pela navegação hipertextual:

Formas hipertextuais de trabalho, é claro, convidam-nos tanto como autores quanto como usuários a experimentar a informação como um arranjo espacial. Somos chamados para navegar no banco de dados, a fim de dar sentido ao que está armazenado dentro. (DOVEY, 2002, p. 140)

Entre idas e vindas, explorando os fluxos das lembranças e das fantasias a partir dos estados alterados de consciência, as imagens não são estáticas, mas passam por transformações contínuas. Não sabemos o que virá em seguida, mas aceitamos a “navegação”. O filme tem como mote a entrada ao vazio e a imprevisibilidade da jornada, começando com uma tela preta, seguida da palavra ENTER, e terminando com THE VOID sobre a tela branca.

Assumem-se, por meio das experiências pós-morte e dos efeitos das drogas, relações espaço temporais não cotidianas. Não se representa a cidade à luz do dia, nem locações em seus usos ordinários. As fachadas das construções são como superfícies permeáveis, em sintonia com o vertiginoso jogo entre passado/presente e público/privado proposto pelo filme. Os atravessamentos se dão tanto na cidade quanto no estado psíquico de Oscar.

Diversos movimentos de câmera são utilizados para filmar as ruas de Tóquio, como buscaremos aprofundar na análise de alguns trechos. Observada pela janela do apartamento onde moram os irmãos, simulada em uma maquete, atravessada como um game ou percorrida com uma câmera na mão bastante agitada, Tóquio não é aprazível a quem assiste ao filme. Assim como nos títulos anteriores do diretor, engaja-se o espectador por meio de desconfortos físicos e psicológicos que repelem uma mera contemplação inócua.

Antes da morte, Oscar inicia a leitura de Livro Tibetano dos Mortos, por sugestão de seu amigo Alex (Cyril Roy), também um estrangeiro na cidade. O texto tradicional tibetano, com origem no século VII, trata sobre o intervalo entre a morte e a reencarnação, período abarcado por *Enter the Void* por meio das experiências de Oscar. Os escritos originais não descrevem concretamente como seria o pós-morte, dando margem para a releitura contemporânea de Gaspar Noé, que também assina o roteiro e a montagem do filme. Em uma conversa dos amigos sobre o livro, Alex retoma um de seus trechos: “Então você vê luzes. Luzes de todas as cores. Estas luzes são as portas que puxam você para outros planos de existência”.

Esta referência nos parece importante para conectar a nossa hipótese com o intenso uso das luzes e a justificativa da escolha de Tóquio para o filme. Como colocamos, gostaríamos de aproximar os investimentos espaciais em *Enter the Void* aos modos de navegação hipertextual que possibilitam

diversas idas e vindas espaço temporais. De acordo com a fala de Alex sobre a descrição do *Livro Tibetano dos Mortos*, as luzes funcionariam como esses “nódulos” que dão acesso a outros planos de existência.

Sabemos que os personagens são estrangeiros que vivem em Tóquio, mas desconhecemos sua origem e o motivo de sua mudança para a capital. A combinação do uso de alucinógenos com o período pós-morte se relaciona com uma abordagem não apaziguadora sobre o espaço urbano. Retomando a fala inicial de Linda citada na epígrafe deste capítulo, olhar para Tóquio poderia resultar em “cair no vazio”.

Desde a primeira exibição do filme, no Festival de Cannes de 2009³, as razões que levaram à decisão pela realização das filmagens em Tóquio são recorrentes nas entrevistas com o diretor. Na coletiva de imprensa de Cannes e no *press kit*, Noé afirma:

É a cidade mais próxima de *Metrópolis*⁴. Quando você vê *Metrópolis* há algo sobre a cidade do futuro. Talvez no início do século eles poderiam ir a Nova York e ter uma visão do que o futuro poderia ser. Eu não fui a Pequim, eu não estive em Hong Kong, mas acredito que Tóquio é muito mais futurista.⁵

Japão é o país mais fascinante que existe e eu sempre quis fazer um filme lá. Para este projeto específico, com suas sequências alucinatórias, todas exigindo cores muito vibrantes, Tóquio (que, até onde eu sei é uma das cidades mais coloridas do planeta com suas luzes piscantes) era o cenário ideal.⁶

Em mais uma entrevista, o diretor defende:

