

| ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS |

XX SOCINE



CONVERGÊNCIAS DO | NO CINEMA

| 18 a 21 de outubro de **2016** |

| **UTP** | Universidade Tuiuti do Paraná |



Estudos de Cinema e Audiovisual – **SOCINE**

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

**Capa**

Débora Rossetto a partir de arte gráfica de Rubens Portella, Lucas Fidelis e Nelson Smythe Jr.

**Projeto gráfico e Diagramação**

Débora Rossetto a partir do tema criado por Rubens Portella, Lucas Fidelis e Nelson Smythe Jr.

**SÃO PAULO**

1ª edição digital fevereiro de 2017

E828

*Estudos de Cinema e Audiovisual Socine (10., 2016: Curitiba, PR)*

*Anais de textos completos do XX Encontro da SOCINE / Organização editorial Cezar Migliorin, Alessandra Soares Brandão, Roberta Veiga, Suzana Reck Miranda, Denise Araújo. São Paulo: SOCINE, 2017.*

1099 p.

*Tema: Convergência do/no cinema*

*Evento realizado no período de 18 a 21 de outubro de 2016 na Universidade  
Fiat-Prudente de Curitiba – UTP*

*Modo de acesso: Internet*

*ISBN: 978-85-63552-20-4*

*1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino-americano. 4. Documentário  
(Cinema). 5. Cinema - Produção e direção. I Título.*

CDD 791.43

---



**Organização editorial**

Cezar Migliorin  
Alessandra Soares Brandão  
Roberta Veiga  
Suzana Reck Miranda  
Denize Araújo

**Diretoria**

Presidente: Cezar Migliorin (UFF)  
Vice-Presidente: Alessandra Brandão (UNISUL)  
Secretária: Roberta Veiga (UFMG)  
Tesoureira: Suzana Reck Miranda (UFSCar)

**Comitê Científico**

Afrânio Catani (USP)  
Beatriz Furtado (UFC)  
Bernadette Lyra (UAM)  
Consuelo Lins (UFRJ)  
João Guilherme Barone (PUC-RS)  
Tunico Amancio (UFF)

**Conselho Deliberativo**

Andréa França Martins (PUC-Rio)  
Cristian da Silva Borges (USP)  
Denize Correa Araujo (UTP)  
Esther Hamburger (USP)  
Fábio Raddi Uchôa (UTP)  
Gabriela M. R. de Almeida (ULBRA)  
Gelson Santana Penha (UAM)  
Gilberto Alexandre Sobrinho (UniCAMP)  
José Gatti (UFSC)  
Luiz Antônio Vadico (UAM)  
Luiz Augusto Rezende (UFRJ)  
Osmar Gonçalves (UFC)  
Patrícia Rebello da Silva (UERJ)  
Pedro Maciel Guimarães Jr (UniCAMP)  
Rafael de Luna Freire (UFF)

**Representantes Discentes**

Isaac Pipano (Doutorando UFF)  
Sancler Ebert (Mestrando UFSCar)

**Conselho Fiscal**

Claudia Mesquita (UFMG)  
Mauricio Gonçalves (SENAC)  
Ramayana de Sousa (UNISUL)

## **ENCONTROS DA SOCINE**

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

## XX SOCINE

O Encontro comemorativo dos 20 anos da SOCINE foi sediado pela UTP- Universidade Tuiuti do Paraná, no Campus Barigui, em Curitiba (PR), de 18 a 21 de outubro de 2017. O tema do evento foi **Convergências do/no Cinema**. Por convergências “do” Cinema, entendemos a interação do mesmo com outras mídias e áreas de atuação e pensamento, como a história e a educação, por exemplo, enquanto convergências “no” Cinema se referem às estratégias e elementos que hibridizam as narrativas e estéticas cinematográficas. A preposição em caso genitivo “do” refere-se ao diálogo de várias artes na chamada sétima arte, como teatro (*performance*, cenografia), artes visuais (instalações, caves), literatura (textos, roteiros, falas), música (banda sonora), voz (poesia), fotografia e tipografia, e similares. A preposição locativa “no”, por outro lado, refere-se aos diversos processos tecnológicos que são usados no cinema para conseguir propósitos múltiplos. Assim, em um filme de ficção é comum a inserção de fragmentos de animação, de documentários, de telejornais, de vídeos, do YouTube, ou de outros filmes.

O tema do evento foi abordado, pelos palestrantes convidados, a partir de diversos enfoques e pontos de vista, sendo que alguns evocaram as convergências, enquanto a ideia da divergência também foi considerada. Em sua Palestra de Abertura, **Noël Carroll** forneceu argumentos contra a teoria do meio (*medium theory*) para justificar e avaliar criticamente o âmago da arte em geral, e do cinema em particular. A alternativa que o pesquisador propõe é a heurística avaliativa, ou seja, todo filme tem um propósito e deve escolher o melhor modo formal para realizar esse propósito. Na Mesa Redonda, **Josep Maria Català Domènech** abordou o tema aplicado ao filme documentário espanhol contemporâneo. A convergência, nesse caso, define-se pela presença simultânea de memória e história, realidade e ficção, sujeito e objeto, através de um fluxo formal e metafórico. Ainda no território do documentário, **Fernando Andacht**, também participante da Mesa Redonda, analisou a convergência do cinema em um filme experimental do realizador Eduardo Coutinho. Em *Jogo de Cena*, convergem teatro e cinema, não-ficção e ficção, para produzir uma teoria audiovisual da identidade mediada. Na Mesa-Diálogo “Cinema e Imaginário”, **Vincenzo Susca** sugeriu que chegamos a uma midiaticização do mundo, quando a ficção se torna parte da realidade, a fantasia vira sensível e os sentidos sonham e **Vanessa Durando** apresentou parte de sua pesquisa sobre as diversas convergências entre Cinema, Antropologia e Imaginário. Na Mesa-Diálogo “Cinema e Multimídia”, **José Bidarra** apresentou uma experiência de pesquisa criativa feita na Universidade Aberta em Lisboa, ocasionada por uma exploração multicultural e convergente entre Portugal e Rússia, e produzida através da arte digital interativa. Na mesma Mesa, a corrente da vanguarda francesa chamada de Letrismo foi apresentada por **Fabio Uchôa**, através da produção dos poetas-cineastas Isou e Lemaître, que desenvolvem uma convergência da grafia, da poesia e da fonética desprovida de significado. A Palestra de Encerramento de **William Brown** foi uma reflexão filosófica, crítica e cinemática sobre os vários sentidos da convergência no cinema, incluindo seu contraponto, a divergência; Brown argumenta que o cinema ilustra a tensão entre convergência e divergência.

A UTP-Universidade Tuiuti do Paraná foi palco de uma série de discussões sobre o tema. As palestras, mesas e painéis sem dúvida descortinaram um panorama amplo, com análises por diversos prismas, oferecendo oportunidades de diálogos em seus temas diversificados, contemplando convergências com o imaginário, a multimídia, as inovações tecnológicas e os temas socioculturais atuais, assim como as divergências.

O Encontro da SOCINE reuniu quase 600 pesquisadores, que apresentaram seus textos seguidos de debates, tendo ainda a parceria com o FICBIC- Festival Internacional de Cinema da Bienal de Curitiba, que exibiu filmes estrangeiros e brasileiros inéditos na capital paranaense, premiados em festivais internacionais. O Clipagem - Centro de Cultura Contemporânea -também apresentou curtas no tema do evento, durante os intervalos entre as sessões. Além disso, a exibição do filme do pesquisador britânico William Brown - *En attendant Godard* - contribuiu para uma reflexão sobre o cineasta francês da *Nouvelle Vague*.

A SOCINE comemora sua consolidação em seu papel de divulgação de pesquisas, ao longo de seus 20 anos, no campo do Cinema e Audiovisual. Os Anais do XX Encontro podem comprovar o

desenvolvimento das reflexões e dos conceitos que permearam as palestras de convidados e as apresentações de pesquisadores brasileiros, doutores, doutorandos, mestres e mestrandos.



### **Realização**

PPGCom - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens (Mestrado e Doutorado) da UTP - Universidade Tuiuti do Paraná.

Linha de Pesquisa em Estudos de Cinema e Audiovisual

### **Apoio**

Pós em Cinema-UTP e Clipagem - Centro de Cultura Contemporânea

### **Comissão Organizadora**

Presidente da Comissão: Profa. Dra. Denize Araujo

Vice-Presidente da SOCINE: Profa. Dra. Alessandra Brandão

Pró-Reitora Acadêmica UTP: Profa. Dra. Carmen Luiza da Silva

Coordenação do PPGCom-UTP: Prof. Dr. Álvaro Larangeira

Coordenação da Linha de Pesquisa: Profa. Dra. Sandra Fischer

Assessoria Docente: Profs Drs Fabio Uchoa e Fernando Andacht

Equipe Docente: Profs. Drs. Denise Guimarães, Denize Araujo, Fabio Uchoa, Fernando

Andacht, Rafael Tassi Teixeira e Sandra Fischer

Assessora da Comissão: Maria Angélica Costa

*Designers* da Identidade Visual: Rubens Portella, Lucas Fidelis e Nelson Smythe Jr.

*Web Designer*: Neilor P. Stockler Jr.

<b>Adil Giovanni Lepri (Doutorando – UFF).....</b>	<b>13</b>
<b>Alberto Greciano Merino (Doutor – UAB) .....</b>	<b>20</b>
<b>Alexandre Rossato Augusti (Doutor – Unipampa) .....</b>	<b>34</b>
<b>Alexandre Figueirôa (Doutor - Unicap).....</b>	<b>43</b>
<b>Alexandre Rafael Garcia (Mestre – FAE).....</b>	<b>50</b>
<b>Alexandre Silva Guerreiro (Doutorando – UFF) .....</b>	<b>58</b>
<b>Alice Fátima Martins (Doutora - UFG, FAPEG, CNPq).....</b>	<b>65</b>
<b>Álvaro André Zeini Cruz (Mestre – UNICAMP).....</b>	<b>73</b>
<b>Ana Paula Nunes de Abreu (Doutora – UFRB) .....</b>	<b>81</b>
<b>Ana Maria Acker (Doutoranda - UFRGS) .....</b>	<b>89</b>
<b>Ana Lobato (Doutora – UFPA).....</b>	<b>97</b>
<b>Ana Beatriz Buoso Marcelino (Mestre - Unesp).....</b>	<b>104</b>
<b>Ana Paula Silva Oliveira (Doutora – UEL) .....</b>	<b>114</b>
<b>Andrea C. Scansani (Doutoranda –USP/UFSC).....</b>	<b>122</b>
<b>Ândrea SULZBACH (Doutoranda– UTP) .....</b>	<b>129</b>
<b>Andressa Gordya Lopes dos Santos (Mestranda – UNICAMP) .....</b>	<b>137</b>
<b>Annádia Leite Brito (Mestre – UFC).....</b>	<b>145</b>
<b>Aparecida de Fátima Bueno (Doutora – USP).....</b>	<b>153</b>
<b>Arthur Frazão (Mestrando – UFRJ).....</b>	<b>159</b>
<b>Bárbara de Pina Cabral (Mestranda – Universidade de Brasília).....</b>	<b>165</b>
<b>Caio Neves de Castro (Mestrando – Universidade Federal Fluminense) .....</b>	<b>172</b>
<b>Carla Lima Massolla Aragão da Cruz (Doutoranda – UAM).....</b>	<b>178</b>
<b>Carla Miguelote (Doutora – UNIRIO).....</b>	<b>183</b>
<b>Carla Conceição da Silva Paiva (Doutora – UNEB) .....</b>	<b>190</b>
<b>Carolina de Oliveira Silva (Mestranda – Universidade Anhembi Morumbi) .....</b>	<b>198</b>
<b>Cíntia Langie (Doutoranda - UFPel) .....</b>	<b>205</b>
<b>Clarisse Maria Castro de Alvarenga (Doutora–UFMG).....</b>	<b>213</b>
<b>Cláudio Bezerra (Doutor – UNICAP) .....</b>	<b>221</b>
<b>Cláudio Henrique Brant Campos (Doutor – PUC-SP).....</b>	<b>228</b>
<b>Claudio Leal (Mestrando – USP).....</b>	<b>238</b>
<b>Cleber Fernando Gomes (Mestrando – UNIFESP) .....</b>	<b>246</b>

Coraci Bartman Ruiz (Doutoranda – UNICAMP) .....	249
Cristiane da Silveira Lima (Doutora – Universidade Estadual de Maringá).....	257
Cristiane Passafaro Guzzi (Pós-Doutoranda UNESP- CAPES/PNPD).....	266
Cristiane Scheffer Reque (Mestranda PUCRS) .....	273
Cristiane Wosniak (Doutora – FAP; UFPR).....	281
Cyntia Gomes Calhado (Doutoranda PUC-SP/FIAM-FAAM) .....	289
Daiane Freitas Guimarães Gonçalves (Mestranda – Unicamp) .....	300
Daniela Giovana Siqueira (Doutoranda – ECA/USP) .....	310
Dayane de Andrade (Mestranda – Unicamp) .....	317
Debora Regina Taño (Mestranda – UFSCar) .....	325
Edimara Lisboa (Doutoranda – USP) .....	332
Fabián Arocena Narbondo (Mestrando - UdelaR/UFPE).....	339
Fabiana Paula Bubniak (Mestre – Unisul).....	347
Fabio Luciano Francener Pinheiro (Doutorando – USP) .....	354
Fabício Basílio (Mestrando – UFF) .....	362
Fabrizio Di Sarno (Mestre - FATEC TATUÍ/CEUNSP) .....	369
Felipe Diniz (Doutorando – UFRGS).....	376
Fernanda Andrade Fava (Mestranda - Unicamp).....	383
Fernanda Sayuri Gutiyama (Mestranda – UNICAMP) .....	391
Fernanda Resende Serradourada (Mestranda-UNICAMP).....	400
Gabriela Kvacek Betella (Doutora – UNESP).....	406
Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana (Mestre – USP / UEG).....	413
Gisele Krodel Rech (Doutoranda – Universidade Estadual Paulista) .....	421
Giselle Gubernikoff (Doutora – USP).....	431
Glauber Brito Matos Lacerda (Mestre – Uesb) .....	439
Guilherme Augusto Bonini (Mestrando – UFSCar).....	447
Guilherme Maia (Doutor – UFBA) e Leandro Afonso (Mestre – UFBA).....	456
Gustavo Russo Estevão (Mestre - UFSCar) .....	459
Igor Alexandre Capelatto (Doutorando – UNICAMP).....	467
Isabella Goulart (Doutoranda – USP) .....	476
Jennifer Jane Serra (Doutoranda – Unicamp).....	483
João Guilherme Barone Reis e Silva (Doutor – PUCRS) .....	491
João Paulo Rabelo de Farias (Mestrando – UFMG).....	497
João Lanari Bo (Mestrando – UnB).....	503

João Vitor Leal (Doutorando – Usp) .....	510
João Paulo Hergesel (Doutorando – Universidade Anhembi Morumbi).....	519
Jocimar Dias Jr. (Mestrando – UFF) .....	526
Joice Scavone Costa (Mestre – UFF) .....	533
José Maria Mendes Pereira Júnior (Doutorando - UFPE) .....	542
Josette Monzani (Doutora - UFSCar) e Mario Righetti (Mestrando - UFSCar).....	550
Juliana Froehlich (Doutoranda – University of Antwerp/Bélgica- CAPES) .....	557
Juliano José de Araújo (Doutor – Universidade Federal de Rondônia/UNIR) .....	565
Junia Barreto (Pós-Doutora – Universidade de Brasília) .....	572
Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues (Doutor - Universidade Federal de Pernambuco) .....	579
Laís Ferreira Oliveira (Mestranda - UFF).....	587
Larissa Bougleux (Mestre - UFSC), Maria Eduarda Rodrigues (Doutoranda - UFSC) e Fabio Coura de Faria (Mestre - UFSC).....	596
Leonardo Esteves (Doutorando – PUC-Rio) .....	606
Letizia Osorio Nicoli (Doutoranda – UNICAMP) .....	614
Lia Bahia (Doutora - UFF) .....	621
Lívia Perez de Paula (Mestre – Unicamp) .....	628
Luís Felipe Flores (Doutorando – UFMG).....	636
Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho (Doutor–UFRJ) e Marcia Bastos de Sá (Doutora –UFRJ) .....	643
Luíza Alvim (Pós-doutoranda – UFRJ).....	651
Márcia Bessa (Doutora – UFRJ) .....	659
Marcio Blanco (Doutorando – UERJ) .....	666
Márcio Elísio Carneiro Câmara (Mestre – UFF) .....	673
Maria Castanho Caú (Doutoranda – UFRJ) .....	680
Maria Cristina Mendes (Doutora - UEPG).....	687
Maria Helena Braga e Vaz da Costa (Doutora – UFRN) .....	695
Maria Ines Dieuzeide S. Souza (Doutoranda – UFMG) .....	702
Maria Teresa Mattos de Moraes (Mestre – UFF/UERJ).....	708
Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva (Doutoranda - Unesp) .....	715
Mariana Sibeles Fernandes (Mestranda – UFJF) .....	721
Mariana Ribeiro S. Tavares (Pós-Doutoranda - UFMG).....	728
Mariarosaria Fabris (Pós-doutora – USP) .....	737
Marina da Costa Campos (Doutoranda – USP) .....	744

Marina de Moraes Faria Novais (Mestre – UFMG) .....	752
Mateus Nagime (Mestre - Universidade Federal de São Carlos) .....	761
Matheus Massias (Mestre – UFSC).....	768
Mauro Giuntini (Doutor – Universidade de Brasília) .....	776
Mauro Luiz Rovai (Doutor – Unifesp) .....	784
Milena Leite Paiva (Doutoranda – UNICAMP) e Dorotea Souza Bastos (Doutoranda – UAlg / UFRB) .....	791
Mili Bursztyn de Oliveira Santos (Mestranda – UFRJ) .....	798
Myriam Pessoa Nogueira (Doutora – Instituto Federal de Goiás) .....	806
Natasha Hernandez Almeida (Doutoranda – UFF) .....	813
Ney Costa Santos (Doutorando - PUC-Rio) .....	821
Nicholas Andueza (Mestre – PUC-Rio) .....	829
Pablo Gonçalo (Doutor – UnB).....	840
Pâmela de Bortoli Machado (Doutoranda - UNICAMP) .....	846
Patrícia da Silva Cardoso (Doutora – UFPR).....	854
Pedro de Andrade Lima Faissol (Doutorando - USP).....	861
Priscilla Barbosa Durand (Mestranda – UFPE) .....	866
Priscyla Bettim (Doutoranda – UNICAMP) .....	874
Regina Celia da Cruz (Doutoranda – Universidade Tuiuti do Paraná).....	880
Régis Orlando Rasia (Doutorando – UNICAMP).....	887
Renan Claudino Villalon (Mestrando – UAM).....	893
Renata Faria dos Santos (Doutoranda - CEFET-RJ/UFRJ).....	900
Ricardo Duarte Filho (Mestrando – Universidade Federal do Rio de Janeiro) .....	909
Roberto Tietzmann (Doutor – PUCRS).....	914
Rodrigo Carreiro (Doutor – Universidade Federal de Pernambuco).....	919
Rodrigo Faustini dos Santos (Mestrando – USP).....	925
Romero Fidelis de Souza Maciel (Mestrando – Universidade Federal de Ouro Preto) .....	932
Sabrina Tozatti Greve (Mestranda – USP) .....	939
Sancler Ebert (Mestre – UFSCar) .....	946
Sandro de Oliveira (Doutorando - UNICAMP/ UEG) .....	954
Saulo de Araújo Lemos (Doutor – Uece).....	964
Sérgio Puccini (Doutor – UFJF) .....	974
Sueli Chaves Andrade (Doutoranda – PUC-SP) .....	982

Tainá Xavier (Mestre – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, UNILA)	990
Tatiane Mendes (Doutoranda – UERJ)	998
Thales Figueiredo da Silva (Mestrando - UFSCar)	1006
Thiago Henrique Ramari (Mestrando – UEL)	1012
Tiago de Castro Machado Gomes (Mestre – UFF)	1019
Tiago José Lemos Monteiro (Doutor – IFRJ/UAM)	1027
Tiago Alves de Moraes Sarmento (Doutorando – UFRJ)	1035
Virgínia de Oliveira Silva (PhD – UFPB)	1042
Vitor Gurgel de Medeiros (Mestrando – UFF)	1050
Vladimir Lacerda Santafé (Doutorando – UFRJ)	1058
Wilson Oliveira Filho (Doutor – UNESA)	1067
Wilton Garcia (Doutor – Fatec Itaquá / Uniso)	1074
Wolfgang Fuhrmann (Professor – Universidade de Zurique, Suíça)	1082
Yasmin Pires (Mestranda - UFPA)	1091

# **A experiência coletiva do audiovisual no Programa Cinema**

## **Para Todos<sup>1</sup>**

### **The collective experience of audiovisual in the *Cinema Para***

#### ***Todos* program**

**Adil Giovanni Lepri<sup>2</sup> (Doutorando – UFF)**

#### **Resumo:**

Este artigo realiza uma reflexão sobre o Programa Cinema Para Todos, do governo do estado do Rio de Janeiro que tem como sua principal ação a distribuição de vale ingresso de cinema para alunos da rede pública. Observando o parque exibidor do estado percebe-se que a experiência coletiva do cinema é um elemento distante de boa parte da população. O programa então, é ao mesmo tempo um facilitador para este acesso e um importante mecanismo econômico para os grupos exibidores do estado.

#### **Palavras-chave:**

Rio de Janeiro; Políticas Públicas; Exibição Cinematográfica; Cinema Para Todos; Experiência Coletiva.

#### **Abstract:**

This paper makes a reflection upon the program Cinema Para Todos, run by the Rio de Janeiro government having as its main course of action the distribution of movie tickets for public school students. Observing the state's movie theater scenario its perceived that the collective experience of cinema is a distant element for a good part of the population. The program hence, is at the same time a facilitator for this access and an important economic mechanism for the movie theater businesses.

#### **Keywords:**

Rio de Janeiro; Public Policy; Movie Theater Exhibition; Cinema Para Todos; Collective Experience.

#### **Introdução**

O Programa Cinema Para Todos (CPT) é uma iniciativa da Secretaria Estadual de Cultura (SEC) em parceria com a Secretaria Estadual de Educação (SEEDUC) do Rio de Janeiro.

O programa possui diversas linhas de atuação sendo a que obtém mais destaque a que lida com

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Exibição cinematográfica, espectralidade e artes da projeção no Brasil.

<sup>2</sup> Graduado em Cinema e Audiovisual e doutorando em Comunicação na Universidade Federal Fluminense.

a distribuição de vale ingresso para alunos e comunidade escolar da rede pública de educação do estado. O CPT fez parte do “Programa de Desenvolvimento do Audiovisual do Estado do Rio de Janeiro – Rio Audiovisual”, elaborado em 2008 e foi realizado em 3 edições: em 2008/2009, em 2010/2011 e 2011/2014, sendo essa última a maior até então em termos de quantidade de vales distribuídos, chegando a 1 milhão de ingressos utilizados, e a última até então.

A análise do programa enquanto política se dá através de entrevistas com gestores e ex-gestores (LEVY, 2015; LOPES, 2015) e atentando para a tendência descentralizadora da política cultural no estado do Rio de Janeiro. Exemplificada pelo modelo da publicização, a gestão via Organizações Sociais, pensando seus riscos, benefícios, vantagens e fragilidades (PONTE, 2012). Apesar do programa em si não ser gerido através do modelo de OS, e sim por meio de um convênio, é importante pensa-lo nesta conjuntura da gestão cultural do poder público no estado.

É importante pensar na importância da experiência coletiva do audiovisual e da fruição da cultura como elementos de sociabilidade e de articulação desta cidadania (FURTADO, 2012). Ainda nesse sentido, essa experiência está distante de grandes parcelas da população fluminense, por barreiras objetivas e subjetivas, levando em conta a alta concentração de salas de exibição no entorno da capital e os altos preços do ingresso.

A seguir então serão apresentadas reflexões sobre a questão da experiência coletiva e em linhas gerais as principais ações do programa assim como uma análise de seu funcionamento calcado em reflexões dos autores apresentados.

### **A experiência coletiva e o parque exibidor**

A experiência coletiva de fruição do cinema é importante para a sociabilidade, para pensar as relações entre público e privado, no Brasil há um processo histórico de aumento do número de salas de exibição recentemente o que pode ser compreendido como um aumento do consumo coletivo de cinema, mas, como pode se perceber, precisa ser problematizado, sobretudo no que tange a localização espacial das salas de cinema. Mesmo com o crescente número de ingressos vendidos é possível verificar que este fenômeno segue sendo restrito, tanto

às grandes concentrações territoriais urbanas, quanto por barreiras econômicas,<sup>3</sup> de acesso à cidade e culturais. No estado do Rio de Janeiro a concentração dos cinemas em determinadas áreas é dramática.

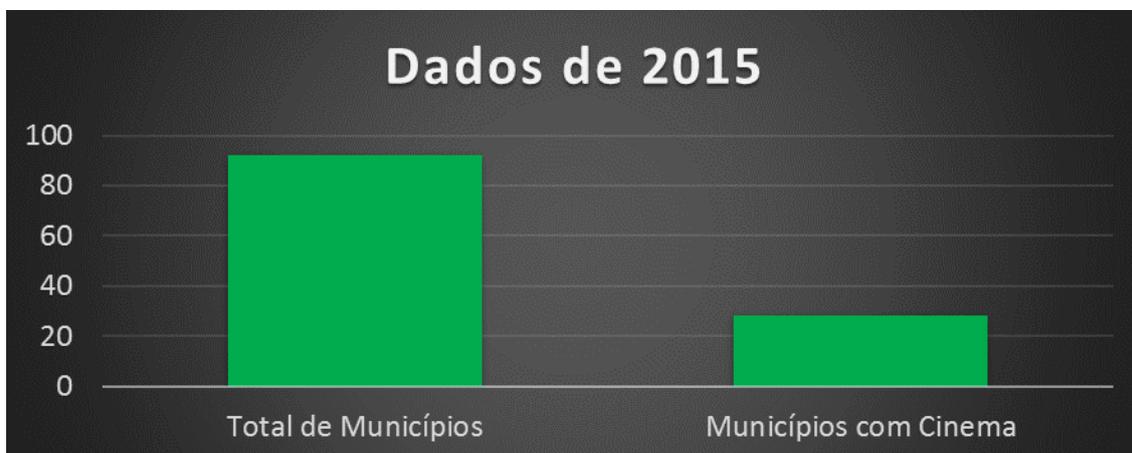


Figura I. Municípios com sala de cinema no estado do RJ. Fonte: OCA – Ancine, 2015.