Quando você usa alucinógenos, como DMT ou ayahuasca, a bebida que contém DMT, você tem muitas visões que são feitas de paisagens bastante brilhantes, como tubos de neon ao fundo. Ao escolher uma cidade cheia de luzes de neon, você traz uma camada alucinógena para a história.⁷

³ Nesta mesma edição do festival, outro filme realizado na capital japonesa competiu à Palma de Ouro. Em *Map of the Sounds of Tokyo* (2009), da espanhola Isabel Coixet, uma assassina de aluguel japonesa se apaixona por um espanhol, sua potencial vítima. O casal é visto tanto entre cerejeiras floridas quanto em motéis temáticos e becos escondidos. Também notamos a intenção da câmera em explorar o cotidiano dos habitantes da cidade.

⁴ Além de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), de Fritz Lang, Noé cita diversos filmes nas entrevistas. São títulos de diferentes momentos da História do Cinema, como *A Dama do Lago* (*The Lady in the Lake*, 1947), de Robert Montgomery, *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, e *Tron – Uma Odisseia Eletrônica* (*TRON*, 1982), de Steven Lisberger.

⁵ “Enter the Void”. In: Festival de Cannes. Disponível em <<http://www.festival-cannes.fr/en/archives/ficheFilmAudios/id/10905415/year/2009.html>>. Acesso em 1º mai. 2015.

⁶ SCHMERKIN, Nicolas. “Enter the Void – A Film by Gaspar Noé”. Disponível em <<http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/029848.pdf>>. Acesso em: 1 mai. 2015.

⁷ NOAKES, Tim. “Gaspar Noé – Tripping in Tokyo”. In: Social Stereotype. Publicado em 2010. Disponível em <http://www.socialstereotype.com/_Interviews/Entries/2010/9/8_GASPAR_NOE.html>. Acesso em: 1 mai. 2015.

*Em Tóquio? Porque Tóquio é como uma enorme máquina de pinball futurista. É como uma bolha com duas criaturas perdidas dentro de uma máquina de pinball que não se preocupa com elas*⁸, justifica Noé em outra ocasião. A referência ao pinball aparece no cartaz do filme, em que o título aparece na fachada de um edifício iluminado cuja estrutura simula a máquina de jogos sobre um fundo preto.

Partindo destas quatro falas, podemos elencar algumas relações estabelecidas pelo diretor dentro de seu imaginário sobre Tóquio: a aproximação com referências futuristas, a fascinação que novas gerações nutrem sobre a cidade, o visual de cores vibrantes e a paisagem com neons que remete às impressões alucinógenas. Assim, podemos problematizar algumas conexões dadas na passagem do espaço urbano real de Tóquio para a construção do novo espaço fílmico.

Trata-se de um investimento espacial que parte de disparadores da Tóquio contemporânea para explorar possibilidades de movimentos não realistas. A narrativa se dá nos dias de hoje, mas as práticas no espaço urbano remetem ao arsenal de elementos que compõem as referências do diretor, incluindo uma atmosfera futurista que intensifica o brilho das fachadas dos edifícios. Deliberadamente, assume-se uma abordagem impressionista, que por vezes flerta com estereótipos e clichês.

Nos 161 minutos de *Enter the Void*, assistimos a longas sequências de viagens alucinógenas, ejaculação na tela e momentos traumáticos repetidos, como o já citado acidente de carro em que os irmãos presenciam a morte dos pais. Recorrente nos filmes do diretor, a questão do nascimento e da morte aparece envolvida a situações de incestos, estupros e abortos, em uma intensa relação entre o sexo e a violência. Em diversos momentos, tais radicalizações se dão no espaço urbano, em galerias subterrâneas ou clubes noturnos. *Enter the Void* mantém o forte embate entre o corpo e a cidade, explorando experiências em estados alterados de consciência.

Considerando a alucinação como experiência interior (do personagem e do espectador), e não uma ilustração externa sobre o que seria este estado, o filme trata a cidade como espaço em que se percorre ruas e se adentra lugares sem saber como ou quando sair. Não há um destino claro a ser alcançado, mas uma jornada imprevisível para ser seguida.

⁸ ADAMS, Sam. "Gaspar Noé". In: A.V. Club. Publicado em setembro de 2010. Disponível em <<http://www.avclub.com/article/gaspar-noe-45554>>. Acesso em: 1 mai. 2015.

Referências

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion**: Journeys in Art, Architecture and Film. Londres: Verso, 2007.

DOVEY, Jon. "Notes towards a Hypertextual Theory of Narrative". In: RIESER, Martin, ZAPP; Andrea (orgs.). **New Screen Media** - Cinema/Art/Narrative. Londres: British Film Institute, 2002.

FURTADO, Beatriz. **Imagens Eletrônicas e Paisagem Urbana - Volume II. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.**

MAGEE, Chris. **World Film Locations: Tokyo**. Londres: Intellect Books, 2011.

PRYSTON, Angela; CUNHA, Paulo (orgs.). **Ecos Urbanos** - A Cidade e suas Articulações Midiáticas. Porto Alegre: Sulina, 2010.

Um Departamento Infanto-juvenil na Cinemateca Brasileira¹

A Children and Youth Department in the Brazilian Cinematheque

Thaís Lara² (Mestra – UNICAMP)

Resumo:

Este trabalho apresenta a história do Departamento Infanto-Juvenil desde sua origem no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (CCLA) até sua incorporação à Cinemateca Brasileira. Objetiva-se esboçar, de forma concisa, o perfil do departamento, ressaltando os objetivos, a composição do acervo e o processo de difusão dos filmes.

Palavras-chave:

Cinemateca Brasileira, Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, Ilka Brunhilde Laurito.

Abstract:

This paper presents the history of the Children and Youth Department since its origin at the Sciences, Letters and Arts Center of Campinas (CCLA) until its incorporation to the Brazilian Cinematheque. The plan is to project, in a concise way, the profile of the department, standing out the aims, the composition of the collection and the process of propagation of the films.

Keywords:

Brazilian Cinematheque, Sciences, Letters and Arts Center of Campinas, Ilka Brunhilde Laurito.

Fundada em 1946, a Cinemateca Brasileira é uma instituição importante para a história cultural do país tanto pelo seu trabalho de preservação audiovisual quanto pela difusão da cultura cinematográfica. No que diz respeito à difusão de filmes para crianças e jovens, ou em contexto educativo, os primeiros anos de atuação já sinalizavam o caráter pedagógico da instituição. Entre 1950 e 1954 localizamos nos relatórios de difusão menção às sessões infantis. Porém, não existe uma lista dos filmes que foram exibidos no período. É somente a partir do I Festival Internacional de Cinema (1954) - que teve uma mostra de cinema infantil - que o tema ganharia reconhecimento e as exibições se intensificariam. Em 11 de Setembro 1955, o Jornal *O Tempo* noticiava o acordo de colaboração entre a Filmoteca do MAM e a Secretaria de Educação e Cultura do município de São Paulo para a execução de espetáculos cinematográficos destinados às crianças e jovens com o objetivo de apresentar filmes com temas variados e educativos. O acordo entre as instituições previa

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Políticas de produção e distribuição do cinema.

² Mestra em Multimeios pelo Instituto de Artes/UNICAMP. É pesquisadora nas áreas de arquivos de filmes e cinema educativo.

a execução de sessões reservadas ao público infantil, devendo ser gratuitas e acontecer todos os domingos, às 10h, no Teatro Leopoldo Froes. Uma observação fora estabelecida: somente seria permitida a entrada de adultos acompanhados de crianças.

Devido a repercussão alcançada pelas atividades de difusão da Cinemateca na imprensa e nos meios culturais, muitos intelectuais, cinéfilos e cineclubes do interior de São Paulo e de outros Estados entrariam em contato com a instituição em busca de participar das atividades, cursos e seminários ou com a intenção de pedir orientação técnica e empréstimos de filmes. Este foi o caso da Poetisa e professora de português Ilka Brunhilde Laurito que participava do cineclubes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

O Departamento Infanto-juvenil da Cinemateca Brasileira

Ilka Laurito já desenvolvia no Departamento de Cinema do Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA) de Campinas, um cineclubinho que tinha nascido durante o Festival Lamorisse em 1960, quando foram exibidos *“Bim”*, *“Crina Branca”* e *“O balão vermelho”* para adultos e crianças. Ao se encantar com o filme *“Crina Branca”* Ilka decidiu, com a autorização do Departamento de Cinema do CCLA, fazer uma experiência com os alunos da 1ª série experimental que haviam iniciado naquele ano no Instituto de Educação Carlos Gomes. Assim organizou um debate sobre o filme.