Dos 92 municípios do estado apenas 28 possuem cinema, da quantidade total de salas, 325, 199 estão apenas na capital, e o restante nas demais cidades. A concentração das salas pode ser percebida na região metropolitana também.

Nesse sentido a análise das ações do programa deve ser pensada de forma comparativa com o panorama do parque exibidor fluminense.

### **Programa Cinema Para Todos**

O CPT é operado através de uma instituição conveniada, no caso da terceira edição foi o Instituto Cultura em Movimento (ICeM). Este tipo de gerência pode ser identificado, pelo viés do Estado, como um benefício e uma vantagem, visto que a forma de gestão possibilitada pelo firmamento de um contrato com o ICeM dá muito mais flexibilidade na forma de operação do programa. No entanto, o aumento do custo de manutenção dos programas das secretarias de cultura é uma delas, Elizabeth Ponte destaca o aumento do orçamento da cultura no caso de da ampla terceirização da gestão cultural em São Paulo

Os anos de 2007 e 2008 foram marcados também pelo incremento expressivo do orçamento da Secretaria de Cultura,

<sup>3</sup> O preço médio do ingresso ao final de 2014 já se encontrava no valor de R\$ 12,57, segundo dados da Ancine, cerca 1,6% do salário mínimo vigente em 2015 de R\$ 788.

que chegou a aumentar em R\$ 100 milhões entre os dois anos. Podemos averiguar, inclusive, que a mudança do modelo de gestão dos espaços e programas da Secretaria de Cultura, a partir de 2004, foi acompanhada pelo crescimento do orçamento destinado à pasta (...) (PONTE, 2012, p. 103)

Não podemos, porém, afirmar que este tipo de política realizada em parceria público-privada seja negativa à primeira vista, apesar de possuir riscos e fragilidades claros. O modelo de gestão via OSs e convênios ainda tem um caminho a percorrer e necessita de mais investigação.

O CPT chegou a atender 27 municípios do estado diretamente de um total de 92, 28 possuindo sala de cinema. A linha de ação de distribuição de ingressos é a que recebe mais destaque midiático e na sociedade como um todo. Esta ação se configura como uma política que se desdobra em duas facetas claras, a que atende aos interesses empresariais e que vai se ocupar de desenvolver iniciativas com jovens estudantes da rede pública do estado. Para o empresário exibidor o ganho é econômico e volumoso, pois suas receitas são garantidas através da compra de grande número de ingressos pelo governo do estado, e, mesmo com valor inferior ao preço médio vigente ainda se trata de um importante recurso para os exibidores. Felipe Lopes, coordenador de difusão e acesso da Superintendência do Audiovisual da SEC clarifica: “Na última edição foi [sic] R\$ 4 depois foi ajustado pra R\$ 4,50 por ingresso pro exibidor. Então de 1 milhão [de ingressos], são R\$ 4,5 milhões só de ingresso.” (LOPES, 2015).

Para o estudante da rede estadual o ganho é de desenvolvimento cultural e social, recebendo dois ingressos de cinema, o aluno pode ir assistir com quem quiser, qualquer filme brasileiro, em qualquer sessão, em qualquer cinema participante. Júlia Levy, ex-superintendente do audiovisual da SEC aponta uma informação relevante sobre o audiovisual como experiência coletiva.

A comunidade escolar tem que tá incluída nisso. O menino não tem que ganhar só o vale dele, o aluno tem que ganhar o vale dele e de um acompanhante, e se ele quiser levar a avó? Então a gente tem depoimento de avós que nunca tinham entrado num cinema, a gente tem depoimento de merendeira que queria ir também. (LEVY, 2015)

Os vales ingresso do CPT, então, são distribuídos nas escolas e cada beneficiado recebe 2, podendo levar um acompanhante para assistir a qualquer filme brasileiro em qualquer cinema

participante em qualquer sessão. Esta é uma diretriz que privilegia a questão da experiência coletiva e denota um entendimento dos gestores de sua importância. No entanto, é importante notar também o benefício claro as empresas do setor da exibição no estado, que recebem grandes injeções de capital a partir da compra em bloco de vale ingresso por parte do governo estadual. Em que pese o baixo preço de cada vale (cerca de R\$ 4,50 na edição mais recente), é inegável o papel que cumpre este volume de recursos para as grandes redes exibidoras e, em especial, para os pequenos exibidores presentes no interior.

As linhas do programa conhecidas como “não-comerciais”, como por exemplo a criação de um circuito de cineclubes especialmente nas cidades onde não há cinemas, a realização de oficinas de vídeo interatividade e a formação de professores para trabalhar com o audiovisual em sala de aula são importantes ações no sentido da realização da experiência coletiva do audiovisual também, e, talvez, até com mais potência do que a distribuição de ingressos.

O cineclubismo tinha esse objetivo, era tentar chegar onde o cinema comercial não chegava. A grande verdade é que mais municípios do que os municípios que tinham cinema pediam pra ir no CPT, porque as escolas elas tem verbas pra alugar um ônibus, elas tem alguma verba, algum jogo (...) e eventualmente algumas escolas pediam pra ir no CPT do cinema mais perto, isso acontecia com frequência. Mas a gente viu que a gente podia realmente desenvolver essa questão dos cineclubes, tinha uma demanda muito grande dos cineclubes, e além disso tinha os pedidos das escolas de quererem ser cineclubistas, que era o mais importante. Não adianta eu falar “ah, cineclubismo é legal” se nenhuma escola quer aderir, mas elas quiseram. (LEVY, 2015)

São 30 municípios atendidos nesta linha segundo dados da secretaria estadual de cultura, os critérios têm a ver com a baixa relação alunos/salas de cinema, por exemplo. É um benefício claro para a democratização do audiovisual, com o cineclubismo sendo fundamental para a difusão e o acesso ao cinema e a sua própria problematização. Chama atenção a atenção para o contato dos alunos com outros tipos de obras audiovisuais através da prática de cineclubes, parece um interessante ponto do programa. A autonomia dos territórios para desenvolver os cineclubes de forma própria fica clara na escolha dos nomes dos pelos próprios alunos, resultando em nomes diversos e altamente criativos como: Cine 40 - lotadão é mais gostoso; Alaga Cine; Cineclubes Na Esquina do Deserto; Cascata Cinema Clube. Há situações dignas de nota como a criação de um cineclubes em uma escola que fica dentro do Departamento

Geral de Ações Socioeducativas (DEGASE), um pedido da própria instituição para participar da seleção, sendo, segundo relatos, um dos mais ativos.

Um dos cineclubes é lá, e é um dos mais ativos, tem uma escola dentro do DEGASE, a escola pediu pra participar das seleção, e a gente: imagina, é uma honra pra gente tá dentro do DEGASE. E foi um dos cineclubes, a gente abriu dentro do DEGASE. (LEVY, 2015)

O benefício aqui é não só a ampliação dos horizontes audiovisuais dos alunos, mas também a relação local que se forma com o estabelecimento destes cineclubes.

A despeito da quantidade de ações da política analisada, a ausência de um pensamento, principalmente no interior do governo, da necessidade de haver planejamento estratégico da política cultural faz com que os programas sejam por definição frágeis, sazonais e atrelados ao orçamento alocado para a cultura naquele ano e a vontade política da coalização governamental de ocasião. Lia Calabre vai compartilhar desta preocupação quando fala da ausência de continuidade de políticas culturais a nível municipal no Brasil.

(...) muitas delas, entretanto, completamente “sepultadas” pelas administrações que se seguiriam – triste prática da classe política brasileira que teima em “reinventar a lâmpada” a cada nova administração, desvalorizando ou ignorando as realizações anteriores. (CALABRE, 2012, p. 81)

A reflexão deve se concentrar então na necessidade de um pensamento estrutural e sistêmico da cultura, elevando o setor ao status de área estratégica para a promoção da cidadania e para o desenvolvimento econômico e social.

Portanto, os objetivos maiores da política de desenvolvimento têm que ser, entre nós, de natureza social, ainda que os meios para alcançá-los sejam com frequência de caráter econômico. Ora, o que chamamos de política cultural não é senão um desdobramento e um aprofundamento da política social. (FURTADO, 2012, p. 63)

Apesar de gozar de consenso entre setores da sociedade civil organizada em torno do tema da cultura, essa noção ainda passa longe de grande parte da sociedade e coalizões governamentais, pois como diz Celso Furtado, “Sistema de valores, a cultura é da esfera dos fins, e a lógica dos fins escapa ao cálculo econômico em sua versão tradicional.” (FURTADO, 2012, p. 57).

## **Conclusão**

O CPT é um programa que, como tantas outras políticas estatais, traz consigo contradições. Se por um lado, e em grande medida, é um programa que traz ganhos econômicos relevantes para as empresas exibidoras que operam no estado do Rio, por outro é uma iniciativa que possibilita a realização da experiência coletiva do audiovisual, importante elemento de sociabilidade e distante de grandes parcelas da população. Através não só da distribuição de ingressos para a comunidade escolar fluminense, mas também da organização de um circuito de cineclubes e outras iniciativas locais e pedagógicas, o programa traz claras vantagens para esta comunidade, em especial os estudantes.

## **Referências**

CALABRE, Lia. "Gestão cultural municipal na contemporaneidade" In CALABRE, Lia (org) *Políticas Culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. pp. 80-90

FURTADO, Celso. *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Organização: Rosa Freire d'Aguiar Furtado. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, 2012.

LEVY, Júlia. Entrevista [dez. 2015]. Entrevistador: Adil Giovanni Lepri. Rio de Janeiro, 2015. 1 arquivo .aac (1h32 min.).

LOPES, Felipe. Entrevista. [mai. 2015]. Entrevistador: Adil Giovanni Lepri. Rio de Janeiro, 2015. 1 arquivo .aac (53 min.).

PONTE, Elizabeth. *Por uma cultura pública: organizações sociais, Oscips e a gestão pública não estatal na área da cultura / organização da coleção Lia Calabre*. – São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

# Ensaaios, interações e imersões multimídia: formas epistêmicas das expansões do documentário complexo<sup>1</sup>

## Essays, interactions and immersions multimedia: epistemic forms of the complex documentary expansions

Alberto Greciano Merino<sup>2</sup> (Doutor – UAB)

### Resumo:

Na rede tecnológica e visual da comunicação atual a imagem assume uma configuração híbrida e reflexiva que exercita a imaginação de um sujeito agente através de uma enunciação multidimensional. Essa disposição articula as bases para a criação de um tipo de documentário com potencial para dirimir a complexidade do real e capaz de acometer os desafios socioculturais que a realidade propõe. Partimos da argumentação que J.M. Català desenvolve através dos conceitos *interfaz*, *ensaio* e *imagem complexa*.

### Palavras-chave:

Interfaz, documentário expandido, interatividade, ensaio.

### Abstract:

In the technological and visual net of current communications the image assumes a hybrid and reflexive configuration that exercises a subject agent imagination through a multidimensional enunciation. That disposition articulates the bases for the creation of a kind of documentary with potential to settle the complexity of the real and capable to face the sociocultural challenges that the reality proposes. We are following the arguments that J.M. Català develops through the concepts *interfaz*, *essay* and *complex image*.

### Keywords:

Interfaz, expanded documentary, interactivity, essay.

Este artigo propõe uma reflexão sobre os possíveis princípios estéticos que assentam as expansões do documentário sob a perspectiva de que as mídias da tecnologia digital trazem consigo uma forma de expor o conhecimento através da busca do real. Para abordar essa hipótese parto da argumentação que vem desenvolvendo Josep María Català em diversos escritos e conferências e trato de difundir os pressupostos teóricos que conceitualiza através da "estética do ensaio" (2014), da "imagem complexa" (2005) e da "interfaz" (2010).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: DOCUMENTÁRIO E INTERATIVIDADE.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação Audiovisual e Publicidade pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Graduado e Especialista em Publicidad y RR.PP pela Universidad Complutense de Madrid - (UCM).

## O documentário na Interfaz

A convergência das tecnologias informáticas no campo audiovisual das telecomunicações tem suscitado profundas mudanças nos paradigmas que até agora nos ajudavam a compreender os processos de comunicação pública através dos *mass-media*. Para atender a emergência das formas que adota o documentário nessa conjuntura, indicamos a necessidade de apontar as pesquisas para um novo regime de organização geral do modo de conhecer, representar, significar e pensar a comunicação. Nesse sentido, o conceito Interfaz (CATALÀ, 2005, 2010) se apresenta como uma noção apropriada e útil para abordar a nova configuração que assumem os documentários nos atuais dispositivos de representação conectados em rede.

A Interfaz, para além dos aparatos que formam a base do dispositivo técnico (tela, mouse, teclado, lápis óptico) e da superfície de contato que intercede a nível de software entre o ser humano e a máquina que está manipulando, inclui também aspectos cognitivos e emocionais da experiência do usuário. Portanto, as interfaces de interação que adotam os documentários após a virada digital já não são só instrumentos técnicos de consumo participativo; também são espaços virtuais em que se conjuntam sistemas orgânicos e tecnológicos mediante os quais se estabelecem possibilidades de diálogo multidirecional e multidimensional entre o usuário e a máquina. Desse ponto de vista, o documentário na Interfaz vai se caracterizar como uma forma de representação onde o sujeito operador e a imagem interativa convergem numa nova síntese de movimentos dentro do "labirinto da imagem digital" (GUBERN, 1996, p 133).

No âmbito da Interfaz o sujeito já não pode se pensar como um ente que habita um espaço distinto do mundo com o qual se interrelaciona. Nessa nova disposição, a distância que separava o sujeito do objeto nos antigos modelos de comunicação e conhecimento, passa a se converter num espaço de dobras onde todos os elementos (sujeito, objeto, imagem, conhecimento) se fusionam. A Interfaz, reforça Català, "es el espacio de las relaciones, las relaciones en sí mismas, materializadas" (CATALÀ, 2010, P. 146). Por isso, a característica primordial que define o dispositivo que apresenta o documentário contemporâneo é a forma relacional que adota a comunicação, uma vez que se desvanece a distância entre as instâncias emotivas e cognitivas dos sujeitos usuários e as propostas dramatúrgicas que põem em marcha

os objetos tecnológicos de intermediação.

A comunicação nos entornos do documentário expandido já não consiste em um ato enunciativo único, como acontece em outros modelos (obra teatral, pintura, filme, etc.), mas também oferece uma proposta sem limites onde a partir de uma determinada eleição se vão abrindo constelações de possibilidades que, à medida que vão se atualizando, determinam também a forma cognitiva do espaço que as relaciona. O usuário destes documentários, por tanto, deixa de cumprir uma função de observador passivo: ao se deslocar visualmente pelos elementos desse âmbito relacional, vai adotar uma posição de ação que gera dinâmicas sensitivas, sensoriais e emotivas. Nesses dispositivos a compreensão do mundo através da imagem se dissolve, pois as ideias adquirem forma visual e o conhecimento se converte numa imagem onde o sujeito se torna objeto e o objeto sujeito. Ou seja, o conhecimento da realidade não se gera através da imagem de um objeto que está fora de um sujeito agente que a absorve por osmose através de sua pura subjetividade. Pelo contrário, o sujeito e o objeto se confundem na imagem através de um contínuo exercício de dobrar, desdobrar e redobrar o conhecimento.

### **A virada em direção ao real**

O documentário clássico surge sustentado pelas noções do positivismo naturalista que se destila no século XIX. A partir de uma concepção empírica da realidade, a imagem se apresenta como uma representação analógica que, através da transparência conceitual, propõe uma exposição verídica de fatos reais e concretos. No entanto, esse tipo de exposição não parece estar preparado para entender a complexidade do real que nos sobrevém na realidade.

Na era global contemporânea, a representação abandona o mimetismo da conexão direta com a realidade ótica, pois as ferramentas que utilizamos para rastrear e representar essa realidade fazem com que esta se transforme e se torne mais complexa. Assim, para poder afrontar com garantias a complexidade da realidade, faz-se necessário adotar um modo de pensamento complexo. Nos modos expandidos do transcinema documentário encontramos a possibilidade de desenvolver esse tipo de reflexão, pois seu dispositivo de representação vai

originar uma estrutura rizomática que conforma um mapa ou labirinto próximo ao modo de pensamento reflexivo do ser humano.

Essa capacidade, de alguma forma, já estava presente no dispositivo cinematográfico, só que permanecia obliterada pela estrutura de um dispositivo eminentemente marcado pela linearidade da narração exposta na tela. Porém, quando o documentário adota a forma ensaio, assume uma disposição que permite antecipar as possibilidades epistemológicas que vão se concretizar, de forma explícita, através do documentário interativo, das instalações multimídia, dos *documentary game*, e outras modalidades de expansão transmídia.

Català (2014, 2016) indica que a partir da concepção clássica do documentário a forma ensaio foi produzindo uma série de viradas que questionam o status do dispositivo cinematográfico e vão situar o documentário numa disposição performativa que já não trata de documentar uma realidade e sim propõe uma aproximação epistemológica ao real.

Em primeiro lugar, a inevitável presença do sujeito impõe a virada subjetiva. Pois apesar de que o imaginário dos documentaristas, dos teóricos e do público vem sendo presidido por esse ideal da transparência na representação da realidade, o documentário sempre transbordou as margens da pura objetividade. Recordemos que nos seus primórdios o próprio John Grierson já afirmava que "o cinema documental era um tratamento criativo da realidade". (Grierson, 1932, p.146). Mas será Vertov quem, em "Um homem com uma câmera" (1929), vai encabeçar um tipo de documentário onde a realidade não é tão importante. A câmara passa adquirir importância por ser um conceito discutível e pensável, ou seja, dá oportunidade ao documentarista de abordar qual é a função e que status tem esse aparato que se situa entre ele e o público, o que supõe levantar questões sobre o sujeito e a verdade. Dessa forma, quando os documentaristas se permitem elaborar representações de si, como sujeitos da experiência, inevitavelmente esbarram nas paisagens internas como parte indistinguível da realidade. Isso vai originar uma série de produções ensaísticas como as autobiografias, os autorretratos, os diários pessoais, etc.

A segunda virada sinalizada por Català, a virada reflexiva, vai se concretizar quando o ensaio fílmico põe em funcionamento um cinema de pensamento. Ou seja, o ensaio é uma forma de representação que além de refletir sobre as imagens expostas vai relacionar um conjunto de imagens para provocar que brotem formas reflexivas. Godard, no capítulo 3A de suas "Histoire(s)

du cinema" (1998), vai definir essa disposição de uma forma muito aguçada através do silogismo: "pensamento que forma/forma que pensa". Essa capacidade que desenvolve o documentário para refletir sobre a realidade, situa-o como um movimento fundamental da pós-vanguarda. Pois ao assumir a expressão esttica como um ato reflexivo que trata de canalizar as formas complexas do real, a forma ensaio audiovisual recolhe o fluxo profundo proveniente da experimentao artística de vanguarda.

Outra das viradas que indica Catal e a melodramática, que acontece quando os sujeitos do documentário são as emoções. Nesses filmes se aborda o real a partir do paradoxo que supõe contemplar friamente a realidade trabalhando expressamente as emoções, ou seja, utiliza o emocional para se aproximar à realidade. O melodrama se converte assim no protótipo do realismo, pois o jogo que se estabelece entre a emoção e o sentimento faz com que a realidade se sinta através de sua representao sensível sem cair no sensacionalismo. O documentário melodramático aflora através dos excessos sensoriais de filmes como "Tarnation" (2003) de Jonathan Caouette, mas alcança também obras de profunda abrangência social como  o caso de "Fogo no mar" (2016) de Gianfranco Rosi. Esse realismo melodramático está ligado ao conhecimento, pois o que está em jogo é uma epistemologia fundada numa forte aliança entre a esttica e as emoções.

Se através do ensaio essas viradas já estavam decompondo as bases do documental 'clássico', a chegada das tecnologias digitais no século XXI vo supor sua completa quebra. Assim, Catal vem detectar outra virada, a imaginária, que tem a ver com a operabilidade e manipulao de dados massivos que traz o advento do *big data* e que vai se conceituar através da denominada *deep-reality*. Essa virada, como dizemos, está relacionada com a imagem digital, ou seja, com a opacidade de umas imagens construídas com e a partir de imagens.

Nos âmbitos do documentário expandido, segundo aponta Catal, as ferramentas tecnológicas da imagem digital trazem consigo uma série de avanços estruturais e expositivos que incorporam uma capacidade retórica  imagem (CATALÀ, 2005, 2010). Pois nesses dispositivos as imagens já não são reflexos de uma forma superficial (organizadas através do regime escópico que impõem a perspectiva e a câmera escura), e sim estão dispostas como rastros híbridos destinados a uma imediata reelaboração. Ou seja, produz-se uma transformação "alegórica" (BENJAMIN, 1990) das coisas, já que o documentário vai passar a se ocupar de

representar ou materializar ideias, desejos, emoções. Desenvolve-se assim um sistema de realismo que se situa no âmbito da pós-verdade e nessa condição o caráter interativo do documentário vai permitir que o usuário acesse o reverso epistémico do fato proposto pelo realismo fotográfico.

### **Ecologias da imagem complexa**

Essas camadas que acabamos de apresentar compõem a substância de um documentário que se expande para dar lugar a um tipo de enunciação imersiva cuja representação se converte num espaço metafórico onde o espectador se introduz. Ou seja, as imagens deste tipo de documentários são espaços metafóricos e conceituais, lugares habitáveis que nos permitem pensar a imagem a partir de dentro. Nesse sentido propostas de web-docs 3D, como a que Caterina Cizek desenvolve em *One Million Tower* (2011) para o projeto *High Rise*, ou de realidade virtual (VR) aplicadas, como *La Vampiria do Raval* de Jimena Tormo (2016), ativam um espaço Interfaz onde se conjuntam o usuário e o planejamento da máquina através de uma imagem fluida que irrompe como uma condensação material entre realidade (sociedade) e imaginário (pensamento).

A expansão do documentário propõe uma teoria das situações, dos lugares, das imersões, das esferas (SLOTERDIJK, 2006). Em suma, uma ecologia dos ambientes ou *Umwelt* (UEXKÜLL, 1957) útil para atender e avivar a configuração e desenvolvimento do paradigma planetário. Já que, através das imagens imersivas e a criação de situações atmosféricas, os documentários interativos estabelecem um espaço de intercomunicação complexa onde os usuários são submergidos numa determinada esfera de conhecimento. Assim, quando nos deslocamos visualmente pelos elementos multimídia de um documentário hipertextual, surge uma configuração que remete a um mapa mental, pois através da percepção e ação que proporciona o discorrer *por* e *com* essa tecnologia, articula-se um modo de "pensamento rizomático" (DELEUZE; GUATTARI, 2002, pp., 9-33) que fomenta um nível de conhecimento útil para lidar com essa realidade complexa. Estamos, portanto, diante de uma forma de representação que, seguindo o princípio do atlas de Warburg, ensambla uma "forma visual do saber ou forma douta do ver" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 15).

## Conclusão

Na nova disposição que adota o documentário, o sujeito passa a adquirir o status da discussão e a verdade se converte numa reflexão sobre a realidade, um pensar sobre as coisas para desmascará-las, porém sem a necessidade de chegar a uma conclusão verdadeira. Portanto, a necessidade de uma narrativa estrita se dilui e dá passo a uma expressão estética que, além de recolher o fluxo profundo da experimentação artística de vanguarda, é capaz de canalizar adequadamente as formas complexas do real. Da mesma forma, a representação abandona o mimetismo da conexão direta com a realidade ótica e passa a construir a realidade através de uma série de emoções que despertam um tipo de pensamento complexo (MORIN, 2007). A nova configuração que adota o documentário através da interatividade, do 3D, da realidade virtual e dos hologramas desdobra um espaço metafórico esférico que implica uma "estética política" (RANCIÈRE, 2005). Pois a estética desses dispositivos propõe uma configuração de relações espaço-temporais que tem a capacidade de romper com os vínculos que a realidade parece ostentar de forma insuperável. Ou seja, não estamos nos referindo a uma estética do belo, e sim a uma disposição política que propõe um tipo de enunciação apto para recompor uma geografia da realidade através de processos de pensamento que levam em conta a diversidade de condicionantes que albergam os fatos.

## Referências

- CATALÀ, J M. *La imagen compleja*. Bellaterra: Servei de publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- CATALÀ, J M. *La imagen interfaz*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2010.
- CATALÀ, J M. *Documental expandido. Estética del pensamiento complejo*. [master class] Barcelona: Master en teoría y práctica del documental creativo de la Universidad Autònoma de Barcelona (UAB), 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/uabmasterdoc>. Acesso em: 15 ago. 2016.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), 2010.
- GUBERN, R. *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

RANCIÈRE, J. *Sobre políticas estéticas*. Bellaterra (Barcelona): Museo de Arte Contemporáneo e Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), 2005.

SLOTERDIJK, P. *Esferas III: Espumas. Esferología plural*. Siruela, Madrid, 2006.

UEXKÜLL, J. *A Stroll Through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds*. In Schiller, Claire H. *Instinctive Behavior*. New York: International Universities Press. pp. 5, 1957.

# Corpos abjetos que habitam a imagem: um trans-documentário<sup>1</sup>?

## Abject bodies inhabiting the screen: a trans-documentary?

Alessandro Oliveira<sup>2</sup>

### Resumo

Este trabalho analisa o filme documentário "De gravata e unha vermelha" (2014), dirigido por Miriam Chnaiderman e produzido por Reinaldo Pinheiro. A análise preza pela visibilidade dada aos diferentes corpos, gêneros e desejos destacando como o trabalho de Chnaiderman instiga o olhar do espectador a se alinhar a uma perspectiva queer. Evidencia-se também como o material fílmico explora as escolhas que passam tanto pela mudança de vestuário como pelas modificações corporais, sem deixar de lado as confusões de gênero e a poética destas montagens.

### Palavras-Chave:

Cinema queer, transexual, sexualidade, gênero.

### Abstract

This paper analyses the documentary film "De gravata e unha vermelha" (2014), directed by Miriam Chnaiderman and produced by Reinaldo Pinheiro. The analysis values the visibility given to the different bodies, genders and desires, highlighting how the work of Chnaiderman instigates the viewer's gaze, towards a queer look. The film explores some choices from the change of clothing and to the corporal modifications, without leaving aside the gender confusions and the poetics of these montages.

### Keywords:

Queer cinema, transexual, sexuality, gender

"Tem mil sexos dentro deste corpo" diz a transexual<sup>3</sup> Taís de Souza no filme "De Gravata e Unha Vermelha". Esta forma de se referir ao corpo e a sexualidade aponta para o núcleo central do filme: a possibilidade de escolha do gênero com ou sem alteração cirúrgica do corpo e a impossibilidade de controlar (ou não) os desejos. Como se pode observar os entrevistados do documentário revelam uma enorme quantidade de atitudes, pensamentos e possibilidades a respeito do corpo e do gênero.