Diante desse percurso, a criação do Departamento de Cinema Infanto-juvenil da Cinemateca Brasileira está diretamente relacionada com o Cineclubinho do CCLA. Pois, no momento em que Ilka Laurito decidiu criar o cineclubes infantil, ela já mantinha um bom relacionamento com a cinemateca. As consultas à biblioteca e ao próprio acervo da instituição eram constantes e a aproximou da equipe, de tal maneira, que durante a organização da primeira sessão do Cineclubinho, que ocorreu em 25 de Março de 1961, no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, ela contaria diretamente com o auxílio de Maurice Capovilla que, à época, trabalhava na difusão de filmes. Nesse sentido, não aconteceriam mais que duas sessões do Cineclubinho até que viesse o convite oficial de Rudá de Andrade para que Ilka apresentasse um projeto de criação de um departamento ou seção infantil para a Cinemateca Brasileira. Em 17 de abril de 1961, Francisco Luiz Almeida Salles, presidente da cinemateca, recebeu o plano oficial de criação do futuro departamento infantil. A resposta viria oito dias mais tarde em carta de Almeida Salles:

Devemos dizer-lhe que consideramos o seu plano para a criação de um Departamento Infantil na Cinemateca Brasileira, dos mais oportunos, e comunicamos-lhe que esse departamento fica criado, com um cargo executivo que é o seu. (SALLES, 1961, p.01)

Em 25 de abril de 1961, foi criado na Cinemateca Brasileira o Departamento de Cinema Infanto-juvenil, dirigido por Ilka Brunhilde Laurito. Os objetivos do Departamento descritos no plano inicial previam o “levantamento, no acervo da própria Cinemateca, de todo material fílmico” que interessassem aos jovens. Incluía-se para tal a organização e orientação de um cineclube infantil piloto, para que se pudesse avaliar a aceitação dos filmes pelo público Infanto-juvenil; a “seleção do material que se encontra nos consulados, nas filmotecas comerciais, ou outras entidades” a este ponto destacava-se não só a qualidade cultural dos filmes, mas principalmente a técnica, pois “o público infantil é muito mais impaciente que o adulto e todas as observações se frustram, diante de uma projeção interrompida ou pouco nítida”; a “elaboração de uma lista de filmes, da atualidade e do passado, não produzidos especialmente para crianças, mas adequados a elas, e que possam enriquecer o acervo da instituição”; o “estabelecimento de contato com as Cinematecas Infantis estrangeiras que já possuem listas de filmes, catalogados por idades” o interesse era verificar “até que ponto a criança brasileira se identifica à mentalidade da estrangeira”; o “estudo das condições pelas quais as produtoras estrangeiras que fazem filmes essencialmente infantis ou juvenis, poderiam iniciar uma distribuição no Brasil ou contribuir para o acervo da cinemateca”. Nesse tópico Ilka ressalta que há filmes infantis que foram premiados internacionalmente e “que são totalmente desconhecidos da nossa infância”; e por fim, o “estímulo à criação do filme para a infância brasileira, de assunto essencialmente nacional”. Previa-se a criação de “concursos de roteiros e de sugestões à atividade criadora de caráter didático ou recreativo dentre os elementos do cineclubismo adulto”³. Além desses objetivos o Departamento infanto-juvenil iria estruturar suas ações educativas com base na difusão cultural e na introdução do cinema contexto escolar.

A difusão cinematográfica: o acervo e a distribuição dos filmes

Um dos objetivos centrais do Departamento Infanto-juvenil era a elaboração de um acervo de filmes direcionados à infância que seria chamado de “Cinemateca Infantil”. Para formar uma coleção de títulos adequados era preciso pesquisar filmes de diferentes fontes nacionais e internacionais.

³ LAURITO, Ilka. [Carta] 17 de abril de 1961. Arquivo Institucional/Cinemateca Brasileira.

Nesse sentido, Ilka Laurito iniciou uma peregrinação pelos consulados, pelas filmotecas comerciais (Fotóptica, Mesbla, Polifilmes) e filmotecas das companhias de aviação (Scandinaviam e Pan-america) e de petróleo (Shell e Esso), além do acervo do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, da seção de Cinema Educativo do Serviço de Expansão Cultural da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo e do Serviço de Recursos Audiovisuais da Cidade Universitária – SRAV-USP. A esses locais se soma o próprio acervo da cinemateca, e a iniciativa de estabelecer contatos com as instituições congêneres estrangeiras que já possuíam uma coleção. A intenção era formar uma lista com as obras apropriadas ao público infanto-juvenil que pudessem ser exibidas nos cineclubes infantis e escolas.

A distribuição dos filmes ocorria por intermédio de Ilka Laurito que trabalhava em conjunto com o setor de difusão de filmes. Os interessados no empréstimo das películas entravam em contato com o Departamento Infanto-juvenil que controlava as datas disponíveis, além de ser responsável pela análise das fichas de entrada e saída. Esses documentos eram de extrema importância, pois continham a descrição do estado da película e um relato sobre os locais e públicos das projeções. Em geral, os empréstimos eram realizados, especialmente, para os cineclubes católicos que projetavam os filmes em escolas e clubes de cinema infantil.

Considerações

Em toda sua trajetória, de 1961 a 1966, o Departamento Infanto-juvenil da Cinemateca Brasileira buscou promover o cinema educativo e infanto-juvenil. Sua intenção era orientar pessoas do cinema e da educação para as possibilidades artísticas e culturais dos filmes. Permitindo que ao lado das artes visuais e da música, o cinema pudesse ser reconhecido e principalmente amado pelo público infantil brasileiro. As ações estabelecidas pela sua diretora, Ilka Laurito, ultrapassaram a cidade de São Paulo e aportaram não somente no interior paulista como noutros estados do país.

O percurso de Ilka Laurito na Cinemateca Brasileira, não terminaria com o fim das atividades do Departamento de cinema Infanto-juvenil. A convite de Rudá de Andrade, ela voltaria a instituição como conselheira. Cargo que iria exercer de 1978 a 2005. Podemos afirmar que Ilka nunca deixou de incentivar o cinema educativo e infantil, em entrevista a José Inácio ela afirma que como conselheira que raramente dava conselhos todas as vezes que havia falado nas sessões foi “levantando ainda, quixotesicamente, esta possibilidade de se retomar este trabalho” e sublinha “até hoje [1997], eu acho

que se houvesse possibilidade de ser feito um trabalho bonito ligado à cinemateca, neste nível, sessões especiais com debates, com preparação...seria um trabalho bonito (SOUZA, 1997, p.5)".

Referências

LAURITO, Ilka. **Cinema e Infância**. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962.

_____ [Carta] 17 de abril de 1961. Arquivo Institucional/Cinemateca Brasileira

SALLES, Francisco. [Carta] 25 de abril de 1961. CB 844/61- Arquivo Institucional/Cinemateca Brasileira.

SOUZA, José. Entrevista de Ilka Laurito. São Paulo: Arquivo José Inácio de Melo e Souza/Cinemateca Brasileira, 11/03/1997.

Leituras do nacional na crítica brasileira de cinema *online*¹

Readings of the national in *online* Brazilian movie critics

Wanderley de Mattos Teixeira Neto² (Mestrando – UFBA)

Resumo:

O intuito do trabalho é entender como a crítica brasileira de veículos de massa na internet analisa o cinema do seu país. Duas recepções foram levadas em consideração para a análise, as de *O Lobo atrás da Porta* (2014) e *O Candidato Honesto* (2014), entendendo como contraposições e adesões a representações da identidade brasileira e a modelos cinematográficos são estabelecidas pelas instâncias valorativas em questão.

Palavras-chave:

Crítica, cinema brasileiro, internet, identidade nacional.

Abstract:

The goal of the work is to understand how the Brazilian critic of the mass media online analyzes the cinema of its country. Two receptions were taken into consideration for the analyzes, *A Wolf at the Door* (2014) and *O Candidato Honesto* (2014), understanding how oppositions and accessions to representations of Brazilian identity and the cinematography models are established by evaluative instances in exam.

Keywords:

Critic, Brazilian cinema, internet, national identity

Para a crítica brasileira, realizar leituras sobre a produção cinematográfica do seu país sempre se mostrou uma tarefa mais delicada do que analisar o cinema estrangeiro. Isso ocorre porque criticar o cinema nacional pressupõe tratar das representações possíveis de um país e de um povo cuja cultura também tem o crítico como peça fundamental da sua formação.