Contudo, alguns pontos são absolutamente instigantes. Trata-se de três imagens que parecem funcionar como metáfora síntese de toda a composição ruidosa posta pelos diversos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE, na Sessão 3 (Corpos indóceis) do ST Cinema Queer e Feminista.

<sup>2</sup> Alessandro Oliveira, mestre em artes, doutor em Sociologia, membro do Grupo de Teatro Pindorama - Unicamp

<sup>3</sup> O termo transexual é usado aqui de forma genérica para se referir a todos os estilos de sexualidade que não se enquadram na heterossexualidade.

depoimentos. A primeira é uma imagem da copa de uma árvore vista no sentido que vai do chão para o céu e que é apresentada em ângulo reto causando uma espécie de vertigem no espectador. As outras duas imagens se complementam e transmitem um efeito semelhante. Trata-se, de um lado, de um gato brincando numa poltrona que é apresentado de ponta cabeça, causando estranhamento. De outro lado, num outro ponto do documentário, vemos diferentes momentos onde o filme exhibe trechos de homens se travestindo. Estas imagens surgem inicialmente como borrões e causam estranheza. A sensação que temos é que elas não se encaixam nos contextos narrados ou que ficam perdidas na composição do documentário, mas, depois, descobrimos que elas se referem a uma brincadeira de carnaval na cidade de Gonçalves (MG).

Vertigem, estranhamento e desencaixe poderiam ser conceitos de ancoragem das diferentes narrativas traçadas ao longo de todo o filme fazendo dele um exemplo peculiar dentro do cenário dos filmes que trata do mundo queer. Estes momentos instigantes insinuam um projeto de câmera queer. São os pontos cegos ou space-off (LAURESTIS, 1994, p.238) entalhados nos interstícios do discurso que apontam para o irrepresentável do mundo queer. Apesar destes pontos cegos Chnaiderman não arrisca na forma. Com exceção da imagem de vertigem, de estranhamento e de desencaixe, o filme é formado por uma quantidade imensa de 'cabeças falantes' fazendo dele queer no conteúdo, mas não na forma.

Contudo, acentuar as 'cabeças falantes' seria reduzir demais o filme, pois os recortes exploram diversos temas. Evidencia-se relatos que exploram o encontro com desejo, o sofrimento causado pelo enquadramento social e as escolhas que implicam numa 'simples' mudança de vestuário e vão até as modificações corporais cirúrgicas, sem deixar de lado as expectativas e frustrações relacionadas a estas modificações.

No referido filme, Mel nascendo homem afirma que menstrua. De forma análoga a diretora recorta um momento preciso da entrevista em que a famosa artista Rogéria se apresenta como Astolfo Barroso Pinto, nome masculino que revela novamente a condição ambígua que dá a tônica de todo o filme. Os exemplos se multiplicam, o recorte narrativo de Geraldo Eustáquio de Sousa hoje conhecido como Letícia Lans é apresentado precisamente quando ela declara que é chamada pelo seu neto de 'vô' e não de 'vó' e, de modo análogo, o recorte da narrativa da

transsexual Bianca Soares surge exatamente no momento em que ela afirma categoricamente que nunca vai ser mulher, mas que também nunca vai ser homem.

Como dissemos, a diretora aposta no conhecido formato de entrevistas, contudo, ele realiza recortes precisos centralizando-se em trajetórias pessoais de personagens transexuais de modo que o filme forma uma teia de relatos que explora fortemente os embaraços e desembaraços a respeito das possibilidades de lidar com as formas ambíguas de experimentar o masculino e feminino. Os depoimentos de Laerte, por exemplo, a diretora aposta na posição privilegiada da/do cartunista enquanto crítico de diversos acontecimentos sociais para imprimir uma espécie de melhor aceitação das práticas sexuais abjetas.

Assim, embora a condição de classe e os privilégios midiáticos de alguns depoentes emprestam ao filme uma imagem mais palatável, uma escolha 'a la mainstream' detectado pela própria diretora como podemos ver num determinado trecho da transexual Letícia Lans. Segundo Lans: "quando é uma pessoa pública como Laerte a população recebe como excentricidade; como aconteceu agora com Daniela Mercury, mas se é uma pessoa comum que interagem numa fábrica, dentro de casa, que interage no campo... esta pessoa é molestada demais. Por que eles fazem questão de não entender e ela fica realmente na rua da amargura".

Enquanto figuras midiáticas Laerte, Rogéria, Ney Matogrosso imprimem peso ao filme. Assim, apesar dos diversos depoimentos impactantes a escolha dos depoentes inscreve o filme numa corrente que tende a agradar a maioria das pessoas. Contudo, esta aposta no convencional não o desqualifica, pois ao por em circulação as mais diferentes formas de viver a sexualidade Chnaiderman não deixa de provocar impacto. Ao por em foco o processo de transformação de Laerte a diretora colabora para que muitos sujeitos repensem suas posições.

É vendo um sujeito esclarecido relatar sua transformação sexual junto ao peso social contido pela heteronormatividade compulsiva que o filme colabora para abalar o sentido de 'sem-vergonhice' que opera como uma das muitas formas de tratar (e maltratar) os transexuais. Assim, o peso dos depoimentos das celebridades induz-nos a respeitar mais àqueles anônimos que põem em andamento seu projeto pessoal de modificação de gênero.

Os privilégios de classe associados à passagem do cartunista Laerte para a cartunista Laerte criam uma imagem de referência capaz de reverberar de diferentes maneiras. As modificações realizadas por Laerte impactaram inclusive na própria diretora. Conforme discorre

Chnaiderman, os depoimentos do/da cartunista foram suficientes, no sentido de colaborar para que ela mesma pudesse se posicionar contra a manutenção de algumas patologias sexuais<sup>4</sup>.

Butler (2003), ao longo de sua obra “Problemas de Gênero”, recorda que alguns elementos circulam de forma privilegiada enquanto outros não e, neste sentido, ela aponta para o fato de que o interesse dos pensadores queers deveria ser o de revelar a falácia (a mentira que parece verdade) trazendo à tona outros elementos que a matriz heteronormativa transforma em marginal. Sexualidade marginal não é privilégio de grupos marginais ainda que eles sintam mais drasticamente os efeitos da heteronormatividade. Toda esta variedade silenciada é amplamente apontada neste filme, tornando-o uma ferramenta importante na luta por um aprendizado do qual as diferenças devam ser consideradas. Assim, a diretora não deixa de dar voz a sujeitos silenciados, mesmo com o recorte de classe e com a escolha de narrativas de celebridades. Ao privilegiar o trânsito dos desejos entre o masculino e o feminino (e vice-versa) ela busca revelar a necessidade de defender o próprio fundamento queer, qual seja: a liberdade das escolhas sexuais.

No filme, João Nery afirma, por exemplo, que: “não é um pênis que faz um homem, como não é uma vagina que faz uma mulher, como não é um corpo que define uma identidade, um gênero”. Mas se quisermos ousar um pouco mais e nos inserirmos numa perspectiva um pouco mais abjeta valeria à pena recorrer ao que relata Ney Matogrosso ao falar da forma como se preparava para seus shows. Diz o cantor: “eu não queria ser mulher, mas eu não ficava restrito ao espaço do homem porque eu criava uma figura completamente estranha que podia ser um inseto, podia ser um pássaro.... Eu não sei por que, mas eu tinha osso em cima de mim, eu tinha pena, eu tinha bico de passarinho, eu tinha chifre... por que cada dia eu ia pirando e criando uma coisa diferente”.

Vemos aqui que ainda que Chnaiderman privilegie narrativas, não se trata de qualquer narrativa. São os momentos mais queer dos depoimentos. De modo análogo não se pode deixar de notar na maneira como a diretora faz questão de dar visibilidade aos corpos dos depoentes.

Se em alguns momentos a cineasta apenas dá forma a um exagerado mosaico de falas com conteúdo repetido, em outros momentos, ela entrelaça os mais diferentes relatos com cenas

---

<sup>4</sup> Entrevista realizada no encontro da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, publicado na internet em 17 de março de 2016 [https://www.youtube.com/watch?v=\\_kt8nq-EyG4](https://www.youtube.com/watch?v=_kt8nq-EyG4)

entrecortas de shows (como da Banda Uoh em que se destaca a atuação da cantora trans Mel e suas letras sexualmente provocativas) ou com potentes charges (sobretudo, as da cartunista Laerte). Se ora ela simplesmente reproduz os conteúdos de uma entrevista, em outras, ela avança as reflexões e aprimora conceitos. Corpos, gêneros e desejos se entrelaçam numa potencialidade capaz de instigar e provocar reflexões e mudanças.

Não se pode deixar de notar como as narrativas também são acompanhadas por belíssimos passeios da câmera sobre sapatos de salto alto, corpos, bocas e olhos de depoentes. De igual modo as imagens de pessoas se maquiando, fotos de casamento, imagens de rapazes se travestindo, entre outras, dão forma a própria confusão de gênero. O estilo dos mais diferentes personagens, suas ações e os cenários apontam para a emergência de novos lugares sexuais.

Trechos do show do cantor Ney Matogrosso somados as roupas extravagantes do vestuário de Bayard Tonelli, Dudu Bertholini e Johnny Luxo, ou ainda o plano nos olhos de Samantha Aguiar se maquiando, faz com que o filme invada o espectador. E a *poesis* continua: o cenário retro da entrevista com Letícia Lans, as bonecas e o espelho redondo que fazem fundo a Leo Moreira Sá e mesmo a cena de acolhimento de Eduardo Laurino ao sair na rua vestido de saia fomenta todo um imaginário que dá a ver como a construção dos gêneros se organiza independente da biologia dos corpos.

Uma poética que é acompanhada por uma sonoridade igualmente potente. Inicialmente a tela é invadida pelo som tecno da Banda Uoh mas, rapidamente migra para uma sonoridade que lembram os shows de variedade ao estilo Broadway improvisadas por Rogéria e, por fim, chega-se as poéticas e potentes exibições do show de Ney Matogrosso. Assim, o caráter meramente ilustrativo de determinados trechos entrelaça-se com formas extremamente poéticas.

Um contraste ainda mais instigante precisa ser explicitado. Trata-se de uma cena de homens heterossexuais brincando o carnaval. Neste trecho, a diretora coloca o depoimento de Isaias Tadeu de Lima ao lado do depoimento do brincante Giovani Vieira da Costa. O primeiro põe em questão a masculinidade de um dos brincantes que se traveste para brincar o carnaval, enquanto o segundo esclarece que o seu travestismo funciona como um recurso estratégico que lhe facilita o acesso a algumas mulheres da cidade. Assim, a diretora nos induz a algumas reflexões: travestir-se no carnaval é um ato de por em evidência um desejo homoerótico interno

não assumido? Ou, esta atitude não passa de uma brincadeira que aciona preconceitos sociais e reforça o contínuo processo de enquadramento heteronormativo pelo qual submetemos determinadas pessoas?

Não nos cabe responde estas indagações. Enfim, se iniciamos este trabalho com o depoimento de Taís de Souza dizendo: “Tem mil sexos dentro deste corpo”; os rapazes heterossexuais que se travestem para brincar o carnaval permitem fechá-lo com um sugestivo complemento: no corpo hetero, tal como nos outros corpos, existe mil fantasias que como o filme nos ensina não nos cabe julgar.

### **Bibliografia**

BUTLER, J. Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206/242.

# Cinema *noir* e *neonoir* italianos: o hedonismo e a *femme fatale*<sup>1</sup>

## Italian film noir and neonoir: hedonismo and the femme fatale

Alexandre Rossato Augusti<sup>2</sup> (Doutor – Unipampa)

### Resumo:

É a partir da contextualização do cinema *noir* clássico e do que se convencionou chamar de cinema *neonoir*, que se pretende responder com essa pesquisa como pode ser caracterizado o cinema *noir* italiano, compreendido a partir de suas especificidades, e que também merece ser analisado em sua atualização como *neonoir*. A perspectiva de análise tem por base o hedonismo, sustentado pela figura da *femme fatale*, para direcionar o olhar sobre filmes representativos das duas fases citadas.

### Palavras-chave:

Cinema *noir*, cinema *neonoir*, cinema italiano, hedonismo, *femme fatale*.

### Abstract:

It is from the contextualization of classic film *noir* and what is now agreed to be called film *neonoir*, that this research intends to show how the Italian film *noir* is characterized, comprehended through its specificities, and that it also deserves to be analyzed in its new setup as *neonoir*. The analysis perspective based on the hedonism is sustained by the figure of the *femme fatale* to direct the view to the film representation of the two noted periods.

### Keywords:

film *noir*, film *neonoir*, italian film, hedonism, *femme fatale*.

### Introdução

A proposta desta comunicação é apresentar algumas das investigações que estão sendo realizadas no pós-doutorado do autor. A partir dos resultados de sua tese, que traz pesquisas sobre o cinema *noir* e *neonoir* em seu contexto mais amplo, caracterizado sobretudo pelos filmes estadunidenses pertencentes ao gênero, e de sua experiência no doutorado sanduíche realizado na Itália, em 2012, orienta-se agora para o estudo específico sobre o cinema *noir* italiano.

Propondo-se a análise de filmes representativos do cinema *noir* e *neonoir* italianos, avalia-se a presença do hedonismo nesse gênero primordial e em sua sequência. Identifica-se o elemento *femme fatale* como o principal ponto de apoio para a análise de tais obras. Estabelecido esse recorte, busca-se especificamente: analisar como as abordagens concernentes ao hedonismo e à *femme fatale* se apresentam em cada época, no contexto de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: MÚSICA DE FILME: MODOS DE ABORDAGEM, MÉTODOS DE PESQUISA.

<sup>2</sup> Professor adjunto do curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). Doutor pela PUCRS e pós-doutorando no PPG em Comunicação e Informação da UFRGS.

realização italiano; e verificar como se caracteriza o cinema italiano *noir* e *neonoir* em suas principais particularidades.

No *XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual*, apresentaram-se reflexões decorrentes do trabalho já realizado no pós-doutorado, apontando ainda as perspectivas de estudo que estavam e estão ainda sendo investigadas. Devido à pesquisa ainda estar em andamento, bem como o espaço disponível para este artigo ser limitado para uma reflexão mais ampla, apresenta-se na análise desta comunicação apenas um dos filmes considerados para o corpus central da pesquisa, e que diz respeito apenas ao período do *noir* clássico italiano, conduzindo à reflexão parcial sobre os objetivos da pesquisa macro, e que serão desenvolvidos na íntegra em trabalhos posteriores.

Os objetivos do trabalho são investigados através da orientação metodológica da análise fílmica. Para amparar essa metodologia, são utilizados principalmente os autores Jacques Aumont e Michel Marie (2004), e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994). De acordo com os autores apontados acima, a análise parte da ideia de extrair determinados materiais do filme, a fim de verificá-los noutro contexto, já que quando tomados em conjunto na obra trazem um sentido contextual diferente daquele possível de se obter quando analisados separadamente. Salienta-se que esses conteúdos são escolhidos de acordo com a conveniência da análise, sustentada na tipologia apontada (o hedonismo, amparado pela figura da *femme fatale*), e que a separação dos elementos proposta, própria de quase todas as análises, ocorre para que se visualizem elementos que em conjunto em uma mesma obra não poderiam ser observados. A partir daí é que eles serão descritos e explicados de acordo com a teorização e metodologia indicadas.

Sobre as opções pelo hedonismo, sustentado pela figura da *femme fatale*, defende-se que o cinema *noir* traz a mulher como elemento fundamental. Ainda que não lhe seja oferecido o mesmo espaço que é dado ao protagonista, as ações da primeira alteram e direcionam a trama.

O cinema italiano dos anos 50 a 70 foi muito ousado, sendo, conforme Frezza (2012), fortemente portador de uma modernidade da linguagem, por isso se apresentam mais cenas de sexo. Considerando-se, evidentemente, algumas especificidades do cinema *noir* italiano e sua

sequência como *neonoir* também em relação aos períodos que os destacam<sup>3</sup>, é a figura da *femme fatale* que sustenta prioritariamente as alusões à beleza e ao sexo, como elementos que reportam ao hedonismo, tão característico desse cinema.

A avaliação do cinema *noir* pela perspectiva do hedonismo provoca a reflexão sobre o *noir* de um ponto de vista inovador. Tal entendimento parte da constatação de que o gênero vem sendo prioritariamente avaliado destacando-se o crime e a morte, com conseqüente valorização do suspense e da angústia. Ainda que geralmente se considere a *femme fatale* como elemento também característico desse gênero cinematográfico na maioria das críticas e análises a seu respeito, a perspectiva hedonista, decorrente principalmente desse elemento, normalmente não é explorada com destaque.

Para o presente trabalho, opta-se por apresentar parte da teoria e análise aplicadas na pesquisa de pós-doutorado de uma forma mais fluida, sistematizadas a partir da descrição e interpretação, concomitantemente, da obra *Obsessão* (*Ossessione* – Luchino Visconti, 1943), pertencente ao período do *noir* clássico italiano. São selecionadas algumas cenas, seqüências ou planos do filme que privilegiam os elementos a serem observados, e que também reportam a características basilares do gênero *noir*, a fim de que se perceba e justifique tal obra como pertencentes ao gênero clássico. A análise tem maior foco na narrativa e nas personagens, não se propondo demasiadamente técnica.

Para facilitar a compreensão, apresenta-se o seguinte quadro, que resume as etapas de análise:

**Quadro 1: Etapas da análise e principais elementos norteadores do método analítico**

<b>Etapas da análise:</b>
Descrição da cena, seqüência ou plano
Recurso: resumo do conteúdo da imagem, considerando a dimensão sonora, com eventual reprodução de diálogos
Interpretação dos dados
Comparação entre os filmes

<sup>3</sup> Defende-se que o cinema *neonoir* italiano surge a partir dos anos 90 [conforme asseguram Frezza (2012), e Caprara e Cozzolino (2016)], enquanto geralmente já se pensam os filmes *neonoir* estadunidenses a partir de 1958, considerando-se o período clássico do *noir*, sobretudo estadunidense, limitado entre 1941 e 1958, conforme Heredero e Santamarina (1996), e Silver e Ursini (2004).

Atenção aos elementos:		
Dimensão visual	Dimensão sonora	
Imagens	Diálogos / Falas	Música
		Ruídos

***Ossessione*: a *femme fatale* institui uma nova perspectiva hedonista para o cinema italiano.**

Conforme Cozzolino (CAPRARA; COZZOLINO, 2016), a figura feminina também em filmes italianos, como *Obsessão*<sup>4</sup>, é seguramente posta ao centro. Destaca que, além de uma figura forte de *femme fatale*, o filme foi filmado durante a guerra e, portanto, respirava-se nesse filme a atmosfera da guerra.

A narrativa conta a história de Gino Costa (personagem interpretada por Massimo Girotti), que chega como vagabundo, na boleia de um caminhão, até a trattoria (espécie de restaurante) do senhor Giuseppe Bragana (Juan de Landa). Ao chegar ao balcão, ele ouve o canto de Giovanna Bragana (Clara Calamai), sendo atraído para a cozinha do local, onde ela se encontra. Parcialmente coberta pelo corpo do recém-chegado, veem-se somente as pernas da mulher balançando, pois está sentada sobre uma mesa, com vestido acima dos joelhos, o que sugere sedução, dada a compreensão no período do que seria permitido para uma mulher fazer ver de seu corpo. O destaque para suas pernas, vistas em primeiro, é um recurso utilizado não somente para chamar a atenção para elas, como também para intensificar a expectativa do público, que já se reporta ao elemento sexual que entrou em cena. Ela está pintando as unhas, sinal de zelo e que também reforça o potencial de atração de uma mulher. Gino pergunta se se come ali, ao que ela levanta o olhar, tornando-o naturalmente para as unhas, mas imediatamente encara novamente o recém-chegado, impressionada com sua beleza, evidenciada por um close, que a realça. Ela é uma bela mulher, com atributos que lhe servem ao papel que supostamente desenvolverá na trama, mas também se percebe sua atração por esse tipo masculino, que com

<sup>4</sup> A referida obra teve duas versões americanas: *The postman Always rings twice (O destino bate à porta* – Tay Garnett, 1946) e *The postman Always rings twice (O destino bate à sua porta* – Bob Rafelson, 1981), que ganharam também contornos específicos, sendo a última condicionada ainda a um outro período, o que lhe confere também uma leitura particular em relação as influências do gênero *noir* clássico.

traços marcantes e bem feitos, além de expressivos olhos claros, também desenvolve uma espécie de encantamento para a ela.

Adiante, enquanto Gino come no restaurante, o marido de Giovanna adentra a cozinha e o expulsa, desconfiado de que ele pode roubá-lo. A mulher, entretanto, esconde o dinheiro que o visitante depositara sobre a mesa e diz para o marido que ele o deixou sair sem pagar. Assim, o primeiro o persegue, garantindo sua presença no local, conforme deseja Giovanna. Ao dizer para o forasteiro que ele não pagou e que sua mulher afirmou isso, o sr. Bragana lhe permite perceber as intenções da mulher. Assim, Gino sugere consertar seu caminhão, dizendo-se mecânico, para permanecer no local. Ao vê-lo tornando, a *femme fatale* lhe lança um olhar de sedução e fecha a janela em que se encontra, tendo já alcançado seu intento.

Quando se encontra sozinho, Gino adentra ao restaurante e, ao fechar a porta, interrompe-se a cantoria de Giovanna, que dá lugar a uma trilha de suspense. Gino dirige-se à cozinha, onde aparece a *femme fatale*, que se apoia à mesa, provocando-o. O corte no plano, neste exato momento, e as performances que o sugeriram, deixam claro que o casal fará sexo.



**Figura 1: Giovanna se posiciona de forma a sugerir que está à mercê de Gino.**  
Fonte: fotograma do filme

A cena seguinte em que o casal aparece também aponta para a certeza do ato, já que ele está se lavando e penteando, tendo à disposição uma bacia com água e um espelho, que reflete a imagem da mulher, na cama. A duplicidade sugerida pelo espelho remete às muitas

facetas assumidas pela *femme fatale*. Nazário (1983) também cita o espelho como característico do cinema expressionista, que influenciou fortemente o *noir*. “[...] é um meio malicioso e sofisticado para dar à realidade mais sórdida um valor estético. [...] A importância do espelho no cinema expressionista está em seu valor simbólico: é através dele que o duplo e a morte vêm ao mundo.” (NAZÁRIO, 1983, p. 26). Percebe-se, com esse artifício, de forma mais consistente na narrativa a simulação da *femme fatale* para alcançar seus intentos.

Giovanna logo expressa em sua face o desequilíbrio que em geral afeta essas personagens, ao perguntar a Gino se ele não a deixará mais, nem mesmo para voltar para a estrada, conforme a narrativa adiante demonstra que ele muito deseja.



**Figura 2: A *femme fatale* traz no olhar as marcas de sua loucura**  
**Fonte: fotograma do filme**

A complexidade das personagens também sugere que elas trazem marcas de seu passado, configurando para o *noir* um de seus principais elementos: o peso do passado. Conforme Silver e Ursini (2004), é possível identificar alguns temas recorrentes nas produções *noir*: o crime perfeito; o pesadelo fatalista; o peso do passado; o amor em fuga; a violência masculina; as mulheres; o detetive particular; e a perversidade e a corrupção. Sobre o peso do passado, os autores defendem que é comum as personagens protagonistas dos filmes *noir* serem obstinadas pelo passado, sendo que, após tal confronto, raramente são permitidas saídas

inocentes. A personagem Giovanna, ao ser questionada por Gino sobre estar com um homem mais velho, sugere-lhe que se prostituía e percebeu no marido uma possibilidade melhor, mas que hoje constata ser ainda pior que sua situação anterior. Entretanto, tem horror à instabilidade para seu sustento.

Ela tenta provocar piedade em Gino, ao lhe dizer que ele não pode imaginar o que é para uma mulher viver com um homem velho, dizendo que tem vontade de gritar cada vez que ele a toca com suas mãos. Convidada a fugir com ele, ela diz que não o fará, que o faria ao menos se tivesse um lugar onde se estabelecer. Acrescenta que suportará ainda, e cria expectativa ao dizer “Até quando....”, sem completar a frase. Aproxima-se, então, do espelho, onde aparece refletida sua imagem, encara-se e parece ter uma ideia perigosa, o que a trilha de suspense agora sugere, acompanhada por seu olhar louco e suas mãos que tocam o próprio rosto e pescoço nervosamente. Pergunta a Gino se ele vai amá-la para sempre, ao que ele responde “Sim, Giovanna. Acredito que sim.”.



**Figura 3: A duplicidade e loucura de Giovanna são evidenciadas nesta cena com sua imagem refletida no espelho.**

**Fonte: fotograma do filme**

Adiante na narrativa, e após seu distanciamento, Gino e Giovanna se reencontram. Após um beijo intenso, em seus olhares se percebe que tramaram algo e ela lhe diz “Imediatamente, entende? Imediatamente.”, levando o espectador a crer que ele deve matar o sr. Bragana, o que realmente ocorre. O olhar para a câmera da *femme fatale* é frio e controlador, enquanto Gino,

que também fita a câmera, parece enfeitiçado e assustado. Aumont e Marie (2004) defendem que o “olhar para a câmera” pode ser encontrado em duas situações diegéticas opostas: o encontro amoroso e o encontro com a morte, tendo-se aqui a provável junção de ambos.



**Figura 4: O beijo que sela a cumplicidade do casal de amantes.**

Fonte: fotograma do filme



**Figura 5: O sugestivo olhar para a câmera, que traz apreensão e desconforto.**

Fonte: fotograma do filme

Após terem sido responsáveis pelo assassinato do marido de Giovanna, é ela e Gino que sofrem um real acidente, com seu carro tombando em um rio, exatamente como no acidente que matou o sr. Bragana. Agora, entretanto, é Giovanna quem morre.

### **Considerações finais**

Verifica-se a sobrevivência da aura indestrutível da *femme fatale* clássica, conforme descreve Žizek, a determinar o destino do homem que envolveu. Ela paga materialmente e ele a princípio perderá o que mais preza, que é a liberdade (pois se sugere que será preso), além da mulher que julga amar e o suposto filho, já que ela afirmava estar grávida dele. A *femme fatale* do *noir* clássico representa transgressão e ameaça ao patriarcado, mas ao final ela paga por isso. De acordo com Žizek (2009), permanece, entretanto, uma presença espectral fugidia. A *femme fatale* clássica é punida explicitamente, conforme destaca o autor, para quem ela é destruída por ameaçar o poder do homem. Mas ele defende que, mesmo ocorrendo a destruição ou domesticação dessa mulher, a sua imagem sobrevive à destruição física, como elemento que efetivamente domina a cena. “Reside aqui, no modo como a textura do filme trai e subverte a sua linha narrativa explícita, o caráter subversivo do cinema *noir*.” (ŽIZEK, 2009, p. 239).