Nas últimas décadas, no entanto, a crítica de cinema veiculada pela mídia impressa no país foi perdendo espaço. A internet passou a representar uma esperança de retomada do caráter engajado e combativo da crítica de cinema não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. Na web, os textos ganham mais visibilidade e não ficam “espremidos” entre os anunciantes.

Diante deste cenário, a análise tem como intuito entender, a partir da recepção aos filmes *O Lobo atrás da Porta* (2014) e *O Candidato Honesto* (2014), como a crítica de cinema brasileira

¹ Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ANÁLISE DO CINEMA BRASILEIRO.

² Mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA na linha de pesquisa Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática, graduado em Jornalismo (FSBA) e Direito (FRB).

contemporânea na internet confronta o “seu” cinema³. Esta crítica se propõe a pensar sobre as representações do país ou do brasileiro contidas no filme? Em que situações ela realiza esse confronto? Em um segundo momento, reflete-se sobre o seguinte tópico: a publicação desses textos na internet contribui para a realização de uma crítica mais engajada no Brasil ou determinadas características que enfraqueceram a crítica de cinema nos veículos impressos são reproduzidas na web?

Identidade e diferença

Benedict Anderson (2008) conceitua a nação como uma comunidade política imaginada. Na perspectiva de Stuart Hall (2005), tal comunidade imaginada é formada por representações. A identidade nacional, portanto, é formada no terreno do simbólico e do discursivo.

Para Tomaz Tadeu da Silva (2007) a identidade é uma positividade (aquilo que se é) e a diferença é uma oposição a esse conceito (aquilo que o outro é). Como toda criação simbólica, as noções de identidade e diferença são frágeis e instáveis, o que torna toda tentativa de fixação passível de ser questionada por outros discursos. Na interpretação do autor, portanto, a identidade nacional passa a ser objeto de disputa entre “vetores de força”.

A crítica brasileira

Segundo Jean-Claude Bernardet (2011), por mais que procure se isentar de qualquer posicionamento ideológico e político comprometido com os problemas do país e da sua própria cinematografia, o crítico de cinema brasileiro não consegue ter diante de um filme estrangeiro a mesma postura que tem com uma produção nacional. De acordo com o autor, isso ocorre porque o crítico em questão está “elaborando” a mesma cultura do autor cinematográfico. É por isso que, na percepção de Bernardet (2011), acaba entrando em “jogo” nessa recepção não apenas o filme que se avalia, mas um modelo de produção vigente.

Tradição binarista

Em sua análise sobre a recepção da crítica acadêmica ao filme *Cidade de Deus* (2002), Fernando Mascarello (2004) afirma que existe um eixo sobre o cinema brasileiro que transcende

³ Quando buscamos esse confronto não estamos esperando necessariamente que a crítica sempre se oponha ao discurso do filme, mas que ela assuma a tarefa de realizar leituras e interpretações que tencionem alguns paradigmas nacionais, aderindo ou não ao posicionamento da obra sobre estas questões.

historicamente: aquele que põe em pauta as relações entre um cinema “de qualidade” e o público, “a disputa entre os defensores do privilégio ao estético (-político) e os proponentes da busca por plateias mais numerosas” (MASCARELLO, 2004, p. 3). É desse binarismo que nasce uma preocupação por vezes exagerada com as obras de inclinação popular.

Crise da crítica no meio impresso e retomada na web

Apesar desses binarismos movimentarem as relações da crítica brasileira com o “seu” cinema, esse gênero textual perdeu espaço gradativamente na mídia de massa contemporânea. Segundo Sérgio Luiz Gadini (2009), a presença da crítica nas editorias de cultura da mídia tradicional brasileira ficou mais tímida e ela assumiu um caráter menos questionador a partir da década de 1980. Nesse período, os cadernos de cultura brasileiros passaram a receber interferências das práticas de comercialização e marketing da indústria cultural através das assessorias de distribuidoras de cinema, tornando as relações entre as instâncias da produção e a mídia especializada mais íntimas.