### **Referências**

- AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.
- CAPRARA, V.; COZZOLINO, G. *Cinema noir e neonoir italianos: depoimento* [19 de janeiro, 2016]. Napoli. Entrevista concedida a Alexandre Augusti.
- FREZZA, L. *Cinema noir e neonoir: depoimento* [16 de maio, 2012]. Fisciano. Entrevista concedida a Alexandre Augusti.
- HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1996.
- NAZÁRIO, L. *De Caligari a Lili Marlene: Cinema Alemão*. São Paulo: Global. 1983.
- OSSESSIONE. Direção: Luchino Visconti. Intérpretes: Clara Calamai; Massimo Girotti; Juan de Landa. Itália, 1943, 140 min, preto e branco. Versão do título em português: Obsessão.
- SILVER, A.; URSINI, J. *Film noir*. Lisboa: Taschen, 2004.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- ŽIZEK, S. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

# O cinema brasileiro e sua recepção no Reino Unido a partir da Retomada<sup>1</sup>

## The Reception of Brazilian Cinema in the UK from Retomada

Alexandre Figueirôa<sup>2</sup> (Doutor - Unicap)

### Resumo:

O trabalho apresenta um estudo da recepção dos filmes brasileiros exibidos comercialmente no Reino Unido a partir da Retomada. A análise usa como base artigos de jornais como o *The Guardian* e *The Independent*, da revista especializada *Sight & Sound*, e publicações acadêmicas. Nele, busca-se demonstrar que o interesse pelos filmes se deve ao fato deles se inserirem no campo conceitual do *world cinema* ao abordarem a realidade social e cultural com narrativas conectadas a um contexto globalizado.

### Palavras-chave:

Cinema brasileiro, world cinema, recepção.

### Abstract:

The paper presents a study of the reception of Brazilian films commercially exhibited in the United Kingdom from Retomada. The analysis uses articles from newspapers such as *The Guardian* and *The Independent*, the *Sight & Sound* magazine and academic publications. In it, it is sought to demonstrate that the interest by the films is due to the fact that they are inserted in the conceptual field of the *world cinema* when approaching the social and cultural reality with narratives connected in a globalized context.

### Keywords:

Brazilian cinema, world cinema, reception.

A Retomada do Cinema Brasileiro, a partir de 1994, lançou novos filmes e diretores que, desde então, têm alcançado repercussão no exterior, com premiação em festivais internacionais, atenção da crítica especializada e acadêmica, e exibição no circuito das salas comerciais. Filmes como *Central do Brasil* (1997), de Walter Salles; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles; *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha; entre outros, entraram em cartaz nos cinemas do Reino Unido, sendo resenhados pela imprensa e despertando interesse no campo dos estudos cinematográficos das universidades britânicas.

No âmbito acadêmico, os primeiros passos da redescoberta do cinema brasileiro no Reino Unido aconteceram em 2000 com a conferência Cinema brasileiro: raízes do presente,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na sessão "Recepção no Cinema Brasileiro I". Pesquisa realizada com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

<sup>2</sup> Doutor em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Université Paris 3, professor adjunto e coordenador do curso de Especialização em Estudos Cinematográficos da Universidade Católica de Pernambuco. Publicou, entre outros, os livros *O Super 8 em Pernambuco*; *Cinema Pernambucano, uma História em Ciclos*; *La Vague du Cinema Novo en France, Fut-elle une Invention de la Critique?*; *Cinema Novo, a Onda do Jovem Cinema e sua Recepção na França*; *Guel Arraes: um Inventor no Audiovisual Brasileiro*.

perspectivas para o futuro, organizada por Lucia Nagib, na University of Oxford, e em 2003, com a publicação do livro *The New Brazilian Cinema*.

Para traçar um quadro geral da recepção dos filmes brasileiros no Reino Unido, a partir da Retomada, a pesquisa usou como objeto para investigação um conjunto de artigos publicados pela imprensa britânica. Com a leitura dos textos e a sistematização de seus conteúdos, reconstruímos o percurso feito pelos filmes de modo a apreender as questões fundamentais veiculadas e discutidas que caracterizaram essa recepção.

Para essa apresentação fizemos um recorte a partir de um corpus abrangendo um conjunto de artigos publicados sobre 10 filmes exibidos comercialmente em salas de cinema da cidade de Londres entre 1999 e 2008: *Central do Brasil*, *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001), *Cidade de Deus*, *Madame Satã* (Karin Ainoz, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Diários da Motocicleta* (Salles, 2004), *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005), *Linha de Passe* (Salles, 2008) e *Tropa de Elite*.

As conclusões são resultado da análise desse corpus composto por textos jornalísticos informativos e opinativos - críticas, artigos, entrevistas e reportagens - publicados nos jornais *The Guardian*, *The Independent* e na revista *Sight & Sound*. A escolha dessas publicações deve-se ao fato delas serem veículos de referência da imprensa britânica e seus críticos nomes consagrados.

O estudo dos textos selecionados evidenciou como esses artigos sobre o cinema brasileiro constroem ideias e conceitos dentro da perspectiva que os estudos cinematográficos no Reino Unido abraçavam no momento da chegada dos filmes nas telas locais, marcadas principalmente pela emergência do conceito de *world cinema* e da existência de uma nova onda do cinema latino americano. A construção desse olhar sobre o cinema brasileiro exige observações e questionamentos que vamos mostrar a seguir.

A primeira coisa que destacaríamos é o processo de legitimação dos filmes promovida pela crítica. Entre os filmes brasileiros que ganharam espaço nas publicações citadas é perceptível que prêmios, participação em festivais renomados, êxito comercial, vínculos com as grandes distribuidoras são fatores positivos repassados ao leitor e uma maneira de justificar o espaço a eles dedicados. O chamamento a essas conexões além de informar, carrega um sentido valorativo, pois impõe um parecer favorável sobre a obra.

Um bom exemplo disso é a abertura da *review* escrita por Charlotte O'Sullivan para o *The Observer* (edição dominical do *The Guardian*) sobre *Central do Brasil* onde ela destaca que o filme foi muito bem recebido no box-office dos EUA e Brasil, foi premiado no Globo de Ouro e recebeu indicações para o Oscar e o Bafta. A legitimação institucional estabelece de antemão escolhas prévias que refletem os filtros pelos quais as obras foram submetidas até chegarem nas salas de exibição. E esses filtros vão inferir diretamente os temas e modelos estéticos que vão prevalecer na avaliação crítica dos filmes.

É esse fenômeno que, no nosso entendimento, espelhou os filmes da Retomada que chegaram ao Reino Unido entre 1999 e 2008 e que teve duas vertentes bem delineadas. Na primeira prevaleceu o recorte temático e foi composta pelas obras que dialogam diretamente com a questão da violência urbana: *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Ônibus 174* e *Tropa de Elite*. Na segunda vertente, foi o prestígio do diretor/produtor Walter Salles que teve quatro filmes dirigidos por ele exibidos: *Central do Brasil*, *Abril Despedaçado*, *Linha de Passe* e *Diários da Motocicleta*; e dois realizados por colaboradores diretos seus: *Madame Satã* e *Cidade Baixa*.

O segundo ponto é como os críticos ingleses apreenderam a realidade brasileira do período a partir dos filmes exibidos. Quando desenvolvemos a tese sobre a recepção do Cinema Novo brasileiro pelas revistas especializadas francesas usamos a imagem do crítico etnólogo e do filme-terreno, ou seja, o crítico como o investigador social que se debruça sobre um mundo novo e desconhecido representado pelas imagens exibidas na tela. O discurso que esse investigador vai elaborar será fruto portanto desse conhecimento adquirido pelas imagens. Embora o Brasil, a partir dos anos 1990, tenha ganhado uma visibilidade maior o que permitiu um conhecimento mais amplo e mais complexo de sua realidade, por vezes, ele é limitado e superficial, deixando os críticos cuidadosos como ilustra muito bem o comentário de Andrew Pulver em *review* no *The Guardian* sobre *Cidade de Deus* quando ele afirma que o que torna o filme especial é a sua observação quase antropológica de uma sociedade fechada em si mesma e praticamente impenetrável para o mundo exterior, na qual os europeus devem se considerar meros turistas culturais impressionados.

Para a maior parte da crítica inglesa, portanto, foram os filmes a principal fonte de contato com a realidade brasileira e foi a partir do que neles está representado que eles desenvolveram o seu olhar. Essa construção foi bastante evidente nos artigos sobre os filmes ambientados no

meio urbano, um universo novo e dinâmico mesmo para quem tinha um bom conhecimento da cultura brasileira. Isso é perceptível nos filmes sobre o tema da violência urbana que tem *Cidade de Deus* como marco inicial. A obra de Fernando Meirelles foi uma grande surpresa e trouxe o tema de uma maneira explosiva e contundente, sobretudo pelo mergulho no universo das favelas do Rio de Janeiro.

O tema suscitou textos que, além de comentar sobre os filmes, tentavam refletir sobre a realidade brasileira a partir deles. O filme de Meirelles foi apropriado como uma representação convincente do que seria a violência urbana no Brasil, sobretudo da vida dos moradores das favelas e, nos filmes subsequentes, ele passou a ser sempre convocado como referência como podemos ver nos comentários de Alex Bellos no *The Guardian* sobre *Ônibus 174* quando ele afirma que o filme de Padilha foi lançado no Rio logo depois de *Cidade de Deus* e que ambos são tentativas de retratar o ciclo de violência que definem a vida urbana brasileira.

Os elementos estéticos trazidos pelo filme de Meirelles também foram consolidados como marco para o gênero como fez a *Sight & Sound* ao comentar *Tropa de Elite*, afirmando que a montagem nervosa, os tons de bronze-terra da fotografia e os estouros do hip-hop da favela seriam todos elaborados no rastro de *Cidade de Deus*. Peter Bradshaw no *The Guardian* usou o mesmo argumento, embora num sentido contrário, haja vista o fato dele não ter apreciado *Tropa de Elite*. Para ele o filme teria uma enorme quantidade de clichês sobre as favelas, a violência e a pobreza brasileira, tudo feito a partir da influencia da obra-prima sobre favela, *Cidade de Deus*.

Outro ponto importante e um recurso discursivo recorrente observado nos textos foi a comparação com filmes conhecidos de outras cinematografias para introduzir o filme brasileiro. Ao escreverem sobre *Abril Despedaçado*, por exemplo, Peter Bradshaw, no *The Guardian*, e Jonathan Romney, no *The Independent*, recorreram ao clássico *Once Upon a Time in the West* (*Era uma Vez no Oeste*), de Sérgio Leone, para explicarem aspectos dramáticos da narrativa. No caso de *Cidade de Deus*, uma maneira de se aproximar do universo apresentado foi compará-lo a *Amores Perros*, de Alejandro Gonzalez Iñárritu. A analogia com o filme mexicano se replicou em diversas *reviews* por uma razão bem simples, ele teve o mesmo impacto na crítica mundial, havia sido visto recentemente e abordava com uma linguagem criativa a violência na periferia da Cidade do México.

Esse processo de apreensão da realidade brasileira pela crítica britânica nos leva a pensar também a relação dela com o realismo no cinema presente na apreciação dos filmes brasileiros. Nos artigos enfatiza-se elementos da narrativa que a vincule a escola realista, seja remetendo ao movimento neo-realista, aos procedimentos de filmagem usuais do realismo cinematográfico, ou até mesmo enaltecendo os sacrifícios físicos da produção para tornar a representação da realidade o mais verossímil possível. Anthony Minghella nos comentários sobre *Abril Despedaçado* ressalta que o filme teria fortes ecos de Vittorio de Sica e dos neo-realistas italianos. David Thyron, em artigo para o *The Guardian* sobre filmes ambientados em favelas, pontua que desde *Cidade de Deus* havia uma tendência crescente nos filmes brasileiros a adotar uma abordagem neo-realista para o elenco, pois o uso de atores locais, sem formação e desconhecidos dariam ao filme uma maior legitimidade.

Além disso, há uma valorização dos filmes por eles serem baseados em fatos reais e usarem as locações originais. Esses aspectos sempre são lembrados como podemos ler nas *reviews* que destacam as cenas do presídio em *Carandiru* rodadas numa prisão real ou os becos estreitos das favelas onde ocorrem os confrontos entre a polícia e os traficantes de drogas em *Tropa de Elite*. Os processos da pré-filmagem revelados pelos artigos também enfatizam essa busca de uma representação do real a mais fidedigna possível. Paul Julian Smith informa na *Sight & Sound* que os atores e a equipe técnica de *Linha de Passe* passaram meses conhecendo as locações, dando ao filme um raro sentido de autenticidade.

É interessante observar ainda que boa parte dos críticos nem sempre vincula o realismo como é visto nos filmes brasileiros a partir da Retomada aos cânones do realismo clássico. Lisa Shaw e Stephanie Dennison, por exemplo, em *Brazilian National Cinema* (2007) observaram a existência, nesses filmes, de um novo tipo de realismo que não vê conflito entre Hollywood, MTV, trabalho de câmera estilizado, trilhas sonoras pop e a tentativa de denunciar a pobreza, a injustiça e a exclusão social (DENNISON; SHAW, 2007, p.114). *Cidade de Deus* é o filme que melhor representa essa aceitação. Ao comentar sobre ele, Smith ressaltou como as câmeras na mão raramente descansam e como o espectador é levado com prazer para movimentos lentos e rápidos, filtros expressionistas coloridos e até combatentes em círculo no estilo *Matrix*.

A adesão a esse novo realismo também trouxe à tona no âmbito da crítica britânica um olhar sobre o cinema brasileiro que o distancia de uma tradição crítica em que ele estava inserido,

ligadas ao conceito de Terceiro Cinema. Algumas afirmações nas *reviews* analisadas sugerem isso como podemos ver no comentário de Andrew Pulver sobre *Cidade de Deus*. Segundo ele, Meirelles oferece um nível técnico de sofisticação cinematográfica em uma exibição deslumbrante de técnica fotográfica e edição que desmentiria qualquer ideia de uma produção primitiva estagnada no passado. O mesmo caminho é sugerido por Smith quando ele afirma que a brilhante estilização de *Cidade de Deus* estaria bem distante do neo-realismo miserabilista do nascente cinema urbano latino americano de décadas atrás e que Meirelles não teria agenda política para esfregar na cara da audiência.

O Cinema Novo brasileiro também tem sua presença no quadro da crítica do Reino Unido bastante relativizada. Uma herança do movimento é atribuída, por vezes, a Walter Salles, como fez Charlotte O'Sullivan, ao comentar sobre *Central do Brasil*, ao dizer que o cineasta, ele próprio, afirmava se identificar com o Cinema Novo. Todavia, um artigo de Peter Lennon, no *The Guardian*, reforça a ideia de que os novos cineastas brasileiros se distanciavam dos preceitos do movimento.

Essas posições refletem uma tendência a olhar o cinema brasileiro da Retomada que chega ao Reino Unido dentro do quadro de um cinema latino-americano ressurgente como sugere Philip French ao enfatizar *Cidade de Deus* como um dos filmes remarcáveis vindos da América Latina. A mesma impressão também aparece nas análises feitas sobre a produção transnacional *Diários da Motocicleta*, de Walter Salles, onde busca-se apreender do filme o que ele representa culturalmente para os latino americanos.

Nesse sentido ressaltamos ainda o dossiê que a revista *Sight & Sound* publicou em 2010, onde resumia, com clareza, o momento do cinema latino-americano no qual *Diários da Motocicleta* e *Cidade de Deus* se destacavam pelo fato de terem obtido sucesso internacional além do circuito de cinemas de arte. Entre os críticos, Paul Julian Smith é o que mais enfatiza esse pertencimento. Ele defende uma flexibilidade de entendimento do que constitui o cinema latino-americano, no qual, para ele, o cinema brasileiro, está inserido.

Não restam dúvidas, portanto, que é também a partir desse enquadramento numa onda latino-americana que a crítica, de uma maneira geral, direciona a abordagem dos filmes brasileiros no contexto do *world cinema*. Isso acontece, por um lado, pela própria configuração institucional dos festivais com suas mostras exclusivas e a classificação discutível e redutora de

encarar o *world cinema* apenas como um gênero, mas por outro, é possível detectar nos artigos que alguns críticos estavam atentos a essas questões e lançavam um olhar capaz de problematizar o conceito e buscar uma leitura mais policêntrica dos filmes quando eles estimulavam essa possibilidade.

Sinal evidente disso é como algumas *reviews* vão reconhecendo nos filmes os diálogos que eles estabelecem com as cinematografias latino-americanas e ao mesmo tempo com as de outras partes do mundo. Ao comentar sobre *Cidade de Deus*, Jonathan Romney diz que não se deve ficar surpreso em perceber que seus diretores, quanto os de qualquer lugar do mundo, estão retrabalhando o repertório estilístico de cineastas como Scorsese ou John Woo. A mesma linha de pensamento é evocada por Anthony Minghella ao destacar que Salles em *Abril Despedaçado* cria uma pungente evocação de uma paisagem rural primitiva usando a gramática fílmica que absorve totalmente a sintaxe do *world cinema*.

As leituras dos filmes brasileiros, dessa forma, como podemos ver, passaram a pensar não apenas nas relações entre o cultural e o político, baseadas em modelos diacrônicos e binários, mas abriram-se a uma perspectiva de compreensão que incluiu uma visão policêntrica dessas obras, como também uma percepção do diálogo que elas estabeleceram entre aspectos sociais da vida brasileira e o mundo globalizado.

### **Referências bibliográficas**

- DENNISON, S. *World Cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2013.
- DENNISON, S.; SHAW, L. *Brazilian National Cinema*. London: Routledge, 2007.
- MATHEOU, D. *The Faber Books of New South American Cinema*. London: Faber & Faber, 2010.
- NAGIB, L.; PERRIAN, C.; DUDRAH, R. *Theorizing World Cinema*. London: I.B.Tauris, 2012.
- NAGIB, L. *The New Brazilian Cinema*. London: I.B.Tauris, 2003.
- PINAZZA, N. e BAYMAN, L. *Directory of World Cinema: Brazil*. London: Intellect Books, 2013.
- PINES, J.; WILLEMEN, P. *Questions of Third Cinema*. London: BFI, 1989.

# Éric Rohmer: filmes e teoria<sup>1</sup>

## Eric Rohmer: films and theory

Alexandre Rafael Garcia<sup>2</sup> (Mestre – FAE)

### Resumo:

Antes de se firmar como cineasta, o francês Éric Rohmer (1920-2010) foi crítico de cinema na revista Cahiers du cinéma, nas décadas de 1950 e 1960. Rohmer se afastou da revista em 1963 e dedicou-se profissionalmente à produção cinematográfica até o ano de sua morte, mas sem nunca abandonar a reflexão teórica sobre o cinema, evidenciada por meio de entrevistas e textos próprios. Este trabalho propõe uma análise das teorias do pensador Éric Rohmer em paralelo com uma análise dos seus filmes.

### Palavras-chave:

Éric Rohmer, cinema, estética, encenação, produção.

### Abstract:

Before becoming a filmmaker, the frenchman Eric Rohmer (1920-2010) was a film critic in the magazine Cahiers du cinéma in the 1950s and 1960s. Rohmer moved away from the magazine in 1963 and devoted himself professionally to filmmaking until the year of his death, but never abandoning the theoretical reflection on cinema, evidenced through interviews and texts of his own. This work proposes an analysis of the theories of the theoretician Eric Rohmer in parallel with an analysis of his films.

### Keywords:

Eric Rohmer, cinema, aesthetics, mise en scene, production.

### Introdução ao sujeito

Antes de se notabilizar como diretor, Rohmer consolidou seu nome como crítico de cinema nas páginas da revista “Cahiers du cinéma”, para a qual escreveu de 1951 a 1963, tendo sido editor-chefe entre 1958 e 1963. A sua reflexão teórica acompanhou o seu processo de fazer filmes e muitas de suas críticas dialogam com suas ficções cinematográficas.

As suas obras possuem uma abordagem estética realista do espaço, da trama e das atuações, além valorizar a eloquência dos personagens. Todos filmes são concentrados nas questões morais e nas relações sentimentais dos personagens, evidenciando um cinema que põe em xeque a questão da linguagem falada, por meio da ficção. Todo o drama se dá pelas discussões travadas entre os personagens, resultando em obras que eu chamo de “filmes de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Teoria dos Cineastas

<sup>2</sup> Mestre em Multimeios pela Unicamp; Graduado em Cinema pela FAP/UNESPAR. Professor da FAE Centro Universitário.

conversao” – pois a verdadeira ao se dá pela conversa, de maneira profunda e intensa. Ao mesmo tempo, h uma evidente abordagem romanesca, pois, apesar das situaoes serem relativamente mundanas, são mostrados os momentos em que o protagonista deve fazer uma escolha moral, que influenciar todo seu futuro; e a maneira como os personagens falam ressalta algo incomum: eles conversam com naturalidade, mas falam sobre coisas profundas e extraordinárias, exibindo uma eloquncia e vivacidade incomum no cinema. As narrativas se dão pelos pontos de vistas de personagens específicos, havendo um claro contraste entre as maneiras que eles falam e como agem. As fronteiras entre falas e gestos são constantemente estremecidas, evidenciando os paradoxos da linguagem – entre o que é pretendido, o que é dito e o que é compreendido (pelos espectadores e pelos personagens).

A consolidaoo desse estilo é uma decisoo esttica e tcnica, pois possibilitou o realizador a se manter ativo comercialmente por cinco dcadas, sempre atraindo interesse crítico e de pblico. Isso foi possível porque Rohmer estabeleceu um modo de produoo que atendia seus interesses e que não é costumeiro no cinema ficcional profissional. Suas equipes tcnicas são mínimas, sem algumas funoes tradicionais (assistente de direoo, maquiador, figurinista, continuísta, entre outras), com o acmulo de funoes pelo diretor, gravando em locaoes pr-existentes e com o máximo uso de luz natural. Desse modo, o realizador diminui os custos de produoo e tem maior controle do processo criativo. Por seus mritos, Rohmer tambm conseguiu que seus filmes tivessem uma atraoo razoável de pblico, suficiente para manter suas obras interessantes em termos comerciais – o que é um fato raro no dito “cinema de arte”, ainda mais levando em conta a longevidade de sua carreira.

## **10 apontamentos sobre a teoria e o estilo de Rohmer.**

Se pensarmos a totalidade da produoo de ric Rohmer – do cineasta e do crítico-escritor – como parte de uma grande obra, podemos apontar questoes fundamentais em seu pensamento.

### **1. Temas**

Todos os seus filmes tratam de relações interpessoais. Os dilemas dos personagens partem das relações deles com os outros, envolvendo questões amorosas e conseqüentemente morais. Seu objetivo claramente sempre foi produzir filmes que levassem o espectador a vivenciar um mundo ficcional e retornar à própria realidade; experimentar aquelas sensações, vivenciar o cotidiano de seus personagens e evidenciar as pequenas belezas da convivência humana.

“Eu faço filmes que devem ser, acima de tudo, experimentados, sentidos; não apenas capazes de dar uma reflexão intelectual, mas que eles toquem as pessoas” (ROHMER apud CARDULLO, 2012, p. 32), disse certa vez o diretor. Sua preocupação maior sempre foi em comover o espectador em um nível afetivo, mantendo um padrão intelectual elevado, e não quebrar paradigmas artísticos em busca de uma fácil “modernidade” nas artes. Assim o diretor assume o ser humano como animal social, cuja existência só ganha sentido na relação com o *outro*; portanto, para Rohmer, a vida tem seu sentido como experiência humana.

## **2. Modernidade.**

Por meio de seus textos críticos, Rohmer ficou conhecido como um grande classicista. Para ele, a história da arte é cíclica. Logo, o clássico de ontem influencia o moderno de hoje e do amanhã. E algo essencialmente clássico hoje pode ser, justamente, a melhor e mais verdadeira arte. Para Rohmer, o filme que respeita o clássico, compreende sua essência e utiliza isso a seu favor, propondo algo de verdadeiro e pessoal, é invariavelmente moderno. Há a necessidade de olhar para o passado para fazer a melhor arte do presente.

Minha ideia é muito simples, e eu ainda acredito nisso. É a ideia de que na evolução da arte há ciclos, e então acaba se retornando ao passado. Havia a Antiguidade e a Idade Média, então o Renascimento, então de novo nós retornamos à Idade Média com o romantismo. É simples assim. Quando eu digo “nós temos que ser absolutamente modernos”, eu digo que o moderno às vezes significa olhar para o passado.[...]

Destruição não é um pré-requisito para construção. É por isso, politicamente, que eu sou mais um reformista do que um revolucionário. (ROHMER, 1989, p. 7)

Depois, falando sobre seus próprios filmes, que começava a produzir, Rohmer, disse: “Não creio que o cinema moderno seja necessariamente um cinema no qual se deva sentir a câmera. Acontece que atualmente há muitos filmes dos quais se sente a câmera, e antes também

havia muitos, porém não creio que a distinção entre o cinema moderno e cinema clássico possa residir nesta afirmação. Não penso que o cinema moderno seja exclusivamente um “cinema de poesia” e que o cinema antigo seja somente de prosa ou de narrativa. Para mim, existe uma forma de cinema de prosa e de cinema “romanesco”, onde a poesia está presente, mas sem ser buscada de antemão: aparece por acréscimo, sem que se lhe solicite expressamente” (ROHMER,

A vontade de Rohmer com o seu cinema não é revelar algo sobre o cinema ou sobre as artes em geral; a vontade de Rohmer é revelar algo sobre a vida – e o cinema é um *meio* de se atingir isso.

Por isso, para o diretor a discussão sobre “modernidade” é vã. Mas, para nós, fica evidente que Rohmer é um cineasta moderno, por tudo que falamos e falaremos aqui e por tudo que pode ser percebido em seus filmes.

### **3. Banalidade**

Nas narrativas ficcionais de Rohmer, não vemos grandes artifícios dramáticos: acidentes físicos, mortes, surpresas e reviravoltas narrativas são evitadas. O drama se dá pela relação direta entre os personagens, sendo que essa relação acontece de maneira aparentemente banal – são personagens que se conhecem e conversam durante todos os filmes. Este tipo de narrativa inicialmente parece ordinária pelas situações apresentadas, mas a originalidade está na maneira como ela é mostrada ao espectador. As questões cotidianas dos personagens são preparações para os dilemas e as decisões mais importantes das suas vidas. E essas decisões são morais, íntimas e afetarão permanentemente seus percursos dali para frente. Rohmer cria essa “impressão de realidade” para que quem assiste possa se identificar e experimentar aquele mundo e aqueles sentimentos, para então haver sofrimento e exultação com os seus personagens quando eles finalmente tomam as decisões que deveriam tomar.