Diante desse contexto articulado por Gadini (2009), “confrontar” esses parceiros através da opinião expressa na crítica passou a ser um problema para a mídia tradicional que depende desses promotores de cultura para sobreviver não apenas porque eles representam alguns dos seus anunciantes, mas também porque são suas fontes de conteúdo. Segundo Marcelo Coelho (2000), o confronto com a obra passou a ser um elemento incomodo no jornalismo brasileiro.

Assim, problematizações e questionamentos sobre o discurso da obra são indesejados tanto pelo jornal quanto pelo leitor, o que faz com que, de acordo com José Marques de Melo (2003), a crítica se transforme em resenha, um texto mais conciso que informa o leitor se o produto cultural merece ou não ser consumido com suas tradicionais “estrelinhas”.

Em face desse cenário desfavorável para o exercício da crítica, Rodrigo Carreiro (2009) se junta a um grupo crescente de pesquisadores que vislumbram na internet um espaço de resgate da função de resistência cultural exercida por críticos de cinema. Assim, na internet, ainda que em grandes portais os obstáculos da mídia tradicional persistam, os espaços para expressão da crítica são maiores e as possibilidades de diálogo com o receptor e de contestação dos discursos envolvidos nessas relações também crescem:

[...] a crítica de cinema contemporânea parece estar migrando de um território (a imprensa clássica) para outro (o ciberespaço), onde reúne condições mais favoráveis para voltar a exercer o papel original que lhe

cabia: incentivar um debate estético amplo e horizontal, sem opiniões impostas de cima para baixo, o que por si só já constitui uma atitude de resistência cultural. (CARREIRO, 2009, p. 8)

Representaria a era digital uma potencial retomada do caráter questionador e problematizador do diálogo da crítica brasileira com o “seu” cinema?

Estudo de caso: *O Lobo atrás da Porta* e *O Candidato Honesto*

Para a análise foram escolhidos textos de quatro sites: dois deles de grande repercussão, o *Adoro Cinema* e o *Omelete*, e outros dois de menor repercussão, o *Plano Crítico* e o *Blah Cultural*.

As críticas de *O Lobo atrás da Porta* priorizam o que Jean-Claude Bernardet (2011) chamou de “critério da qualidade”, ou seja, são textos que enfatizam a leitura de cunho estético e narrativo, analisando o roteiro do filme, a fotografia de Lula Carvalho, as interpretações dos atores e a condução do seu diretor, o estreante Fernando Coimbra. Contudo, ainda que sigam esse caminho, os textos do *Adoro Cinema*, *Omelete* e *Blah Cultural*, revelam as opiniões dos seus autores sobre as produções cinematográficas brasileiras contemporâneas, como, por exemplo: “[...] ele conseguiu realizar uma obra incomum na cinematografia nacional. [...] é diferente do que estamos acostumados a ver em filmes nacionais” (GIACOBBO, 04 jun. 2014).

A percepção de que Fernando Coimbra realizou um trabalho cuidadoso no tratamento do roteiro, na construção de sua história e no desenvolvimento de personagens múltiplos em suas facetas fez com que as críticas ao filme encontrassem oportunidade, mesmo que timidamente, de manifestarem suas insatisfações com os rumos do cinema nacional e com as tramas brasileiras que são levadas às telas. Para eles, as produções nacionais que costumeiramente estão no circuito são menos interessantes e vibrantes que *O Lobo atrás da Porta*, alçado a grande feito cinematográfico recente do Brasil. Ainda assim, é preciso sublinhar que as críticas analisadas não adentram de maneira incisiva nas questões estruturais do campo cinematográfico nacional e um discurso ideológico e político sobre a questão não é levado adiante.

O Candidato Honesto, sátira do cenário político nacional, provocou reflexões que trouxeram à tona discussões sobre temas como a corrupção na política e a importância do voto como ferramenta da democracia. Algumas críticas discordaram das “teses” do filme a respeito de tópicos controversos da identidade nacional, entre eles, a corrupção no cenário político, além da falta de preocupação da população com suas escolhas na urna: “[...] as piadas de *O Candidato Honesto* refletem um total

descrédito da população com os políticos brasileiros. É jogar para a plateia, reforçando preconceitos” (HERMSDORFF, 2014).

As críticas do *Omelete* e do *Blah Cultural*, por sua vez, provocadas pelos mesmos assuntos, vislumbraram méritos no filme, como evidencia o seguinte trecho: “Um fator interessante foi a tentativa de retomada do humor político, trazendo de volta a principal função da comédia: a denúncia” (MEIRA, 01 out. 2014).

De maneira mais direta e clara, as críticas de *O Candidato Honesto* tiveram como preocupação, além da análise da estética e da narrativa do filme, a exposição de um posicionamento diante do discurso da obra, contestando ou aderindo à identidade do brasileiro que o longa, com todo o seu poder simbólico, procura fixar. Algumas razões podem explicar isso, como a temática do filme, a popularidade do gênero comédia no Brasil ou mesmo o lançamento comercial do longa na semana das eleições presidenciais em primeiro turno no país, ainda que as associações do filme com este cenário tenham sido tímidas.

Considerações finais

Ao ter como tema o filme *O Candidato Honesto*, a crítica brasileira assume um tom de denúncia e de alerta para o seu leitor sobre um longa que pode conter interpretações distorcidas e mal executadas da realidade brasileira. Em um filme como *O Lobo atrás da Porta*, que teve aprovação uníssona dos críticos dos sites analisados, a crítica brasileira parece mais interessada em fazer uma leitura formalista, o filme é alçado à categoria de objeto de prazer estético e esses receptores privilegiados estão mais interessados em compartilhar uma experiência artística bem-sucedida com o cinema nacional.

No que tange ao segundo eixo de análise, cabe ressaltar que tais conclusões não são definitivas e se restringem às análises de veículos e filmes específicos. O que é perceptível nas críticas *online* analisadas é que elas são mais extensas e detalhadas do que as críticas para os mesmos filmes nos jornais impressos, por exemplo⁴. Pontualmente, percebe-se um tom mais ácido e predisposto a problematizar a realidade do país através do cinema na escrita de alguns críticos, como foi o caso dos textos sobre *O Candidato Honesto*. No entanto, o que se percebe é que, ainda que

⁴ A comparação foi feita com as críticas do jornal *O Globo* para *O Lobo atrás da Porta*, de autoria de Daniel Schenker, na edição de 04 de junho de 2014, e do jornal *Folha de S. Paulo* na edição de 01 de outubro de 2014 para *O Candidato Honesto*, cujo autor foi Alexandre Agabiti Fernandez.

sejam críticas mais extensas, o que é um ponto positivo se analisarmos os espaços destinados a este tipo de texto opinativo nos cadernos culturais dos jornais impressos, ainda há determinadas repetições de posturas do crítico dos veículos tradicionais, sobretudo na predisposição a analisar a obra apenas pelo seu viés estético, restringindo seu discurso a contemplação de elementos como a fotografia, a interpretação dos atores, o roteiro etc.

Referências

ANDERSON, B. *Conceitos e definições*. In: _____. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

BERNARDET, J.C. **Trajetória crítica**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARREIRO, R. *História de uma crise: a crítica de cinema na esfera pública virtual*. **Contemporânea**, Dez. 2009. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3642/2874>> . Acesso em 20 dez. 2014.

COELHO, M. *Jornalismo e crítica*. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, Itaú Cultural, 2000.

GADINI, S.L. **Interesses cruzados**: a produção da cultura no jornalismo brasileiro. São Paulo: Paulus, 2009.

GIACOBBO, B. *Crítica de filme: O lobo atrás da porta*. **Blah Cultural**, 04 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.blahcultural.com/critica-de-filme-o-lobo-atras-da-porta/>> Acesso em 29 dez. 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERMSDORFF, R. *Chutando cachorro morto*. **Adoro Cinema**, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-226243/criticas-adorocinema/>> Acesso em 29 dez. 2014.

LÉVY, P. *Respostas a algumas perguntas frequentes*. In: _____. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

MARQUES DE MELO, J. **Jornalismo opinativo**: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. 3 ed. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2003.

MASCARELLO, F. *O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade*. **Intexto**, Porto Alegre, Jul. a Dez. 2004. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/4076/4449>> . Acesso em 12 nov. 2014.

MEIRA, G. *Crítica de filme: O candidato honesto*. **Blah Cultural**, 01 out. 2014. Disponível em: <<http://www.blahcultural.com/critica-de-filme-o-candidato-honesto/>> Acesso em 29 dez. 2014.

SILVA, T. T. da. *A produção social da identidade e da diferença*. In: _____ (org). HALL, S., WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