### **4. Realismo**

As atuações são esteticamente próximas à realidade, com personagens lidando com seus problemas a partir da negociação verbal, em situações aparentemente banais. Não há

arroubos dramáticos nas atuações, como atores gritando ou se escondendo atrás de silêncios pretensiosamente expressivos. As atuações são próximas ao que se convencionou a chamar de “atuações naturalistas” – atores falando como teoricamente falamos na vida real.

Em seus filmes geralmente são suprimidas as funções ligadas ao departamento de arte – cenografia, figurino, maquiagem, cabelo, adereço –, e os personagens parecem pessoas relativamente normais ligadas ao tempo que pertencem.

Os cenários mostrados quase sempre são ambientes pré-existentes na França, seja em Paris, em cidades do interior ou no litoral. Estes espaços são apresentados de maneira realista e possuem importância narrativa; a movimentação e a estada nestes ambientes afeta os personagens e isto é evidenciado na trama. Também invadem as narrativas transeuntes que passam ao fundo dos planos e que olham para a câmera e não atores que são absorvidos e contribuem para a evolução da história.

Em 1971, Rohmer afirmava categoricamente:

O que eu digo, eu não digo com palavras. Eu não digo isso com imagens tampouco, com todo o respeito aos partidários do cinema puro, que poderiam falar com imagens como um surdo-mudo faz com suas mãos. Afinal, eu não digo, eu mostro. Eu mostro pessoas que se movem e que falam. Isso é tudo que eu sei fazer, e esse é o meu verdadeiro assunto. O resto, eu concordo, é literatura. (ROHMER, 1989, p. 80)

## 5. Mise en scène

Na *Cahiers* número 29, de dezembro de 1953, Rohmer marcava sua idolatria a Howard Hawks:

Eu não conheço outro diretor que seja mais indiferente à plasticidade, cuja decupagem seja mais ordinária, mas, em contrapartida, que é mais sensível para o exato delinear de um movimento, para a sua exata duração.

E assim como para o atleta, um estilo eficiente é um estilo bonito, poesia é um bônus. [...]

[Também:] podemos condenar um cineasta por ser meramente um cineasta, por não buscar transgredir as fronteiras de sua arte, por mantê-las, ao contrário, sempre com ele, e trazendo os gêneros populares do faroeste, da história de aventura, da comédia musical, para a perfeição clássica? [...]

Eu acredito que isso não seja fruto do acaso, mas da arte do gênio de um homem. (ROHMER, 1989, p. 130-131)

Assim, acho importante atentarmos para a repetição estilística que Rohmer opera seus filmes, sistematicamente ao longo dos anos. O que para alguns parece excesso de simplicidade e mesmo falta de capacidade... para outros, incluindo eu e o próprio cineasta, é a depuração de um estilo.

Falando sobre seu próprio cinema em 1965: “Tenho a impressão de que, cada vez mais, minha busca se orienta nesse sentido, e reivindico a modernidade da coisa. Um cinema onde a câmera é invisível pode ser um cinema moderno. O que eu gostaria de fazer é um cinema de câmera absolutamente invisível. Sempre é possível tornar a câmera menos visível. Há muito trabalho (ainda) a se fazer nesse domínio” (ROHMER, 1965).

## **6. Ficção**

A aparente “naturalidade” estética também é fruto de rigorosa dedicação ao trabalho da escrita dramaturgic ficcional – o roteiro –, especialmente pensado para as condições técnicas possíveis. Ainda que muito dos personagens tenha relação com os atores em si (modos de falar, trejeitos, experiências passadas), os longas-metragens de Rohmer são assumidamente ficcionais. Há um quê de banalidade inicial nas tramas, mas no decorrer é evidenciado que o encadeamento dos fatos é algo extraordinário – acontecimentos e comportamentos que provavelmente não aconteceriam em nossas vidas; mas, como se trata de um filme ficcional, se tornam aceitáveis.

## **7. Loquacidade**

Rohmer pode ser considerado um dos poucos “cineastas da palavra”, por investir sobremaneira nas minúcias da fala dos seus personagens, que são eloquentes e possuem grande prazer em embates verbais. Toda a ação de seus filmes se dá pela conversa, e não necessariamente por acontecimentos externos e/ou provações, como é de costume na dramaturgia clássica. A pedra fundamental para este tipo de filme é *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, 1954), de Roberto Rossellini. A obra apresenta um casal inglês que passa alguns dias no sul da Itália e em meio às diferenças culturais e enfrenta uma crise conjugal. A questão da linguagem dos personagens se faz presente, no contraste entre o inglês e o italiano, mas também

no que é dito e no que é pretendido entre o próprio casal. As motivações para o casal estar na Itália são secundárias; o grande centro de força do filme é o embate conjugal que se evidencia.

Os personagens de Rohmer são pessoas relativamente normais, mas todos eles são extraordinariamente eloquentes. Ou seja, todos eles adoram falar e colocam isso em prática.

Usando suas conversas com os atores/personagens/intérpretes, Rohmer se valia muito da experiência e da personalidade de cada um para escrever seus roteiros ficcionais e melhor compreender a maneira como os personagens falam coloquialmente. Ele chegou a afirmar que foi entrevistando, gravando e transcrevendo na *Cahiers* que aprendeu a perceber como as pessoas falam em situações cotidianas e tentou levar isso ao cinema – onde o diálogo é diferente do teatro e da literatura. Indo mais longe, e falando também do som direto nos filmes, ele afirmou que a grande novidade da *nouvelle vague* não foi o 16mm nem a câmera na mão, mas o gravador de áudio portátil.

## **8. Intimidade**

Rohmer conciliou uma limitação financeira e técnica com sua abordagem estética, trabalhando com poucos recursos financeiros, pequenas equipes e poucos equipamentos. Assim ele criou e consolidou um esquema de produção que foi conveniente para a sua carreira, depois de fracassos profissionais até próximo aos 45 anos de idade. Seu primeiro sucesso de público foi *A Colecionadora*, de 1967, que teve baixíssimo custo de produção e ao estrear vendeu quase trezentos mil ingressos na França ficando, vários meses em cartaz em uma única sala de cinema. Seus filmes nunca custaram muito nem renderam muito pouco, encontrando uma boa equação financeira.

O diretor sempre que possível repetiu sua equipe técnica (fotografia, montagem, produção) e muitas vezes trabalhou com os mesmos atores, criando uma intimidade exemplar, se assemelhando a uma “companhia” artística, mas sempre se mantendo relativamente aberto aos novos tempos – novas tecnologias, novos atores, novas questões sociais.

## **9. Artes**

Literatura, teatro, pintura, música e dança são temas recorrentes nos filmes de Rohmer, seja por citação verbais dos personagens ou por questões meta-estéticas – como determinados quadros que são vistos de maneira direta ou indireta dentro dos filmes: madonas clássicas, Gauguin, Matisse, Charles Perrault, Shakespeare, entre outros casos. Fora dos filmes, é sabido que o diretor escreveu literatura, peças de teatro e ensaios sobre música. As artes sempre um foram um interesse constante para Rohmer (que só foi se aproximar do cinema próximo aos 20 anos de idade), assim como a filosofia – de Pascal a Sartre –, que é mote corriqueiro para os seus personagens em suas intermináveis discussões.

## **10. Beleza**

Há um conceito de esplendor estético, de certa forma aristocrata e de influência renascentista, que está presente tanto em seus escritos, quanto em seus filmes. É essa busca da beleza – esse termo essencial no cinema de Rohmer – que norteia suas produções. “Eu sou um admirador. Eu mostro apenas coisas que eu admiro” (ROHMER apud Handyside, 2012, p. 38). Colocar em cena estas belezas e fazer que seus filmes levem o espectador a apreciar a beleza natural é, provavelmente, o grande objetivo de Rohmer como cineasta.

## **Referências**

CARDULLO, Bert (Org). *Interviews with Eric Rohmer*. Londres: Chaplin Books, 2012.

HANDYSIDE, Fiona (Org). *Eric Rohmer: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

ROHMER, Éric. *Le Goût de la beauté*. Paris: Flammarion, 1989.

ROHMER, Éric. O antigo e o novo [entrevista]. *Cahiers du Cinema*. Nov 1965. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/rohmer.htm>>. Acesso em 13 de maio de 2014.

# A Personagem e a cidade: ficção e realidade em *Rosetta*<sup>1</sup>

## The Character and the city: fiction and reality in *Rosetta*

Alexandre Silva Guerreiro<sup>2</sup> (Doutorando – UFF)

### Resumo:

No cinema dos irmãos Dardenne, encontramos com frequência um imbricamento da ficção com o real. Este trabalho propõe uma reflexão sobre o que torna personagens fictícias como Rosetta possíveis e verossímeis, e de que modo a cidade na qual a personagem circula marca a convergência do real e do universo ficcional, coroada pela *mise-en-scène* dos irmãos Dardenne. Para tal, utilizamos os conceitos de *Left-over spaces* (DILLET, PURI, 2013) e de *Constructo social* (MOSLEY, 2002; LEGOFF, 1990).

### Palavras-chave:

Dardenne; Cidade; Personagem; Realismo.

### Abstract:

In the Dardenne brothers films, we often find an overlap of fiction and reality. We propose here a reflection on what makes fictional characters like Rosetta possible and believable, and how the city in which the character circulates marks the convergence of the real and the fictional universe, highlighting the Dardenne brothers *mise-en-scène*. For this, we use the concepts of *Left-over spaces* (DILLET, PURI, 2013) and of *Social construct* (MOSLEY, 2002; LEGOFF, 1990).

### Keywords:

Dardenne; City; Character; Realism.

Após ganhar a Palma de Ouro, em 1999, o filme *Rosetta*, de Jean-Pierre e Luc Dardenne, já suscitou inúmeras críticas, artigos e livros. Aqui, partimos de *Rosetta* para refletirmos sobre o modo como personagem e cidade se relacionam com ficção e realidade.

Rosetta é uma jovem que vive numa situação de exclusão social. Sua luta pela inclusão passa, necessariamente, pela conquista de um emprego fixo. Na primeira cena, Rosetta anda apressadamente pelos corredores. Percebemos que ela acabou de perder o emprego. O roteiro faz questão de registrar que ela era uma boa trabalhadora. Ela não foi dispensada pela necessidade de cortes na empresa, assunto que os Dardenne irão abordar com maior profundidade em *Dois dias, uma noite* (2014), ou por não fazer bem o seu trabalho. Tinha chegado ao fim o período do seu estágio e Rosetta foi descartada. O funcionário explica, ela não aceita, se rebela contra o sistema por querer fazer parte desse mesmo sistema.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Ficção e Realidade: Atravessamentos.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

Os constantes dilemas morais pelos quais as personagens passam funcionam como a marca registrada nos filmes de ficção dos irmãos Dardenne e como um fundamento realista de seu cinema. Em *Rosetta* não é diferente. Denunciar Riquet para roubar-lhe o emprego não é tão difícil quanto conviver com essa inversão moral, que acaba arrastando a personagem até o clímax moral do filme. Mas a principal questão aqui é pensar de que maneira personagens como Rosetta são, hoje, possíveis e verossímeis.

Para Philip Mosley (2002), a condição nacional da Bélgica é considerada volátil. Ao citar escândalos de corrupção dos anos 90, ou ainda o terrorismo urbano dos anos 80, Mosley traça um cenário tenso de uma realidade social da qual *Rosetta* é produto direto. Ao apontar a memória como um *constructo social*, apesar de ser um ato individual, Mosley assume a mesma perspectiva de Jacques Le Goff (1990), a partir da qual podemos conceber que filmes como *Rosetta* e todas as outras obras de ficção de longa metragem dos irmãos Dardenne são poderosos transmissores de aspectos da memória social, e representam um certo *status quo* na Bélgica contemporânea.

Nesse sentido, a personagem Rosetta surge como consequência e representação de um cenário social no qual uma jovem comprometida com o trabalho é simplesmente descartada quando chega ao fim o período do estágio, independentemente da qualidade do trabalho que ela desempenha.

A esse respeito, Benoit Dillet e Tara Puri (2013) estabelecem o conceito de *Left-over spaces*. Os autores discorrem sobre a presença e a operação do espaço no cinema dos irmãos Dardenne. Distanciando-se das análises mais usuais da obra dardenneana, que gira em torno das implicações morais, da construção das personagens ou mesmo da impressão de realismo construída pela sua *mise-en-scène*, essa análise busca discutir a cidade, o concreto, a paisagem urbana dos filmes dos irmãos Dardenne.

Nós queremos focar a cidade, porque sem a cidade – a paisagem urbana, os prédios, e o concreto (...) os protagonistas não teriam a mesma profundidade e magnetismo. A tristeza desse espaço cinza, concreto, pós-industrial é enfatizado pela cinzenta e fraca luz de inverno na qual os diretores gostam de filmar (DILLET; PURI, 2013, p.368).

Alguns filmes dos irmãos Dardenne se passam nas proximidades de Seraing, a cerca de 5 km de Liège. Essa cena industrial, da qual saíram os próprios Dardenne, é o que compõe, de certa forma, a materialidade visceral da obra dardenneana. Rosetta e a totalidade dos personagens de ficção criados pelos Dardenne até agora vivem nos *left-over spaces*, que são as auto-estradas, as florestas, o entorno da cidade, ou estabelecem com esses locais uma forte relação.

Esses espaços marginais são colocados nos filmes como espaços centrais na trama. Rosetta atravessa a auto-estrada repetidas vezes, numa espécie de ritual de passagem entre dois mundos. A entrada no *camping* se dá pela floresta. A troca dos sapatos da cidade pelas galochas cumpre esse ritual de passagem. O lago no qual Rosetta cai após discutir com a mãe, e do qual ela tem que sair sem ajuda, é também o lago no qual ela quase deixa Riquet se afogar. Talvez Rosetta busque essa entrada por ser apenas um atalho, talvez ela não aceite entrar no *camping* pela porta da frente, o que significaria aceitar publicamente sua condição de exclusão. Ela arranca as mudas que sua mãe plantou do lado de fora do trailer. É nítida a sua resistência a criar raízes ali, no mundo comum do qual ela quer escapar e para o qual todo herói, invariavelmente, retorna ao final de sua jornada.

É nessa cena que os personagens dardenneanos desfilam, mas a cenografia do real que está nos filmes é apenas uma consequência da Bélgica e do mundo atuais, que nunca resolveram o lugar dos segregados. Dillet e Puri apontam para o cinismo do público, de um mundo sem sentido, em que a inversão de valores dá o tom do que personagens de ficção desempenham na tela.

A locação imprime, assim, um sentido de realidade na medida em que, longe de funcionar como mero detalhe, adquire uma força de representação de uma sociedade e de um mundo que estão lá, nos arredores de Liège ou de qualquer outra grande cidade do mundo. A fauna dardenneana é composta por imigrantes ilegais, pequenos criminosos, alcoólatras, que são habilmente construídos pelos Dardenne como sujeitos, sem nunca se tornarem objetos de nossa piedade.

Segundo Henri Lefebvre (1974), o espaço não é um elemento neutro, mas o resultado de uma fabricação social. Podemos pensar em como o esfacelamento de uma continuidade do

espaço social reverbera na personagem Rosetta. Ela é uma personagem possível no mundo atual. O início de *Rosetta*, portanto, está na situação real da qual dois cineastas buscam captar a essência. A verossimilhança surge da habilidade narrativa dos Dardenne, mas antes, somente um mundo real poderia fornecer tamanha dramaticidade ao universo ficcional dardenneano. Mosley cita uma entrevista de Jean-Pierre Dardenne para Jean-Marie Piemme, na qual Dardenne afirma que “O corpo é o habitat da história” (DARDENNE *apud* MOSLEY, 2002, p.165). Rosetta incorpora a cidade real, e é o mundo atual que a torna possível.

A cena que é construída em *Rosetta* só é possível enquanto consequência de um mundo real, ainda que a impressão de realidade produzida pelo filme se origine da habilidade narrativa dos irmãos Dardenne. A história da jovem tentando entrar no mercado de trabalho sem sucesso, vivendo à margem, num espaço urbano outro, segregada, com um universo moral próprio que visa a sobrevivência, ecoou muito além das fronteiras da Bélgica. A situação dos jovens belgas como Rosetta, dadas as devidas proporções, pode ser comparável com a de qualquer jovem que viva à margem da sociedade em qualquer lugar do mundo. Um dos pilares do realismo, a temática universal e engajada está fortemente presente no filme. Porém, foi no país de origem que *Rosetta* gerou consequências concretas que demonstram a força que um filme pode ter, através da criação de uma legislação específica para o primeiro emprego que ficou conhecida como *Plano Rosetta*.

O que pode um filme? Apenas versar sobre determinada mazela social é suficiente para gerar uma repercussão que tenha como consequência benéfica a criação de um Plano como esse, que carrega como apelido o nome da personagem-título, numa clara menção ao desejo de que situações reais como a de Rosetta não se repitam?

O interessante é notar que a mais pura construção narrativa que tem lugar em *Rosetta* é tida como um retrato, uma representação inequívoca da realidade. Certamente, passa ao largo dessa impressão de realidade o fato de que Émilie Dequenne, atriz que interpreta a personagem Rosetta, e que recebeu o Prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cannes, tenha sido escolhida entre cerca de duas mil atrizes que enviaram fotos interessadas no papel. Igualmente ignorado é o fato de que o roteiro de *Rosetta* recebeu uma dezena de tratamentos, como afirma Luc Dardenne em *Au dos de nos images* (2005). O personagem de Riquet, por exemplo, foi alterado,

subtraindo-se dele qualquer traço sedutor, e Rosetta foi deixada sozinha durante quase toda a narrativa, quase sempre em silêncio, como uma manobra dos diretores para que o público sentisse estar próximo dela.

O embate que queremos salientar aqui é sobre o que o filme representa, o que ele reconstrói, o mundo do qual ele se origina e que ele, ao mesmo tempo, modifica. Nas declarações dos irmãos Dardenne, está clara a consciência que eles têm dos efeitos que pretendem conseguir. Rechaçam o despertar de qualquer piedade no público. Não se trata disso, o que se quer é, através da arte, reconstruir a experiência humana. Mas como é possível imprimir isso na tela a ponto de fazer o filme devolver ao mundo a realidade modificada?

Seja como for, a Regulamentação do Trabalho da Bélgica, através da SPF (Service Public Fédéral – Emploi, Travail et Concertation Sociale) foi, de certa forma, afetado pelo filme dos irmãos Dardenne, e incorporou na legislação vigente algumas determinações que estão em consonância com as questões presentes em *Rosetta*. Ou então, o apelido dado à lei, oportunamente chamada de *Plano Rosetta*, foi apenas uma coincidência, e a legislação que foi desenvolvida teria sido implementada independentemente do filme. O fato é que a referida lei é de 24 de dezembro de 1999 e é apontada como tendo sido inspirada pelo filme dos irmãos Dardenne. O movimento de pensar um filme como fruto da realidade encontra aqui um desdobramento, a realidade pensada a partir da impressão de realidade suscitada pelo filme: legislação que protege o jovem como fruto de *Rosetta*, que é, por sua vez, fruto de uma situação social e de um cenário recorrente nos *left-over spaces* das grandes cidades.

Cabe, então, pensarmos: em que reside a impressão de realidade no cinema dos irmãos Dardenne? Sem enveredarmos por uma discussão que seja da ordem da ontologia da imagem no cinema, queremos refletir sobre os elementos que legitimam um certo discurso sobre o cinema dardenneano, e que, de certa forma, produz um hiato entre o que se diz sobre o filme e o que o filme apresenta. Naturalmente, as leituras sobre qualquer obra de arte são múltiplas e as contribuições da estética da recepção não nos permitem mais crer em qualquer discurso monocórdico sobre o cinema ou sobre um filme específico, mas um certo discurso evocado pela obra dardenneana e que ignora a construção da impressão de realidade merece ser questionado.

Enrique Fuster parte da corriqueira referência ao passado de documentarista dos irmãos Dardenne para evocar uma espécie de base, de fundamento para o cinema humanista do qual *Rosetta* é um farol. (FUSTER, 2013, p.233). A principal questão que foi colocada pelos próprios Dardenne é: “o que faz ser humano hoje?”. Essa interrogação atravessa seus filmes e encontra em *Rosetta* um momento privilegiado de análise. Fuster reitera a “vergonha de sentir-se desumano” como a tradução perfeita de *Rosetta*, que na tentativa de suicídio tenta se redimir ou sucumbe à dor da culpa pela traição, pela forma desumana com que ela tratou Riquet. *Rosetta* não pode seguir em frente da mesma maneira depois de ter recebido o afeto de Riquet. Seu olhar final para a câmera, identificada com Riquet, representa o emergir da humanidade perdida, o recomeço.

Mike Bartlett afirma que as personagens criadas pelos irmãos Dardenne representam as pessoas como elas “realmente são” e que os Dardenne não querem que tenhamos mais informações do que as personagens, e afirma ainda que eles querem excluir tudo o que não faz parte da história (BARTLETT, 2009, p.13). Aqui, é interessante notar que a impressão de realidade construída atravessa a percepção de Bartlett, o que não pertence à história como sendo aquilo que não faz parte dessa história “real”, ignorando que tudo o que lá está, a tentativa de suicídio, a noite na casa de Riquet, o *camping*, a auto-estrada, são escolhas feitas justamente para darem a impressão de que tudo o que está lá pertence a esse universo.

O hiato entre o que se pensa da obra dardenneana e a construção narrativa que se apresenta pode render um desfile de citações e questionamentos. E é claro que qualquer abordagem é legítima e gera frutos, mas consideramos importante salientar que esse hiato tão presente nas passagens acima é consequência direta da impressão de realidade produzida pela construção narrativa da obra dardenneana. De um lado, uma personagem que é fruto do mundo real e carrega em si as mazelas das grandes cidades; de outro, uma dupla de cineastas com a habilidade para construir essa personagem de ficção tatuada pelo real. *Rosetta* é fruto desse imbricamento e de como as fronteiras entre realidade e ficção podem e devem ser superadas.

## Referências

CARDULLO, B. *Committed cinema: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne*. Cambridge: CSP, 2009.

- CRANO, R.D. "Occupy without counting". *Film-Philosophy*. Edimburgo. v.13, n.1, 2009.
- DARDENNE, L. *Au dos de nos images*. Paris: Seuil, 2005.
- DILLET, B; PURI, T. "Left-over spaces: the cinema of the Dardenne Brothers". *Film Philosophy*, Edimburgo, v.17, n.1, 2013.
- FILIPPO, A. "La Narrazione dolorosa". In: GESÙ, S. *Etica ed estetica dello sguardo: Il cinema dei fratelli Dardenne*. Catânia: Giuseppe Maione Ed., 2006.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.
- LEFEBVRE, H. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.
- LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*. Brasilia: Coord. Ed., 1969.
- MORGAN, J. "The social realism of body language in Rosetta". *The French Review*, Marion, v.7, n.3, 2004.
- MOSLEY, P. "Anxiety, memory and place in belgian cinema". *Yale French Studies (Belgian memories)*, n.102, New Haven, 2002.

# Um anjo benjaminiano sobre bicicleta e cartografias afetivas<sup>1</sup>

## A benjaminian angel on bicycle and affective cartographies

Alice Fátima Martins<sup>2</sup> (Doutora - UFG, FAPEG, CNPq)

### Resumo

Este texto traz algumas reflexões sobre o trabalho do seu Ozorinho, que filma as paisagens e as gentes com quem convive. Ele filma as árvores que serão derrubadas pela agricultura intensiva, os animais ameaçados de extinção, as pessoas da comunidade. Para isso, usa uma velha câmera. A potência de seu trabalho não está na qualidade técnica da produção, mas na intensidade da experiência que transpira nas imagens e sons organizados em narrativas fílmicas, montando uma cartografia de afetos.

### Palavras-chave:

Memória, subjetividade, cartografia, vídeo.

### Abstract

This paper takes some notes about Mr Ozorinho's work. He makes videos about landscapes and people around him. The characters in his films are trees will fall because of agro business, endangered animals, memories and people. His main tool is an old camera. The power of his work is not the formal or technical quality of videos, but the experience intensity, that pulsates inside the filmic narratives, a large cartography of affects.

### Keywords:

Memory, subjectivity, cartography, video.

Este trabalho integra o projeto *Outros fazedores de cinema*, financiado pelo CNPq e pela FAPEG, e fez parte da mesa intitulada *Cinema e subjetividade*, na programação do XX Encontro da SOCINE. Se são muitas as análises possíveis da expressão do eu no cinema, aqui se trata de analisar o filme como um processo de apropriação do meio e da construção da identidade de uma comunidade. Nesse contexto, o conceito de *cartografias*, buscado em Rolnik (1989), refere-se a uma espécie de desenho que acompanha e se faz ao mesmo passo dos movimentos de transformação das paisagens, o que inclui as paisagens psicossociais, igualmente cartografáveis.

A tarefa do cartógrafo é verbalizar afetos que pedem passagem. Ele mergulha nas intensidades de seu tempo, apropriando-se de elementos das linguagens que encontra. Seu

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Mesa Redonda *Cinema e subjetividade*, na programação do XX Encontro da SOCINE, em Curitiba, em 2016. Integra o relatório final do projeto de pesquisa *Outros fazedores de cinema*, que conta com financiamento da FAPEG e do CNPq.

<sup>2</sup> Professora na Faculdade de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da UFG. Pesquisadora PQ2 do CNPq.

Ozorinho pode ser pensado como alguém que traça continuamente cartografias de seu mundo, fazendo uso de uma pequena câmera de vídeo. Além de cartógrafo, é sobretudo um narrador, ao modo benjaminiano. Talvez seja um anjo narrador, a buscar entre os destroços do passado aqueles que não quer deixar para trás, que não quer deixar perdido no esquecimento.

Este artigo está organizado em quatro esboços de cartas, ou mapas, que se sobrepõem, num exercício cartográfico.

### **Primeira carta: do lugar e das temporalidades**

Seu Ozorinho vive na pequena Serranópolis, no sudoeste de Goiás. A região integra o cinturão agrícola em que prevalece o plantio e o beneficiamento de soja, além da criação de gado bovino, dentre outras atividades. Contudo, na paisagem destaca-se outro elemento igualmente potente: os sítios arqueológicos, com grafismos rupestres cuja datação remonta cerca de 11000 anos.

Os *grafismos rupestres* são marcas gráficas feitas sobre a pedra. Essas marcas desenhadas sobre rochas há alguns milhares de anos portam notícias sobre várias gerações de habitantes que ocuparam aqueles territórios. Que objetivos teriam levado as diferentes comunidades a empreender esses mosaicos? Quais os sentidos engendrados nos conjuntos imagéticos? Como foram produzidos? Sobre essas questões apenas se produzem conjecturas, no esforço por respostas, a despeito dos rigores observados nas investigações arqueológicas e antropológicas desenvolvidas a respeito. Talvez o mais surpreendente seja o fato de que tenham atravessado ciclos temporais tão extensos, inúmeras adversidades climáticas, geográficas, dentre outras, chegando até o século XXI portadoras de uma vitalidade ainda capaz de provocar os visitantes com sentidos e narrativas imponderáveis. Contudo, as circunstâncias ambientais, econômicas e sociais que os cercam atualmente não parecem muito favoráveis à sua preservação. Testemunhas de um passado tão longínquo, deparam-se, nestas primeiras décadas do século XXI, com ventos que sopram vigorosamente em direção ao futuro, ou futuros, cujos projetos não se deixam seduzir ou comover por seus enigmas.

Os sítios arqueológicos, araras e outras aves, uma flora e fauna diversificadas, cachoeiras, comunidades humanas constituem a paisagem do bioma do cerrado.

## **Segunda carta: do progresso e do anjo benjaminiano**

O progresso, conforme propugnado pela modernidade, se constrói sobre as ruínas do passado, justificado pela promessa de conquista do futuro. Os ventos mensageiros do progresso anunciado por esse futuro não negociam facilmente com anjos benjaminianos que teimem em se voltar para recolher os mortos deixados para trás, ou para consertar o que foi destruído (BENJAMIN, 1987).

Em Serranópolis, entre as ruínas do passado e o futuro inevitável, em meio à tempestade do progresso, transita um homem de pequena estatura, com mais de sete décadas vividas, portando uma câmera desgastada e um gravador no bolso. Foi ele quem inspirou o filme *Ozorinho, o poeta da imagem*, dirigido por Cássia Queiroz, lançado em 2011. Vem de longe o projeto de seu Ozorinho de registrar seu meio, as pessoas da comunidade, as paisagens por onde percorre de bicicleta. Conhece a região com intimidade, traçando cartografias afetivas (ROLNIK, 1989), tecendo e restaurando memórias. Observa os ciclos de plantas e animais, as transformações dos horizontes, as sonoridades de cada lugar. Registra festas e celebrações da cidade, histórias singulares, jogos de futebol. Assim, vai constituindo um painel cada vez mais extenso de registros em audiovisual, recontando suas histórias.

Seu Ozorinho conta com a parceria de Neila Carvalho Lima Amorim, que foi Secretária de Cultura e Turismo do município durante quase 8 anos. Ela criou o Armazém de Cultura, cuja proposta faz frente à natureza mais acelerada e competitiva das atividades de agricultura intensiva e seus armazéns de guarda e beneficiamento de grãos, que ocupam a geografia da região. O antigo armazém foi transformado em espaço onde se podem deflagrar processos mais atentos aos tempos da comunidade, e se podem restaurar pontes, relações, fios da história. Os vídeos de Seu Osorinho são sempre bem-vindos nesse espaço, tanto quando ele os produza, no registro dos eventos ou dos relatos das pessoas, quanto as suas projeções para uma audiência sempre atenta e envolvida, conquanto seja estabelecida relação de pertencimento entre quem veja e o que se veja.

A produção audiovisual de Seu Ozorinho observa um fluxo muito singular, fora dos protocolos usuais da área. Ele registra os eventos ou contextos de seu interesse, sem

interferência visando otimizar elementos tais como luz, som, etc. O resultado revela, de modo sensível, o modo como Seu Ozorinho percebe tudo à sua volta, por meio dos recortes que faz, das aproximações e distanciamentos do foco, bem como a maneira pausada com que desloca o olhar, estabelecendo trânsitos entre os assuntos. Quando necessita de algum efeito sonoro especial, usa o pequeno gravador, acomodado no bolso da camisa, para produzir o som desejado, enquanto realiza a gravação. Assim, a imagem de um ipê florido pode contar com sons de pássaros, ou o canto de alguma seriema pode acompanhar um passeio à cachoeira. As pausas na gravação, feitas no decurso dos eventos em pauta, funcionam como o principal recurso de montagem, dentro do próprio processo de captação. Contudo, é necessário notar que o seu material não passa por edições posteriores à captação. Finalizadas as gravações, os arquivos são reproduzidos em mídias específicas para serem entregues aos interessados: pessoas que aparecem nas imagens, que participaram dos eventos gravados, outrem que queiram os registros como lembrança, ou com fins de pesquisa e arquivo.

Seu Ozorinho é um narrador, não um arquivista. Ele filma as árvores que serão derrubadas pela agricultura intensiva, os animais ameaçados de extinção, as pessoas da comunidade. Os arquivos com suas gravações são compartilhados na comunidade, estabelecendo redes de pertencimento. Contudo, ele próprio não mantém uma sistemática rigorosa para a organização e preservação desses arquivos. Em algumas situações, quando se deseja recuperar algum deles, deve-se busca-lo entre os conhecidos, na esperança de que não se tenha perdido.

### **Terceira carta: do narrador que joga contra o aparelho**

O equipamento é obsoleto. Ele monta pequenas gambiarras tecnológicas. A despeito de, há alguns anos, operar com aparatos digitais, Seu Ozorinho domina muito pouco dos complexos processos que as imagens técnicas (FLUSSER, 2008) demandam. Operando com arquivos digitais, gerados pela pequena câmera, ele depende do funcionário de uma casa que presta serviços de informática para descarregar os vídeos, e gravá-los em mídias portáteis, reproduzindo os arquivos.

Nesse quadro, nem o domínio dos rituais tecnológicos, nem a gestão de arquivos faz parte do seu *métier*, porquanto ele não seja um arquivista, mas, e sobretudo, um narrador (BENJAMIN,

1987). O domínio técnico das programações que fazem os aparatos tecnológicos funcionarem, suas estruturas materiais, a administração de arquivos, tudo isso deve ser colocado a serviço de sua narração, e não o contrário. As informações com que opera, antes de serem gravadas nos sistemas binários dos semicondutores de silício, têm registro em sua própria memória. Esta, sim, é capaz de reunir fragmentos, estabelecer conexões, atualizar sentidos, investir na construção de pontes entre o que já passou e o que virá, entre os desenhos na pedra e imagens com luzes dançantes. Assim, tendo em vista as discussões propostas por Flusser (2008) sobre as relações entre os aparatos tecnológicos e quem deles faça uso, Seu Ozorinho pode ser também pensado como alguém que *joga contra o aparelho*, em vez de subsumir na condição de *funcionário do aparelho*.

De tempos em tempos, seus vídeos são projetados no salão do Armazém de Cultura, para onde ocorre toda a comunidade, a compartilhar memórias e afetos. O equipamento com que trabalha, pela obsolescência, poderia provocar risos entre *videomakers* afeitos às novidades tecnológicas. Mas, em suas mãos, configura ferramenta de primeira grandeza. E as relações que estabelece com a comunidade, a partir dos vídeos que produz, em contrapartida, podem provocar inveja a muitos realizadores de filmes, profissionais e amadores.

#### **Quarta carta: das memórias individuais e coletivas**

Em que medida as narrativas de Seu Ozorinho articulam sentidos restritos ao seu próprio contexto, a partir de sua experiência particular? Em que medida essas narrativas podem ser portadoras de elementos passíveis de serem compartilhados em ambientes externos à sua comunidade? As memórias ali articuladas dialogam, em alguma medida, com as memórias articuladas em outros ambientes socioculturais? Algumas circunstâncias forneceram pistas para se pensar as relações entre o singular e o coletivo, a subjetividade e as dinâmicas sociais e culturais fora do sujeito, a partir de sua produção audiovisual.

Em 2011, Cassia Queiroz realizou o filme documentário, de curta metragem, intitulado *Ozorinho, o poeta da imagem*. Nele, a cineasta monta um breve, mas denso painel em que as narrativas produzidas pelo narrador benjaminiano são compartilhadas com a comunidade à qual pertence. O filme recebeu o prêmio de Melhor Filme na 11ª Goiânia Mostra Curtas, categoria

Mostra Goiás, e recebeu Menção Honrosa na Mostra ABD/FICA, em 2011. Essa recepção ao filme já apontou como o público externo à pequena Serranópolis poderia acolher o trabalho de Seu Ozorinho.

Por ocasião da realização do Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, em junho de 2015, foi inaugurada a exposição *A infância da arte*, na Galeria da FAV/UFG. A curadoria escolheu quatro trabalhos para integrar o projeto expositivo, sendo que um conjunto de vídeos do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 de Seu Ozorinho estava entre eles. Três horas de gravação foram projetadas em modo contínuo, de modo que o público podia tomar parte de festas, passeios, desfiles captados pela sua câmera. O trabalho despertou a curiosidade de muitos visitantes interessados pelas cartografias humanas e geográficas ali apresentadas. Os aspectos técnicos das imagens – saturação das cores, enquadramento, movimento de câmera, dentre outros – também chamaram a atenção.

No mês seguinte, o mesmo material foi projetado no Armazém de Cultura, em Serranópolis, por iniciativa de Neila Carvalho Lima Amorim. A comunidade se reuniu para ver as gravações com quase 20 anos, e lembrar de pessoas que, tomando parte das cenas gravadas, já não se encontravam entre eles, seja por terem se mudado, seja por terem falecido. De alguma forma, o projeto de Seu Ozorinho atingiu seu objetivo, nessa ocasião.

Em comemoração aos 100 anos do manifesto dadaísta, na Primavera de 2016, foi realizado o evento *DadáSpring*, em Goiânia, integrando exposições, palestras, performances, oficinas e a *Mostra de Cinema Dadá*. As gravações de Seu Ozorinho que integraram a exposição foram incluídos na programação dessa mostra, por se tratarem de vídeos portadores de uma potência em estado bruto, sem polimento, sem observação de protocolos oficiais, numa relação intensa entre narrativa e comunidade. Ao ser indagado, foi possível constatar que o público presente às sessões, formado por universitários e artistas, sensibilizou-se com o material, buscando mais informações a respeito.

Isso posto, é possível afirmar que Seu Ozorinho se apropria dos recursos do audiovisual produzindo narrativas próprias, narrativas que não teriam lugar em produções que respondam aos protocolos do cinema dominante (STAM, 2003). Ao mergulhar em seu contexto, em suas

referências subjetivas, encontra potencial capaz de ser compartilhado, em diferentes níveis, com a comunidade de seu pertencimento, mas também com outras comunidades.

### **Carta final**

Reclamando quase nada para produzir tais narrativas, Seu Ozorinho busca, na própria experiência, elementos com que conta suas histórias, inserido nas dinâmicas culturais de sua comunidade, integrando as imagens em som-movimento aos seus recursos. Embora não domine plenamente os processos técnicos e tecnológicos para gerar arquivos e preservá-los, ele investe esperança nessas imagens. Por meio delas, ele pretende que, no futuro, aqueles que venham a habitar aqueles espaços possam ter notícias de como tenha sido viver ali. E inventem, eles também, outros modos de contar suas próprias histórias, estabelecendo elos entre o que foi e o que será.

É bem possível que as imagens produzidas por Seu Ozorinho não alcancem habitantes de tempos tão distantes, no futuro, quanto os que os desenhos rupestres alcançaram. E caso alcancem, também é possível que seus sentidos sejam tão misteriosos quanto esses mosaicos encravados nas grutas nos arredores de Serranópolis parecem aos seus visitantes.

Do mesmo modo que esses desenhos, a potência do trabalho de Seu Ozorinho não está na qualidade técnica da produção, mas na intensidade da experiência que transpira nas imagens e sons em narrativas. Esta aponta para o seu lugar no mundo e suas perguntas. Suas narrativas buscam, na experiência, nos afetos e na memória, pistas para suspeitar devires, e pintá-los com luzes dançantes sobre telas, compartilhando com os seus, em comunidade.

### **Referências bibliográficas**

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

**Referência filmográfica**

OZORINHO, o poeta da imagem. Direção, Roteiro e Produção Executiva: Cassia Queiroz. Documentário. 16 min. Digital, full HD, colorido. Goiânia, 2011.

## A jornada dos heróis-cineastas em “A Visita”<sup>1</sup>

### The journey of the heroes-filmmakers in "The Visit"

Álvaro André Zeini Cruz (Mestre – UNICAMP)<sup>2</sup>

**Resumo:**

Este artigo analisa os dois personagens-cineastas protagonistas do filme *A Visita* e, a partir deles, investiga os olhares que se opõem – o que vê e o que mira –, bem como as formas como eles interagem, interferem e transformam um ao outro. A metalinguagem, vital ao filme, proporciona discussões sobre *mise en scène*, estilo e sobre o próprio estatuto da imagem cinematográfica.

**Palavras-chave:**

A Visita; estilo; mise en scène; jornada; herói.

**Abstract:**

This article analyzes the two protagonists-filmmakers of the film *The Visit* and, from them, investigates the opposing views – the one that see and the one that keek –, as well as the ways in which they interact, interfere and transform each other. The metalanguage, vital to the film, provides discussions about mise en scène, style and about the very status of the cinematographic image.

**Keywords:**

The Visit; style; staging; journey; hero.

Este artigo nasce como uma revisão da crítica escrita pelo presente autor acerca do filme *A Visita*, o que por si só demonstra a complexidade da proposta cinematográfica de M. Night Shyamalan, sempre suscetível a releituras e reavaliações transformadoras. Homônimo ao filme – uma ficção travestida da estética documental, pois a trama narra a realização de um documentário performático –, o texto publicado em dezembro de 2015 na revista Pós-créditos, partia da ideia conceituada por Jean-Luc Godard (OLIVEIRA JR, 2015) de que existem cineastas que veem e cineastas que miram, para, isto posto, refletir a trajetória de Becca e Tyler, personagens-cineastas que decidem documentar seu primeiro encontro com os avós. A crítica, então, colocava Becca como um olhar minucioso, mirante, enquanto atribuía a Tyler a simplicidade do olhar que vê. Os elementos dessa equação serão invertidos nas próximas linhas;

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Olhar e Dispositivo.

<sup>2</sup> Mestre e doutorando em Multimeios pela UNICAMP. Pós-graduado em Argumento e Roteiro para Cinema e Televisão pela FAAP. Graduado em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

isso, entretanto, não invalida completamente o texto anterior, sobretudo considerando-se as naturezas diversas dos artigos.

O incidente incitante da jornada revela-se logo na primeira cena de *A Visita*: em um típico plano *talking heads*, a Mãe (Kathryn Hahn) dos adolescentes narra o abandono cometido pelo marido (pai de Becca e Tyler) e o rompimento anterior com os próprios pais (avós dos protagonistas), descontentes desde o princípio com o casamento da filha. Essa dupla ruptura reverbera nos filhos e introduzem-se, assim, feridas baseadas nas privações: a privação de um corpo que se torna ausente – o pai/marido que deixa de estar ali, tornando-se lembrança, e, portanto, imagem –, e dos corpos que, para Becca e Tyler, jamais foram sequer imagens, pois a violência do rompimento os privara até mesmo das fotografias dos avós (fato que se revelará essencial para o desenvolvimento da intriga).

Um breve contato (via redes sociais) abre a possibilidade de um reencontro entre netos e avós, assim como do registro, organizado por Becca como uma espécie de filme-elixir que, segundo a garota, poderá curar a Mãe. A Mãe, contudo, é figura secundária; o elixir irá, claro, afetá-la, posto que reestabelece uma harmonia familiar, mas os verdadeiramente transformados – como em toda jornada clássica do herói – são Becca e Tyler, cujos traumas particulares se correlacionam, entremeados pela virulência das privações sofridas.

Os problemas internos dos irmãos apontam para o mundo comum desse lar traumatizado. Ainda que idealize (diegeticamente) o filme, os conflitos de Becca pululam da dimensão das imagens: ela rejeita qualquer registro da imagem paterna, mas rechaça principalmente a própria imagem, que só encara quando decalcada, quando parte de um bem maior – o filme-elixir. É Tyler, o irmão, quem verbaliza num momento-chave, a incapacidade que Becca tem de ver-se sem a proteção do deslocamento temporal da imagem fílmica. A agonia dele, no entanto, é ainda mais primordial: circunda o corpo, o físico, o material. O horror aos germes (que quase beira um transtorno) e, sobretudo, a crença de que o abandono paterno proveio de sua incapacidade de derrubar outro jogador numa partida de futebol americano – ou seja, da fragilidade física –, pontuam essa angústia em torno do corpo, que, como a de Becca (em torno da imagem), vem à tona em frente à câmera.

Corpo e imagem; essa dicotomia vital à *mise en scène* e, conseqüentemente, ao estilo, é colocada como elemento basilar da jornada, que irá refletir sobre o próprio estatuto das imagens cinematográficas. Tais elementos, cruciais ao filme, emergem como feridas expostas que desmascaram não só o personagem diante, mas também o que está por trás da câmera; quem é visto e quem vê. O primeiro depoimento revelador vem de Tyler, filmado por Becca com uma inabalável rigidez. A desconfiança para com a imagem faz com que ela use a câmera de forma concisa, valendo-se menos das reconfigurações tecnológicas propiciadas pelo aparato do que dos artifícios de composição propiciados pelo mundo e seu recorte (como a utilização de molduras). Para Becca, a cineasta que vê – e que estaria circunscrita entre aqueles que André Bazin denominou como “cineastas que acreditam na realidade” (BORDWELL, 2008) –, uma vez fechado o quadro, interessam os fenômenos que irão se desdobrar entre as molduras, no caso, o transbordar emocional do irmão. Ela até permanece aberta aos acasos e possibilidades, desde que estes sejam inerentes à *mise en scène* (prova disso é a possibilidade da encenação em profundidade). A brisa que bate no rosto de Tyler no momento em que seu olhar titubeia, emocionado, é uma nuance poética que proporciona dubiedade (estaria ele de fato emocionado ou teria sido mero incômodo ocasionado pelo vento?). O olhar rigoroso de Becca permanece tempo suficiente para captar esse prolongamento do elã da alma (ASTRUC, 1959), coisa típica da *mise en scène*.

O olhar de Tyler é mais afoito, curioso em esmiuçar as grandes potências que emergem da cena. Quando em uma cena, o plano detalhe das mãos dadas dos avós surge no computador de Becca, Tyler não hesita em atravessar um cômodo para que sua câmera mire o momento já previamente imagetizado. Sem qualquer ressalva para com a dimensão das imagens (diferente da irmã), Tyler é o cineasta que mira, o que se evidencia na forma como ele se coloca diante de Becca.

A cena é das mais complexas dirigidas por Shyamalan, que, nesse momento, assume a posição de cineasta que crê na imagem (e em suas distorções e manipulações), representado na diegese por Tyler. Sentada numa cadeira em meio a uma estradinha de terra, Becca é centralizada no quadro, sem, entretanto, eliminar o ponto de fuga da via, ressaltado pela profundidade de campo. O quadro, portanto, permanece aberto a uma potência da *mise en scène*

– a encenação em profundidade –, e sua composição aliada ao gênero do filme, visa enganar o espectador, deixando-o na expectativa de algo se aproximar pela estrada.

Mas a entrevista começa e Tyler logo deixa claro que, uma vez detentor dessa câmera-arma, não seguirá o *script* deixado por Becca, idealizadora do filme. Ele, então, a desconcerta: “Por que você nunca se olha no espelho? Exceto quando está editando, você nunca olha para si mesma”, diz. Desarmada – literalmente, já que não empunha a câmera que, para ela, é escudo – o rosto de Becca vacila de forma mais veemente do que o olhar do irmão fizera antes. Cineasta da mira, é justamente isso que Tyler faz: aciona o zoom da câmera, mirando o desconforto da entrevistada. Ironiza a inversão das posições: “não é agradável, certo?”. Em seguida, mente ao negar o acionamento do zoom, que avança tal qual a dureza da interpelação. A lente para apenas na violência do close, que planifica o *background* colocando-o em desfoque, e, além de redimensionar o rosto, o fragmenta através das molduras à esquerda do quadro. A interrupção do rosto por meio do enquadramento descompensado faz com que as linhas do próprio quadro sublinhem o olhar, prestes a eclodir em lágrimas.



1.

Imagem capturada do filme *A Visita*, de M. Night Shyamalan

O corte traz a cena seguinte, quando a câmera, de volta às mãos de Becca (e ao papel de protetora) registra o pranto e a expurgação do abandono paterno. Em seguida, a declaração

de recusa às imagens de arquivo contendo o pai (para as quais Becca dá, literalmente, as costas) vem acompanhada da explicação de que, para ela, a utilização dessas imagens significaria o perdão. O trauma, portanto, terá que ser superado por outras vias. A mudança típica reservada ao protagonismo clássico, se dará, assim, regida como na jornada do herói – orientada por um mentor e concretizada no embate do *clímax*.

A oposição complementar entre Becca e Tyler – que vai dos traumas às personalidades –, faz com que ambos alternem não só a máscara arquetípica do herói, como também a do mentor. Detentora do saber ver, Becca é quem orienta a Tyler sobre a permanência do olhar e a dilatação dos planos para que os corpos se revelem; o caçula, por sua vez, demonstra à irmã (como já explicitado na cena descrita) o poderio da câmera que, mais do que proteger, pode mirar e “atirar”.

Potencializada após as cenas já analisadas, essa trajetória de mudança dos irmãos se encaminha para o desfecho com a constatação de ausência dos avós – incógnitos em corpo ou imagem durante toda a infância dos netos – deu sustentação à farsa em que caíram. O *turn point* da surpresa (elemento obsessivamente cobrado de Shyamalan desde *O Sexto Sentido*) é revelado pela Mãe, graças ao olhar da webcam: os velinhos com quem as crianças passaram a semana são completos desconhecidos. O desequilíbrio mental dos anfitriões, algo gradualmente plantado na trama, se acentua nesse intervalo do resgate, e o confronto, inevitável, se bifurca conforme as demandas dos dois protagonistas. A separação dos irmãos delinea um passo importante da jornada; a privação do herói da figura do mentor. Sozinhos, eles tem que encarar seus traumas e defeitos para, enfim, concluírem a jornada transformados.

Becca é trancada em um quarto escuro junto da “Avó” já completamente desvairada. A única fonte luminosa no espaço provém da própria câmera. A provação do *clímax* lança essa personagem-cineasta do visionamento e da realidade na cena mais estilizada de todo o filme: a câmera na mão, a luz pontual do aparelho e a dessaturação constroem uma textura imagética caseira que remete à estética dos *found footages*, num filme em que havia, até então, mantido algum rebuscamento pictórico sob a justificativa de certo domínio cinematográfico por parte dos personagens.

A montagem potencializa o *clímax* ao alternar o horror no quarto e o confronto entre Tyler e o “Avô”, na cozinha. Também ensandecido, é o velho quem inicialmente dispõe da câmera, aparando-a no espaço para observar a cena. Tyler, o diretor que mira, é, assim, colocado à mercê dessa câmera que não se rearticula, apenas capta segundo as propiciações espaciais e a profundidade de campo. Enquanto o garoto é enquadrado como uma silhueta que atravessa o quadro em primeiro plano, o avô se desloca para o *background*, onde é velado por um balcão, central no cômodo. Lá, despe a fralda geriátrica suja, item que potencializará o confronto de Tyler com seu trauma – o corpo e suas fragilidades.

As situações são dilatadas pela montagem alternada. A de Becca é a que primeiro se resolve. A ela, não basta mais a passividade do observar; é preciso enxergar o horror que se aproxima para poder salvar a si própria. Restrita pela luz artificial (e privada da luminosidade natural do mundo), e tendo a câmera como escudo, resta à Becca encontrar uma arma, que coroará a jornada ao se apresentar no objeto por ela até então temido – o espelho. Para enxergar a aproximação da figura tenebrosa, Becca tem que antes encarar-se. A violência do ato atinge o corpo; a velha lança o rosto da garota contra o espelho. Mas dos fragmentos dessas imagens titubeantes (os estilhaços), emerge a arma que dá fim ao corpo mascarado pela sombra. O registro da luta final e da morte se dá numa *mise en scène* aparentemente não calculada, cujo principal marcador está no desleixo estilizado da câmera tremida. Algo antes impensável para a meticulosa Becca.

No retorno a Tyler, o ponto de vista sobre a cena é mais uma vez alterado pelo Avô, que apanha a câmera para discursar (ironicamente) sobre a cegueira do mundo. Ao apará-la novamente no espaço, o velho o faz num plano holandês acentuado (que não deixa de simbolizar a instabilidade psíquica de quem a enquadrrou). Livre, Becca surge para tentar salvar o irmão, mas é derrubada; sua câmera, colocada sobre o balcão, estabelece um segundo ponto de vista, desajeitado e fragmentador, ou seja, já transformado. Resta a Tyler superar a descrença para com o próprio corpo e é principalmente sob o ponto de vista da câmera deixada pelo avô que sua ação será vista.

Para salvar a irmã, o *takle* ineficaz no futebol infantil – item do trauma – se concretiza agora, contra o velho alucinado. A montagem alterna os olhares das câmeras, mas é por meio

daquela que privilegia a *mise en scène* que a violência das ações é mostrada. O corpo do “Avô”, caído, é semi-velado pelo balcão, que deixa à mostra uma ínfima parte da porta da geladeira. Lá, camuflado, também está Tyler, que abre e fecha a porta do eletrodoméstico repetidamente sobre a cabeça do oponente; gesto violento estilizado pelo som. A encenação do confronto na profundidade do espaço e o semi-velamento minucioso provocado pelo balcão da cozinha distanciam essa imagem da abjeção sem diminuir o impacto daquilo que sobra ao olhar – as pernas espasmódicas a cada golpe que lhes tiram a vida na camada mais profunda do plano.



Imagem capturada do filme *A Visita*, de M. Night Shyamalan

O reencontro com a Mãe denuncia a bem-sucedida completude do elixir: a música preferida dela – “Possession”, interpretada por Les Baxter – entra para pontuar a superação dos traumas e o estabelecimento de uma lar melhor. As imagens do pai, outrora negadas por Becca, surgem pouco depois, anunciando o perdão ao corpo agora possível apenas na imagem. “Uma imagem é a impressão atual de um objeto ausente”, disse Christian Metz na conhecida entrevista compilada em *A Experiência do Cinema* (XAVIER, ). *A Visita* evoca essas dicotomias essenciais do cinema: “ativo/passivo, sujeito/objeto, ver/ser visto” (p. 406), presença/ausência, corpo/imagem. A jornada, complementar mas bifurcada, se entrelaça de forma indivisível no

resultado – o filme – desse processo de formação em que dois cineastas, por fim compreendem que a imagem cinematográfica é sim um elixir, uma potência restauradora.

### **Referências bibliográficas**

- ASTRUC, Alexandre. *O que é a mise en scène?* Disponível em: <<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm>>. Acesso em: 03 dez. 2016.
- AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BLOCK, B. A. *A narrativa visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais*. São Paulo: Elsevier, 2010.
- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papyrus, 2008.
- BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Unicamp, 2013.
- CRUZ, A. A. Z. *A Visita*. 2015. Disponível em: . Acesso em: 17 maio 2016.
- OLIVEIRA JR, L. C. G. de. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo/ Luiz Carlos Oliveira Jr. – Campinas, SP: Papyrus, 2013.*
- \_\_\_\_\_, Luiz Carlos Gonçalves de. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- VOGLER, C. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores* 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015.
- XAVIER, I. [org]. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal: EMBRAFILME, 1983.

# De quadro a quadro - uma abordagem metodológica de análise

## filmica<sup>1</sup>

### From frame to frame - a methodological approach to film analysis

Ana Paula Nunes de Abreu<sup>2</sup> (Doutora – UFRB)

**Resumo:**

Esta comunicação dará ênfase a uma abordagem metodológica de análise fílmica para contextos escolares, sistematizada em doutoramento, que configura o “entre-lugar” do cinema e audiovisual entrelaçado à educação, como uma ponte de quadro a quadro, entre as ideias e a memória, entre os fragmentos e os filmes. Educar é tecer uma rede entre o passado e o presente. A experiência com o cinema pode contribuir muito neste processo de mediação cultural.

**Palavras-chave:**

Cinema, audiovisual, educação, metodologia, análise fílmica.

**Abstract:**

This communication will emphasize a methodological approach of film analysis for school contexts, systematized in doctoral studies, which configures the "inter-place" of cinema and audiovisual intertwined with education, as a frame-by-frame bridge between ideas and memory, fragments and films. To educate is to weave a network between the past and the present. The experience with the cinema can contribute in this process of cultural mediation.

**Keywords:**

Cinema, audiovisual, education, methodology, film analysis.

Nas palavras de Paula Sibilia (2012), vivemos tempos de dispersão, em que as novas subjetividades, forjadas em consonância com os múltiplos aparatos tecnológicos da contemporaneidade, não se habitam mais ao confinamento disciplinar do modelo de escola moderna. O que poderia produzir uma tensão produtiva de resistência, configura-se, em vez disso, com a estima da sobrevivência em rede. A autora conclui que é preciso "inventar novas armas", que as tecnologias não são garantia de sucesso escolar, mas sim, "espaços de encontro e diálogo".

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST CINEMA E EDUCAÇÃO.

<sup>2</sup> Professora adjunta do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, onde desenvolve o projeto de extensão Quadro a Quadro – Projetando ideias, refletindo imagens.

Jesus Martín-Barbero (2009, 2009a, 2009b) recompôs seu “antigo” mapa das mediações – institucionalidade, socialidade, ritualidade e tecnicidade – para dar visibilidade às mutações culturais, substituindo institucionalidade/ socialidade por identidade/ cognitividade. E destacou que vivemos, atualmente, a “institucionalidade” da tecnicidade, isto é, o adensamento da comunicação em todas as formas culturais e sociais da vida cotidiana, concebendo novas subjetividades. Mas o cerne da comunicação, para o autor, não está nos meios, e sim nas formas mestiças da mídia, na “intermedialidade”, um conceito para pensar a hibridação das linguagens e dos meios – o celular que funciona como vídeo, televisão, computador, jogo, mapa e telefone, dentre outras coisas. Portanto, nas palavras de Martín-Barbero e German Rey: “Se já não se escreve, nem se lê como antes, é porque tampouco se pode ver, nem expressar como antes.” (2001, p. 18)

Para Bergala (2015), a transformação digital é uma verdadeira “mutação antropológica”. O uso intensivo da internet gerou uma nova forma de se relacionar com as imagens: assistir a um filme inteiro sem interrupção, não é mais a prática “normal” das gerações mais jovens. Nem mais a sala de cinema condiciona o visionamento contínuo do filme, porque segundo o autor, mesmo nas sessões do Festival de Cannes, os espectadores intercalam o olhar entre a grande tela do filme e a pequena tela de mensagens pessoais.

Os autores estão em consonância ao compreender que esta tecnicidade audiovisual das novas subjetividades - a acelerada montagem aleatória, prática generalizada de comutação e simultaneidade de várias telas - irá desenvolver novas formas de inteligência sobre a imagem, mas ainda não sabemos como.

Esta comunicação dará ênfase a uma abordagem metodológica de análise fílmica para contextos escolares, sistematizada em tese de doutorado, como uma possibilidade de articulação da análise com a tecnicidade audiovisual das novas subjetividades através do dialogismo.

### **Ecós e reverberações**

A maioria dos materiais pedagógicos sobre filmes já se utilizam de apontamentos intertextuais, gerados pelo filme analisado: relações entre o filme em questão e outros filmes,

com obras de arte em geral, com outros tipos de textos, discursos, temas, espaços e tempos. Em outros termos, os filmes se tornam *Imagens Geradoras* (visuais e sonoras), capazes de (re)criar compreensão do mundo e de si, fazendo referência aos temas geradores de Freire (1970, 1989).

Ainda na perspectiva da mediação pedagógica, Jacotot/Rancière definem que o primeiro princípio do Ensino Universal se resume a: “é preciso aprender qualquer coisa e a isso relacionar todo o resto” (RANCIÈRE, 2005, p. 41). Isto é, a base para a obtenção de conhecimento está nas relações que o aprendente faz. Assim, Jacotot/Rancière afirmam: “O serralheiro que denomina o O de redonda e o L de esquadro já pensa por meio de relações. E *inventar* é da mesma ordem *que recordar*”. (RANCIÈRE, 2005, p. 46)

A criação de unidade analítica entre os temas geradores também está presente em Bakhtin, para quem: “A relação com o sentido é sempre dialógica. O ato de compreensão já é dialógico.” (1997, p. 350) Dialogismo é a relação necessária entre um enunciado e outros enunciados - considerando enunciado como qualquer “complexo de signos”, como uma frase, uma canção, um filme, um discurso - porque os enunciados não são auto-suficientes, são repletos de ecos e reverberações de outros enunciados.

Esse olhar construtivista sobre o mundo ricocheteava entre a teoria dialógica de Mikhail Bakhtin, nos estudos de linguagem e na literatura, os estudos de Vygotsky (2003) sobre a psicologia da educação<sup>3</sup>, e as experimentações na montagem cinematográfica de outros russos contemporâneos.

Os teóricos soviéticos da montagem apontavam a potencialidade das associações (relações entre imagens) como a especificidade do cinema. Mais uma vez, a construção do sentido se dá através de associações. Eisenstein era amigo pessoal de Vygotsky, o trabalho de um ecoa no do outro. Tanto a “montagem de atrações”, como a “montagem intelectual”, do cineasta russo, pode ser vista como a criação de um instrumental simbólico para levar o espectador a construir outra informação diferente daquela figurada. Mas ao contrário de

---

<sup>3</sup> Vygotsky defendia que os processos de mediação instrumental e social - as relações entre as coisas, as ideias, as pessoas e as culturas - modificam nosso próprio pensamento, capacidade de organização das ideias, a inteligência prática, memorização etc., em última instância, a forma como o indivíduo se constitui.

Kulechov e a montagem que produzia continuidade com as associações, Eisenstein seguiu uma montagem de choques. Segundo Stam: “o cinema eisensteiniano *pensa* através de imagens, utilizando o choque entre planos para provocar, na mente do espectador, chispas de pensamento resultantes da dialética de preceito e conceito, idéia e emoção.” Nos termos de Bakhtin (1997) - diálogo e dialética.

Para Robert Stam (2003), que relacionou o dialogismo bakhtiniano com o cinema:

O dialogismo se refere à relação entre o texto e seus outros, não só em formas bastante cruas e óbvias como o debate, a polêmica e a paródia, mas também em formas muito mais sutis e difusas, relacionadas com os *overtones* e as ressonâncias: as pausas, a atitude implícita, o que se deixou de dizer, o que deve ser deduzido. (STAM, 2003, p.74)

Interessa-nos aqui o *dialogismo*, sem delimitações e classificações rígidas, apenas destacar a potencialidade das imagens de produzirem um olhar que veja as coisas em relação.

#### **Dialogismo e Literacia fílmica<sup>4</sup>**

Para a pedagogia da linguagem total, uma compreensão da literacia fílmica a partir do ponto de vista da comunicação: “A dialogicidade integra as experiências concernentes ao perceber, sentir e pensar.” (GUTIERREZ, 1978, p.71)

Em A Hipótese-Cinema (2008), uma perspectiva do campo da Arte, Bergala explica que sua estratégia de trabalho estabelece e propõe uma pedagogia do cinema mais leve, fundada essencialmente nas relações entre os filmes, as sequências, os planos, as imagens provenientes de outras artes etc. Nas palavras do autor:

Se queremos introduzir o cinema como arte na escola, é principalmente para que haja esse ir-e-vir entre cultura e vida, um ir-e-vir do qual as escolas são extremamente carentes em suas disciplinas clássicas. É para que os jovens façam desta arte uma experiência de vida, de beleza, de uma visão de mundo que é a deles, na sua idade, no país e na época em que vivem. (BERGALA, 2015, s/p)

---

<sup>4</sup> “O nível de compreensão de um filme, a capacidade de ser consciente e curioso na escolha dos filmes; a competência para ver criticamente um filme e analisar seu conteúdo, cinematografia e aspectos técnicos; e a habilidade para manipular sua linguagem e recursos técnicos na produção criativa de imagens em movimento.” (BFI, 2013, p. 3)

Mais uma vez, relações dialógicas que favorecem a criação de uma unidade complexa, que conecte os diferentes filmes, sequências, planos etc. em torno de um pensamento. Ou seja, nas suas diferenças, ambas abordagens de educação audiovisual – comunicação e arte – reivindicam uma metodologia dialógica.

Agentes do campo da literacia fílmica também apontam para o aprendizado através das relações dialógicas entre o já sabido e o porvir, porque é a permanente dialética entre o velho e o novo que mobiliza o ser humano a fazer novas perguntas.

Quando questionada, especificamente, sobre sua experiência com análise fílmica para contexto escolar, Nathalie Bourgeois<sup>5</sup> (2014) destaca a comparação como uma forma de “ensinar a ver”, de analisar um filme. Por exemplo, a temática “ponto de vista”, pode ser trabalhada com trechos de filmes, pinturas e outros tipos de imagens, que remetam a tipos de ponto de vista, e, por sua vez, devem ser pesquisados, analisados, comparados e experimentados.

### **Dialogismo e análise – rede de sentidos**

O objetivo central com todas essas relações é explorar como os instrumentos da pedagogia do cinema, e da educação em geral, podem contribuir com a análise fílmica e, ao mesmo tempo, o que as teorias sobre análise fílmica podem nos ajudar a pensar uma proposta que auxilie os educadores a exercitarem a análise fílmica com crianças e jovens. Eis que a análise dialógica surge como uma possibilidade na via de mão dupla - tanto das mediações culturais e pedagógicas, quanto do instrumental teórico da intertextualidade na análise fílmica.

A análise fílmica pode significar duas coisas: a própria atividade de analisar e também o resultado dessa atividade - um novo texto, uma nova enunciação, que estabelece uma unidade entre os elementos apreendidos isoladamente, ou seja, uma criação do analista sobre sua compreensão do filme.

Na análise dialógica, como pensada aqui, ação/ reflexão explicitam que o sentido não é achado, mas sim construído pelo espectador-aprendente, com seu próprio repertório, sua

---

<sup>5</sup> Foi coordenadora do serviço educativo da Cinemateca Francesa, autora de materiais pedagógicos sobre filmes e cinema em geral, e, atualmente, é coordenadora do programa transnacional *Cinéma, cent ans de jeunesse*.

bagagem cultural. Não se trata do espectador se transformar em um decifrador de intertextualidades. Seria um jogo sem muitos ganhos para o espectador e para a literacia fílmica. Como já disse Aumont e Marie (2009), a construção de uma metodologia de análise é sempre uma negociação entre a experiência da singularidade e a generalização teórica. Deste modo, esta proposição é um esboço de generalização para produções singulares.

Dito isto, seguem alguns apontamentos para os docentes-mediadores:

- 1) É importante iniciar construindo um ambiente que favoreça a experiência estética, a princípio, sem funcionalidade, evitando a tendência de ver o filme para se informar sobre algo.
- 2) O desenvolvimento de uma mediação dialógica cultural, com questões e exercícios que gerem associações, análises comparativas e interpretações, no coletivo. De preferência, com uma reflexão sobre a própria prática, desde a mediação cinematográfica até a mediação pedagógica. É a função do professor-mediador, ou “passador”.
- 3) A emancipação do aprendente, que deve ter liberdade para selecionar as imagens, sons, cenas, gestos, luz etc., com as quais trabalhará para apontar suas próprias relações pessoais. A criação já começa pela seleção (Vygotsky). Para tal, é relevante favorecer o acesso permanente e individualizado ao filme.
- 4) Fase mais densa do processo, em que se deve organizar uma unidade nas relações dialógicas, construir uma chave de leitura, um texto curatorial, uma análise crítica.
- 5) Por fim, o estabelecimento de um ambiente de compartilhamento do conhecimento produzido. É o momento da criatividade, em que teoria e prática devem ser vivenciadas juntas. Qual é a forma de apresentação desta análise crítica, texto curatorial, remontagem do objeto?

Assim, a análise fílmica dialógica, como um exercício pedagógico para crianças e jovens, por um lado, trabalha com a experiência sensível, a fruição e a criação; por outro lado, com as relações dialógicas intertextuais entre o filme e o mundo ao redor, a vida cotidiana, o passado e o presente.

Não se trata de um inventário puramente de linguagem e descritivo das variedades de associações. Importante é a construção de conhecimento do espectador, na sua compreensão/

apreensão da obra. Também o filme é a fonte de liberdade e limite para toda e qualquer associação.

Não se educa ninguém para o diverso com argumentos, uma educação para a diversidade é uma educação para o sensível. O cinema e o audiovisual, ou qualquer outra mídia, não irão solucionar a tensão presente no campo educacional (e também fora dele), levando “entretenimento” para a escola, mas empregando a lógica do sensível.

O exercício da análise dialógica de filmes, como aprendizagem, permite colocar em prática discussões do plano teórico, como o próprio dialogismo - na educação, no cinema, como prática democrática; como as relações dialógicas estilísticas e poéticas entre filmes e outras linguagens; e nas relações dialógicas sociais, históricas e culturais, colocando em relevo questões de ordem política e ideológica; sem perder de vista o prazer de desmontar e remontar o “brinquedo-filme”.

Em acordo com Bergala (2015), acreditamos que o processo de ensino-aprendizagem deve ser, mais do que nunca, a criação de pontes entre as idéias e a memória, entre os fragmentos e os filmes. Educar é tecer uma rede entre o passado e o presente. E a experiência com o cinema pode contribuir muito neste processo de mediação cultural, como um processo de ensino-aprendizagem que cria pontes de quadro a quadro, de mundo a mundos.

### Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- BAKHTIN, M. *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The dialogical imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BERGALA, Alain. *Journée Film Education in Europe*. Paris: Cinémathèque Française, 19 de junho 2015. Disponível em: <https://filmliteracyadvisorygroup.wordpress.com> Acessado em: 03set. 2015
- \_\_\_\_\_. *A Hipótese-Cinema*. RJ: Booklink e CINEAD/UFRJ, 2008.
- BOURGEOIS, Nathalie. [Entrevista oral] 23 set. França, Paris: Cinemateca Francesa, 2014. [para] ABREU, Ana Paula N., Entrevista sobre análise fílmica para contexto escolar.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 51a. ed – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

\_\_\_\_\_. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Autores Associados; Cortez, 1989. (Coleção polêmicas do nosso tempo; 4)

\_\_\_\_\_. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

GUTIERREZ, Francisco. *Linguagem Total: uma pedagogia dos meios de comunicação*. São Paulo: Summus, 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. 6.ed. RJ: Editora UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. As formas mestiças da mídia. *Pesquisa FAPESP Online*, edição 163, p. 10-15, setembro 2009a. Entrevista concedida à Mariluce Moura.

\_\_\_\_\_. Uma aventura epistemológica. *Matrizes*, v. 2, n. 2, p. 143-162, 2009b. Entrevista concedida à Maria Immacolata Vassalo de Lopes.

MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. 2a. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 1 ed. Campinas: Papirus, 2003.

SIBILIA, Paula. *Redes ou paredes: a escola em tempos de dispersão*. RJ: Contraponto, 2012.

VYGOTSKY, L. S. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. - 6a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Psicologia Pedagógica*. Edição Comentada. Porto Alegre: Artmed, 2003b.

# **Ambiências das imagens técnicas nos filmes de horror *found footage*<sup>1</sup>**

## **Ambiences of technical images in the found footage horror movies**

**Ana Maria Acker<sup>2</sup> (Doutoranda - UFRGS)**

### **Resumo:**

A proposta discute processos teóricos e metodológicos da tese *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*, que está em finalização. Entre os objetivos, a pesquisa cruza concepções acerca da experiência estética, imagem técnica e ambiência, em uma perspectiva do conceito de *Stimmung*, de Hans Ulrich Gumbrecht (2014). O realismo dessas obras tangencia uma ontologia pós-fotográfica (ELSAESSER, 2015), na qual percepções espaciais, de tempo, do mundo e seus objetos são ainda mais difusas.

### **Palavras-chave:**

Cinema; Horror; Tecnologia; Ambiência.

### **Abstract:**

The proposal discusses theoretical and methodological processes of the thesis: *The apparatus of view in the found footage horror cinema*. Among these objectives, the research crosses conceptions about aesthetic experience, technical image and ambience, from a perspective of the *Stimmung*, concept by Hans Ulrich Gumbrecht (2014). The realism of these works tangents a post-photographic ontology (ELSAESSER, 2015), in which space, time perceptions of the world and its objects are even more diffuse.

### **Keywords:**

Cinema; Horror; Technology; Ambience.

A proposta discute processos teóricos e metodológicos da tese *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*, desenvolvida no PPGCOM da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. A pesquisa, em finalização, problematiza filmes contemporâneos do gênero, sendo um dos questionamentos o cruzamento entre experiência estética, tecnologia e ambiência pela perspectiva do conceito de *Stimmung*, de Hans Ulrich Gumbrecht (2014). O realismo dessas obras tangencia uma ontologia pós-fotográfica (ELSAESSER, 2015), na qual percepções espaciais, de tempo, do mundo e seus objetos são ainda mais difusas. Todavia, a composição do dispositivo do olhar é ancestral aos artefatos técnicos contemporâneos.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Olhar e Dispositivo.

<sup>2</sup> Professora 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](mailto:ana_acker@yahoo.com.br)

A trajetória de uma pesquisa também se faz por meio da narrativa dos caminhos de investigação - os que avançaram e aqueles que foram transformados após inferências teóricas e empíricas. A ideia de contar a produção, portanto, tenciona uma reflexão acerca das metodologias usadas para estudo do audiovisual. Desse modo, recorro às apresentações realizadas na Socine durante o doutorado e as divido em três eixos: o real do dispositivo (2013), mapeamento do objeto empírico (2014) e o aparato técnico nas experiências estéticas (2015). A quarta, em 2016, é resultado do entrelaçando das anteriores e aborda um aspecto do dispositivo do olhar: imagem técnica como constituidora de ambiências.

A pesquisa teve início por um viés demasiadamente tecnicista, adotando o termo dispositivo sem considerá-lo nos processos sociais e culturais. Por isso, o mapeamento do objeto empírico foi primordial para os rumos tomados pelo trabalho.

### **Realismos no cinema contemporâneo**

A contextualização desses três anos de apresentações na Socine é importante para o entendimento do caminho que levou à formulação das três categorias de análise propostas pela tese: o uso da câmera subjetiva diegética, câmera sem o olho humano e imagem técnica como constituidora de ambiências. Essa última categoria é a que abordo aqui para pensar o realismo desse cinema de horror contemporâneo.

Após uma releitura de autores como André Bazin e Siegfried Kracauer, percebi que esses se distanciavam em determinados aspectos das produções problematizadas na pesquisa justamente por tratarem do cinema de outro tempo, com outras questões. Além disso, a própria ideia de realismo no audiovisual tem se transformado.

Conforme Thomas Elsaesser, nossa ideia de cinema não-hollywoodiano está ligada, geralmente, a alguma estética realista (2015, p. 37). O autor usa esse argumento para abordar produções contemporâneas com propostas diversas às hegemônicas: além do realismo, geralmente os diretores são autodidatas que estudam cinema posteriormente na Europa ou Estados Unidos, circulam em festivais transnacionais, mantêm uma relação contraditória com a cultura de origem, realizam filmes que trazem características do ambiente digital. Todavia, esse realismo é diferente, pois:

[...] quando as diferentes mídias de construção das representações cinemáticas estão em evidência, por exemplo, por meio da apresentação das tecnologias de reprodução mecânica (aparelhos televisores, gravadores de vídeo, câmeras digitais, fotografias, etc), estas tendem a ser infundidas com fantasia mágica, nutridas por histórias de fantasmas e aparições espectrais, ou então funcionam como evidência do real, em vez de sua traição ou perda (ELSAESSER, 2015, p. 39).

Elsaesser argumenta que o apelo perceptivo de obras com essas características busca envolver o corpo todo, a plenitude dos sentidos, em uma concepção que se assemelha à de Gumbrecht acerca do *Stimmung*. Há hoje, uma “volta ontológica”, defende Elsaesser, diferente do realismo ontológico problematizado por Bazin, pois o que está em jogo, é a perda de força do modelo visual da perspectiva e o paradigma sujeito /objeto. Um dos aspectos que contribui para isso é o uso de diversos aparatos técnicos à margem da câmera, como celulares ou *webcam*, por exemplo.

Uma característica desses filmes seria a presença de personagens cujas capacidades sensoriais fogem à normatividade, apresentam personalidades complexas. Com essa proposta, podem ser citados filmes como: *O homem-urso* (2005), de Werner Herzog, *O Labirinto do fauno* (2006), de Guillermo Del Toro, *Mar adentro* (2004), de Alejandro Amenábar, *O Escafandro e a borboleta* (2007), de Julian Schnabel, etc. Outro aspecto é que em filmes assim, muitas vezes, não se tem clareza se a personagem está viva ou morta, como em *O Sexto sentido* (1999), de M. Night Shyamalan e *Contra a parede* (2004), de Fatih Akin. Do mesmo modo que as pessoas, objetos e lugares ocupam função diferenciada, causando uma instabilidade perceptual. Há ainda uma frontalidade na encenação, o que corrobora a transformação da perspectiva, bem como uma ubiquidade, espécie de espacialização do tempo nas narrativas.

Embora fale de outro escopo de filmes, as ideias de Elsaesser se aplicam, em parte, ao realismo dos filmes *found footage*, especialmente na reconfiguração da perspectiva, da frontalidade da imagem, ubiquidade, personagens dúbias e fantasmagóricas (algo já tradicional do gênero horror).

Como citado, alguns preceitos de Elsaesser se conectam às teorias de Gumbrecht, sobretudo com a abordagem que ele dá a respeito do conceito de *Stimmung*. Tensionado a partir

dos estudos literários, o termo é de difícil tradução, conforme explica o autor – em inglês pode ser relacionado a *mood* (ambiência) e *climate* (clima, atmosfera):

*Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne, a *Stimme* a *stimmen*. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um instrumento musical”; por extensão, *stimmen* significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

A conexão do *Stimmung* com a música não é à toa, explica Gumbrecht, pois o sentido da audição “é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. [...] Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que ‘acontece’ aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os ‘envolve’” (2014, p. 13). Podemos afirmar que o teórico empreende aqui um desdobramento da dimensão da presença no estudo da experiência estética – tudo aquilo que toca aos corpos e é inapreensível pelo sentido ou o desestabiliza (GUMBRECHT, 2010). Há uma defesa em tornar os estudos dos efeitos de presença um objeto das humanidades. Ter o corpo ‘tocado’ pelos objetos abrange a presença:

Tal como aqui as descrevo, as atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos; inequivocamente, as suas formas de articulação pertencem à esfera da experiência estética. Pertencem, sem dúvida, àquela parte da existência relacionada com a presença, e as suas articulações como formas de experiência estética. (Claro que isso não significa que cada articulação da presença que vale como “estética” valha também como atmosfera ou como ambiente) (GUMBRECHT, 2014, p. 16).

As atmosferas e ambiências potencializadas por determinadas obras levam a sensações e ao encontro com o tempo em que foram escritas e das respectivas narrativas. Haveria uma chance de perceber, sentir, ser tocado por um passado por meio da fruição artística: “É que aquilo que nos afeta no ato da leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua representação” (GUMBRECHT, 2014, p. 25). Não há assim uma busca de verdade na proposta investigativa baseada no *Stimmung*, pois esses não são fixos ou decifráveis: “O que importa, sim, é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles

de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles” (GUMBRECHT, 2014, p. 30).

Discussão empreendida já em *Produção de Presença* (2010), Gumbrecht aprofunda o pensamento acerca da *presentificação* do passado que certas obras conseguem promover:

Por princípio, textos e artefatos absorvem a atmosfera de seus tempos. Porém, quer em termos estéticos, quer em termos históricos, tudo depende da medida em que os textos operam nessa absorção, e da intensidade com que os atos de leitura e de declamação tornam de novo presentes esses ambientes. [...] Ainda que possamos nem sempre dar por isso, não podemos – nem deveríamos – duvidar de que a atmosfera de um determinado presente pode tocar-nos de maneira direta; ao mesmo tempo, sentimos que esse mundo e a sua atmosfera nunca se materializarão por completo, e nunca assumirão, para nós, uma forma definitiva (GUMBRECHT, 2014, p. 57 e 58).

Esses passados retornam como sensações, ambiências que envolvem os corpos daqueles que entram em contato com os mundos narrados pelas obras. No caso do horror *found footage*, podemos pensar em uma *presentificação* de um passado tecnológico em alguns filmes, de visualidades de artefatos que não mais existem. Há, na verdade, uma simulação dessas atmosferas, uma vez que as obras observadas aqui foram produzidas recentemente.

É o caso da exploração do vídeo em *Atividade Paranormal 3* (2011), de Henry Joost e Ariel Schulman e *Atividade paranormal 5 – A Dimensão fantasma* (2015), de Gregory Plotkin. No primeiro, câmeras e fitas de VHS são usadas por uma família para o registro de fenômenos estranhos pela casa envolvendo as duas filhas pequenas. Já no filme de 2015, pela manipulação de uma câmera antiga, os membros da família sentem algo de estranho na casa – a imagem videográfica estabelece uma atmosfera que reitera o elemento de horror e se conecta com o passado de 1988 (narrado no terceiro filme).

Nessa quinta produção da franquia, no entanto, é curioso um retorno à perspectiva, principalmente pelo uso do 3D – a perspectiva é identificada em outros filmes do *corpus* de análise da tese, contrariando em parte os argumentos de Elsaesser. A entidade ou demônio também só se manifesta em três dimensões, tomando a tela de maneira peculiar dentro das características já consolidadas do *found footage*.

A abordagem de Gumbrecht (2014) acerca da ambiência destaca fenômenos que tocam nossos corpos, os envolvem. Pensar as imagens técnicas nos filmes *found footage* com essas

características diz respeito às possíveis produções de presença ou até mesmo atmosferas que elas podem evocar em função das “falhas” ou “imperfeições” que apresentam, ou até mesmo pelo decalque na tela de interfaces tecnológicas de produção de imagem contemporâneas ou antigas, como podemos constatar a partir das análises. Como já citamos por Heller-Nicholas (2014), os falsos ruídos que a visualidade desses filmes traz ampliam o horror por darem a impressão de que se aquilo que está na tela estivesse ocorrendo conosco, talvez seria daquela forma que registraríamos.

Em *Atividade Paranormal 3* (2011) a textura do VHS é contínua na narrativa, uma vez que a história se passa na década de 1980 e o pai de Kate e Kristie trabalha justamente com produção e edição de vídeos de casamento. O contraste de cores, a data indicada na tela, os efeitos de rebobinar a fita são vistos reiteradamente. Esses efeitos tomam proporção não apenas pelo artefato presente o tempo todo, mas principalmente pela opção por planos gerais dos ambientes. O quarto das meninas, a cozinha, o pátio da casa, há uma variedade de planos mais abertos que acentuam as características da imagem magnética.

Durante a exploração do *video home system*, outras características são apresentadas, como as dos monitores de edição do pai da família, que instala câmeras pela casa e registra as manifestações estranhas. É como se ocorresse a inserção de mais uma camada das atmosferas de uma visualidade de três décadas atrás.

É interessante perceber que algo intencional em uma produção de 2011 não o é em outras do final da década de 1990, pois ali o uso do vídeo não intenta tanto essa simulação do passado da tecnologia, uma vez que ela ainda pode ser considerada contemporânea para a memória dos espectadores. Como exemplo, podemos citar os casos de *Estranhas Criaturas* e *Bruxa de Blair*, obras de 1998 e 1999, respectivamente.

Nesses filmes não há uma simulação do passado do VHS, mas o uso da tecnologia como ainda acontecia na década de 1990. No filme dos anos 2000, a exploração das fitas é diversas vezes reiterada, como que para marcar a escolha visual do passado. Tanto que no começo do filme, quando Katie deixa na casa da irmã Kristie uma caixa contendo fitas, o cunhado pergunta: *VHS? That is old school. / VHS?* Isso está ultrapassado. Os suportes são compreendidos como algo que caiu em desuso, embora sejam eles que carregam o registro do segredo da família.

Percepção semelhante se tem em *Atividade Paranormal 5*, quando os vídeos de Katie e Kristie, os que vemos no terceiro filme, são encontrados por outra família. Além disso, há o achado de uma câmera que mistura o videográfico e o digital em um aspecto estranho e que capta espectros pela casa. O artefato obscuro, de funcionamento indecifrável, mescla a ambiência do VHS com a digital. O uso do 3D na produção se dá justamente nesses momentos, antecipando as aparições do demônio que assombra as pessoas.

Ao contrário do que verificamos nas outras produções da franquia, no quinto filme a ameaça demoníaca aparece em vários momentos, e não apenas no final. A forma se materializa em imagem como uma fumaça, perceptível pela câmera encontrada. Vídeo e pixels se sobrepõem como se a ambiência técnica de *Atividade Paranormal 5* promovesse uma síntese de todos os artefatos explorados nos cinco filmes da franquia.

A análise da categoria “imagem técnica como constituidora de ambiências” da tese leva em conta então muito mais esses mecanismos para envolver o espectador, o estímulo a uma fruição tátil com a imagem por meio de ambiências do que intentar o caminho de mais realista ou menos realista, exploração da estética amadora como um apelo realista, a estratégia do falso documentário, etc. Essas questões são pertinentes, mas creio que para o fenômeno do *found footage* de horror elas já tenham chegado a um esgotamento e outras possibilidades de investigação se apresentam como necessárias no âmbito dos estudos de audiovisual.

## Referências

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? Outra travessia, n. 5, Florianópolis, segundo semestre de 2005. p. 9 – 16.
- ELSAESSER, T. Cinema Mundial: Realismo, evidência, presença. In: MELLO, Cecília (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015. p. 37 – 60.
- FOUCAULT, M. *A História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GUMBRECHT, H. U.. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Found footage horror films: fear and the appearance of reality*. Jefferson, NC: McFarland, 2014.

# A espacialidade em Órfãos do Eldorado<sup>1</sup>

## The spatiality in Órfãos do Eldorado

Ana Lobato<sup>2</sup> (Doutora – UFPA)

### Resumo:

Este texto tem como objetivo abordar a construção da espacialidade no filme *Órfãos do Eldorado* (2015), dirigido por Guilherme Coelho, com foco nos espaços exteriores. Será enfatizada a experiência sensorial vivenciada pelo espectador em seu contato com o filme, destacando-se a construção do som, bem como o partido estético da fotografia.

### Palavras-chave:

Espacialidade, experiência sensorial, Órfãos do Eldorado, cinema brasileiro contemporâneo.

### Abstract:

This text aims to address the construction of spatiality in the film *Órfãos do Eldorado* (2015), directed by Guilherme Coelho, with focus on the outdoors. It will be emphasized the sensorial experience lived by the viewer in his contact with the film, especially the construction of sound, as well as the aesthetics of photography.

### Keywords:

Spatiality, sensorial experience, Órfãos do Eldorado, contemporary Brazilian film.

*Órfãos do Eldorado* (2015), longa-metragem dirigido por Guilherme Coelho me provocou um forte impacto, vivi, ao longo da sessão, uma experiência de ordem sensorial, fora mobilizado muito mais do que minha audiovisual. Senti-me lançada num espaço vivo, envolvida num corpo-a-corpo com o filme, que incitava uma série de diálogos no sentido bakhtiano (BAKHTIN, 1997), em que ecoavam experiências amazônicas passadas, histórias presentes no imaginário da região, outros eldorados, afetos partidos, amores conturbados e incestuosos, relações familiares desmedidas e enredadas. Chamava minha atenção, dentre outras coisas, a abordagem dos exteriores, rio e floresta, que tanto revelava a intensa beleza e grandiosidade desses espaços, quanto, muitas vezes, os revestia com um tom opressivo, sombrio, pesado. A intensidade do que experimentei assistindo ao filme me instigava a retornar a ele, com o desejo de entender suas engrenagens, seu *modus operandi*.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, na mesa *Espacialidade no cinema brasileiro*.

<sup>2</sup> Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPA e professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Artes, ICA/UFPA.

A espacialidade se destacou de imediato, revelando-se um viés privilegiado de acesso a *Órfãos do Eldorado*. A abordagem fenomenológica proposta por Antoine Gaudin, em *L'espace cinématographique: esthétique et dramaturgie*, segundo a qual o espaço é concebido como um fenômeno dinâmico produzido pelo filme, engajando o corpo do espectador, ia ao encontro de minha experiência espectral. Gaudin distingue dois níveis de apreensão do espaço no cinema: o espaço representado pelo filme, espaço-objeto concreto, reconhecível e habitável, o qual somos culturalmente educados a reconhecer; e aquele que diz respeito ao “espaço inscrito no corpo do filme”, acessado através da abordagem “imagem-espaço” (GAUDIN, 2015, p. 64).

Neste último nível, o que está em jogo é uma relação direta e física com o fenômeno espacial. A aproximação se dá, assim, através de um espectador encarnado, que se engaja com o seu corpo, porém não se estabelece no espaço do filme, sua presença se manifesta ao lado da personagem e não em seu lugar, numa situação de co-presença. Nesse sentido, a imagem do cinema não se constitui num conjunto de corpos dispostos num espaço, mas, como afirma Gaudin, “numa estrutura orgânica primordial no seio da qual se inscrevem relações espaciais sob a forma de uma organização puramente abstrato-evolutiva de volumes de cheio e vazio, em permanente movimento” (GAUDIN, 2015, p.64, tradução minha).

Embora, de acordo com o autor, qualquer filme possa ser analisado através do instrumento teórico imagem-espaço, ele assevera também que, sem pretender estabelecer uma fronteira rígida entre os filmes, seria abusivo dizer que todos participam de um cinema imagem-espaço. Assim, a noção imagem-espaço diz respeito tanto a uma construção teórica, quanto a um determinado cinema, cujo espaço se constitui num sujeito profundo. Em tais filmes, a organização global da narrativa se dá de forma a não limitar o espaço representado a um pano de fundo para os dramas humanos, de modo que “o ritmo espacial do visível”, inscrito no corpo do filme, esse inconsciente permanente do cinema, remonta ao primeiro plano de nossa atenção sensível, enquanto domínio autônomo da plasticidade manifestamente investida pela *mise en scène* e montagem.” (GAUDIN, 2015, p. 70, tradução minha).

Entendo *Órfãos do Eldorado* como um cinema *imagem-espaço*, uma experiência espacial em si mesma, em que o tratamento dado ao espaço vai além da mera representação. O filme, que enfoca a volta do filho à casa paterna, e seu conturbado universo afetivo, se passa

no estado do Amazonas, em uma pequena cidade ribeirinha, tanto em suas ruas e ambientes interiores - sobretudo aqueles da casa da família -, quanto em meio à natureza - entre o rio e a floresta -, em amplos exteriores.

Com o objetivo de propor uma abordagem inicial do longa-metragem dirigido por Guilherme Coelho, pelo viés da espacialidade, me remeterei, fundamentalmente, a um segmento situado na abertura do filme, logo após os créditos, que se desenvolve ao longo de aproximadamente dez minutos, e pode ser sintetizado como a viagem e chegada de Arminto à casa paterna. Nele, saltamos de um lugar a outro e de um tempo a outro, sendo introduzidos às principais personagens do filme - Arminto, seu pai, Armando, e Florita -, bem como às questões centrais vivenciadas ao longo da narrativa pelo filho, personagem a partir da qual a história é contada: sua relação problemática com o pai, afetos, desejos e interditos que o vinculam a Florita, dores, fantasmas, visagens e aparições que povoam seu mundo interior.

Destaco, inicialmente, a construção do som, que tem um papel fundamental na criação de efeitos espacializantes em *Órfãos do Eldorado*. Na experiência vivida pelo espectador no trecho aqui tratado, desempenha um papel significativo a massa sonora densa, pesada, grave que atravessa as diversas situações que compõem esse segmento. Tal sonoridade se manifesta antes mesmo que o plano inicial irrompa na tela, e consiste num som forte, marcante, o qual persiste ao longo de todo esse trecho, que se encerra com a entrada de Arminto na casa paterna. Ela vai sendo modulada, ora fica mais forte, ora mais fraca, por instantes quase que desaparece, por vezes torna-se meio metálica, outras mais encorpada e grave, constituindo-se em peça chave na modelagem da espacialidade de *Órfãos do Eldorado*, não só nesse trecho inicial, mas ao longo de todo o filme. Mesmo nos trechos em que não se faz presente, continua ressoando, em razão da força com que se instala no início da narrativa.

Essa massa sonora tem um perfil bem particular, não se trata de som *in*, nem de som fora de campo, nem tampouco do que em geral se considera som *off*, como música de fosso ou narração<sup>3</sup>. Ainda que possam fazer parte de sua composição sons existentes em alguns ambientes retratados, eles foram retrabalhados de modo a gerar uma sonoridade antinaturalista,

---

<sup>3</sup> Para a compreensão do estatuto dessa massa sonora tomei como referência o livro de Michel Chion, constante das referências.

o que a distancia, portanto, do som ambiente ou cenográfico. Além disso, ela atravessa ambientes bastante distintos, estando associada tanto a situações que transcorrem à beira do rio, caso da cena de abertura, quanto a outras que não possuem qualquer relação com o universo fluvial, como a cena subsequente, em que se vê o menino deitado sob um mosqueteiro. Estende-se pela imagem que vem a seguir, a qual, dando um novo salto, volta a focar o rio, através de um travelling que recua revelando Arminto em uma rede armada às proximidades da grade do barco em que viaja. Nesse momento seu volume vai decrescendo, passando a primeiro plano histórias contadas por um passageiro, ao qual somos conduzidos pela movimentação de Arminto, que atravessa por entre as redes, em que se aninham os viajantes, e se posta ao seu lado. O relato do rapaz volta, pouco a pouco, ao plano secundário, enfatizando-se mais uma vez a ocorrência sonora. Esse som denso, incômodo e reverberante é modulado até o final do trecho aqui considerado, sendo retomado, com algumas variações, em outros momentos da narrativa.

No segmento em questão, figuram situações que dizem respeito ao tempo presente vivido pela personagem, mescladas a imagens que remetem ao passado, sem que estas, entretanto, adquiram o estatuto de memórias. Eu diria que tais imagens são, antes de mais nada, constituintes do espaço que o filme faz aparecer, espaço esse carregado de conotações afetivas, reverberando o estado interior de Arminto Cordovil, suas vivências familiares, sua história de vida, sua estruturação enquanto indivíduo. O tratamento dado aos diferentes lugares onde a narrativa se desenvolve, sejam os ambientes privados - a casa da família -, sejam os ambientes naturais - as águas do rio, a praia, a floresta -, faz surgir um espaço impregnado de forte tom emocional, do qual emana uma sensação de sufocamento; é como se tudo estivesse em suspensão, o ar se revela pesado, de forma quase tátil. No espaço inscrito no corpo do filme, experimenta-se um profundo desconforto, encravado nos acontecimentos, no tratamento endurecido e bruto dispensado pelo pai ao filho, nos interditos impostos ao seu desejo e afeto por Florita, na tralha familiar que carrega consigo, o que vai ganhando forma através da *mise en scène* e da montagem.

Para a modelagem do espaço de *Órfãos do Eldorado* concorrem, dentre outras, questões relativas à fotografia: textura, paleta de cores, movimentos de câmera, profundidade de campo. Destacarei alguns desses pontos, ainda em relação ao mesmo segmento, concentrando-me em

imagens da natureza, dos vastos exteriores amazônicos. Em termos gerais, o filme trabalha com uma paleta de cores com predominância do cinza, preto, creme, marrom e verde. Tais cores estão presentes na cenografia, no figurino, e até mesmo nos exteriores, que, por vezes acabam incluindo elementos que fogem a esse universo cromático. No caso da introdução de cores intensas e quentes, como o vermelho, as mesmas são atenuadas pela fotografia e, provavelmente, por um trabalho de correção de cor realizado na pós-produção, mantendo-se, assim, o padrão estético adotado pelo filme.

O primeiro plano de *Órfãos do Eldorado*, após os créditos, consiste num amplo geral do rio, cuja maré vazia permite visualizar uma larga faixa de praia enlameada, colocada à mostra pelo movimento das águas. Nessa imagem predomina a cor cinza, com pouquíssima variação de tom, com a qual são retratados todos os elementos da natureza presentes no quadro: lama, água, vegetação e céu. Tal abordagem quase monocromática da natureza, associada à limitada profundidade de campo, reduz o efeito de tridimensionalidade, contribuindo para o achatamento da imagem. O movimento no interior do quadro, preenchido inicialmente apenas pela água e a vegetação existente ao fundo, é muito sutil. A câmera se move de forma vagarosa, através de uma panorâmica da esquerda para a direita, revelando aos poucos alguns barcos, que parecem não se mover; vão também entrando em campo crianças que brincam na ponta da praia, onde há algumas construções, destacando-se um navio encalhado e inteiramente enferrujado. A lentidão do movimento de câmera, a sutil movimentação da superfície da água, associadas ao uso da câmera lenta, que se torna perceptível com a movimentação das crianças, provoca uma sensação de compressão, de sufocamento, uma quase paralisia.

O retraimento do espaço, para o que concorrem a limitada profundidade de campo e o tom sombrio da fotografia, é reforçado com a aparição de uma mulher, que surge por trás de Florita, enquanto esta enxuga Arminto, procurando retirar a lama que grudara em seu corpo, durante a brincadeira na praia. Ela caminha com passos trôpegos e pesados, gesticula de forma destrambelhada, abana os braços, resmunga coisas incompreensíveis, arranca a roupa e vai entrando no rio, até afundar inteiramente.

A forma como tal espaço é abordado faz com que, apesar de se constituir num amplo exterior, nele se experimente uma sensação de contração. Essa experiência contraria a vocação

dos amplos exteriores, que, segundo Henri Agel, em *L'espace cinematographique*, se configurariam, a princípio, como espaços dilatados. Agel define duas categorias do espaço: *contraído* e *dilatado*. O *espaço contraído* se caracteriza pela hostilidade, encerramento, reclusão, enquanto o *espaço dilatado* representa um respiro, uma expansão, provocando uma descontração libertadora (AGEL, 1978, p. 109). Como salienta Agel, a vocação dos amplos exteriores para se configurarem como espaços dilatados nem sempre concretiza, como se pode verificar no segmento abordado e, em particular, nessa cena de abertura, que está longe de se constituir numa experiência libertadora, sendo, ao contrário, da ordem do encerramento, da hostilidade, observando-se um acentuado movimento de contração.

Um aspecto fundamental dessas categorias é sua mobilidade, de modo que o espaço, vivo, vai se transformando, passando de contraído a dilatado e assim sucessivamente, como uma respiração, em que se alternam sístole e diástole. Pode-se efetivamente observar esse movimento de contração-dilatação, sístole-diástole em *Órfãos do Eldorado*, sendo expressivo nesse sentido o final do segmento aqui abordado.

Após ser flagrado pelo pai em momento de intimidade com Florita, que o tratava com chamego, o menino Arminto é arrastado por Armando através do corredor, enquanto se ouve a voz do garoto que reclama por estar sendo machucado, e a do pai, não muito compreensível, que parece ameaçar lançá-lo porta afora. A imagem inteiramente desfocada, expressando falta de legitimidade da representação da relação pai e filho, leva à contração do espaço. No plano seguinte, Arminto, já adulto, faz o movimento contrário, entra pela mesma porta, através de um plano médio como na cena anterior, sendo que dessa vez sua figura está nítida; ele avança lentamente pelo corredor, como que fazendo um reconhecimento do ambiente. Apesar do andar um tanto vacilante, expressando temor e desconforto diante da volta à casa paterna, o que já vinha sendo trabalhado ao longo de todo esse segmento, há nessa configuração uma maior quantidade de ar, de vazio, promovendo uma dilatação da imagem. Na passagem de um plano a outro, pode-se perceber a respiração do filme, indicando uma abertura, na verdade, relativa, pois, com a baixa profundidade de campo observada no plano em que o rapaz entra na casa, a nitidez da imagem se concentra na área por ele ocupada em seu deslocamento, restringindo, assim, a expansão do espaço.

É possível apontar alguns outros momentos de dilatação ao longo de *Órfãos do Eldorado*. Entendo, entretanto, que o que predomina na espacialidade do filme é o espaço *contraído*, forma como são modelados, na maioria das situações, os fenômenos desencadeados tanto nos ambientes interiores quanto nos vastos exteriores, atravessados por emoções e sentimentos que o protagonista nutre por aquele território cultural e afetivo, com o qual se encontra irremediavelmente enredado. Arminto não vislumbra saída naquele espaço amazônico, mostra-se encurralado, os ecos de suas vivências ressoam por toda parte, como uma fatalidade. Esse estado de coisas atravessa ambientes diversos, passa dos interiores aos exteriores, onde se experimenta, por momentos um tanto fugidios, estados de relaxamento e distensão.

É interessante observar a modelagem do longo plano final, que se estende por cerca de 30 segundos, um amplo geral do rio, ao entardecer, cuja fotografia acentua os tons quentes e as nuances das cores que tingem o céu, nesse momento do dia. Não se trata, é verdade, de um colorido vibrante, o que ademais destoaria do partido estético do filme, mas, de todo modo, temos uma imagem com uma paleta de cores mais generosa, capturada com profundidade de campo. Aqui se pode falar em descontração, o som do movimento das águas vem completar a tranquilidade libertadora. Mas, a essa altura o espaço não se encontra povoado pelas personagens do filme, a elas esse longo respiro e distensão foram sonogados.

## **Referências**

AGEL, Henri. *L'Espace cinématographique*. Paris: Jean-Pierre Delarge, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHION, Michel. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

GAUDIN, Antoine. *L'espace cinématographique: esthétique et dramaturgie*. Paris: Armand Colin, 2015.

# ÉTICA CAÓTICA: Proposições sobre o olhar marginal de Júlio

## Bressane em relação à hegemonia do cinema<sup>1</sup>

# CHAOTIC ETHICS: Propositions on marginal look Júlio

## Bressane in relation to the hegemony of cinema

Ana Beatriz Buoso Marcelino<sup>2</sup> (Mestre - Unesp)

### Resumo:

Este estudo investiga alguns sentidos lançados pelo cineasta brasileiro Júlio Bressane em seu escopo marginal (1967-1973), cujos filmes foram concebidos dentro de uma estética considerada rudimentar, marcados pela disjunção e teleologia fragmentada, além da obsessão pelo abjeto, os quais produzem de um efeito aversivo e caótico ao olhar de um público marcado pela hegemonia em anteparo às ações da indústria cinematográfica em emergência no período.

### Palavras-chave:

Produção de sentido, Recepção, Cinema Marginal, Júlio Bressane.

### Abstract:

This study investigates the senses launched by Brazilian filmmaker Júlio Bressane in his marginal scope (1967-1973), whose films are designed in a considered rudimentary aesthetic, marked by disjunction and fragmented teleology, besides the obsession with abject, which produces an aversive effect and chaotic the look of a public marked by the hegemony in bulkhead to the actions of the film industry in emergency in the period.

### Keywords:

Production of meaning, Reception, Marginal Cinema, Júlio Bressane.

### Seja marginal, seja herói

Em uma das cenas do filme *Matou a família e foi ao cinema* (1969) (Sequência 1) 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, depois sai do enquadramento e mata sua mãe em espaço *off*. Com a tomada em *close up*, sempre perambulando, a câmera segue o personagem que limpa a navalha suja na poltrona. O sangue traça uma linha vertical ao escorrer lentamente pela

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: FRONTEIRAS DO GÊNERO E QUESTÕES DE AUTORIA.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação; Especialista em Educomunicação, Arte educação e Educação Inclusiva; Graduada em Artes Visuais e Pedagogia. Arte educadora das redes de ensino estadual e municipal de Bauru - SP.

superfície. Toda sequência de planos aparece ao som banal de uma TV ligada. No plano que segue, o personagem caminha na rua até parar, comprar um bilhete e entrar num cinema.



**Sequência 1.** Planos de *Matou a família e foi ao cinema* (1969).

A descrição de planos do terceiro longa-metragem do cineasta carioca Júlio 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 rústica e violenta, ou mesmo pela adoção de uma narrativa alternativa que acaba por desafiar o entendimento do mesmo, marcas estas, peculiares e características de um conjunto de filmes que, dentre tantas denominações, será chamado aqui de Cinema Marginal (RAMOS, 1987)<sup>3</sup>, contrariando ao gosto de Bressane que destacou sua produção como Cinema de Poesia.

Um cinema vertiginoso, louco, provocador, uma legítima poesia do avacalho através da luz, no mínimo, desafiador de qualquer definição. No entanto, a opção por tal nomenclatura se dá pela crença de que o significado literal da palavra “marginal” representa o paralelismo pelo

---

<sup>3</sup> Tal expressão é nomeada por Ramos (1987) que dentre demais denominações como: *Experimental alternativo* ou *Underground brasileiro* (PUPPO; HADDAD, 2002), *Cinema marginalizado* por Cosme Alves Neto – diretor da cinemateca, MAM, Rio de Janeiro (In: PUPPO; HADDAD, 2002); *Cinema de invenção* (FERREIRA, 2000); *da Boca do lixo* (ABREU, 2006); *Cinema à margem* (BORGES, 1983); *Udigrudi*, pejorativamente, por Glauber Rocha (In: PUPPO; HADDAD, 2002) ou *Cinema de poesia* por gosto do próprio Júlio Bressane (2000), justifica-se pelo significado linguístico da palavra, que aqui fora adotado sob o viés de sua condição periférica em anteparo ao “[...] signo utilizado socialmente para se referir mal ou bem uma realidade determinada, do que a uma eventual adequação entre o conceito marginal e a realidade a que se refere.” (RAMOS, 1987, p. 12).

qual esta linguagem cinematográfica se coloca diante do espectador, em relação a um olhar domesticado pelo padrão clássico, inerente à maioria dos filmes do seio massivo comercial.

Ao se considerar que o olhar iniciante do espectador da obra de Bressane entre em uma espécie de catarse ao ver pela primeira vez imagens que o levam a se posicionar 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, leva à ideia de que esse fenômeno entre diretamente em conflito com o olhar do cineasta, uma espécie de olhar *anti-herói* – emprestamos aqui o conceito ideológico utilizado também por Hélio Oiticica<sup>4</sup> cujo emblema fora resgatado como subtítulo. Contudo, esse embate faz com que:

[...] esta [obra] entre em choque com as expectativas de fruição habituais do espectador. Este espectador – quando viciado em mecanismos de relacionamento com a obra de ficção baseados numa postura de interrogação paralela ao desenvolvimento da intriga, e na identificação afetiva com os personagens – geralmente sente dificuldade em seguir os filmes de Bressane, qualificados ao final com o adjetivo sumário de “chato”. (RAMOS, 1995, p. 109).

Tal adjetivo, precocemente aferido, deve-se à estranheza vinda da exploração sensorial da qual Bressane investiga por intermédio desse mundo de luz e texturas da cultura, que nos convoca a uma aventura perceptiva de novas revelações visuais, ratificada pela crise que afeta o olhar do espectador e entra em congruência a essas novas revelações como mecanismo articulador de sentidos. Xavier (2012) atribui a essa crise seu aspecto formal de ordenação do conteúdo na tentativa de subverter tanto os parâmetros mercadológicos do qual tais filmes experimentais conflitavam, quanto sua linguagem estética. Um exemplo ilustrativo para tal ensejo está no plano-sequência, de cerca de oito minutos, de *O anjo nasceu* (1969) (Sequência 2), no qual a câmera focaliza uma estrada em perspectiva por onde passam esporadicamente carros, incluindo o dos bandidos protagonistas, que seguem em linha reta até o ponto de fuga.

---

<sup>4</sup> Artista visual brasileiro com significativa representação no cenário artístico da segunda metade do século XX. Perpassando a fase concreta, na primeira metade 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 Cavallo” em um estandarte impresso em *silkscreen* 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). Entretanto, a analogia aqui referida a Júlio Bressane se interpola ao quesito antropofágico do cineasta cujos filmes elevam a ideia de *anti-herói* como forma própria da subversão, tanto da narrativa quanto da estética adotadas.



**Sequência 2.** Plano-sequência de *O anjo nasceu* (1969).

A tentativa de Bressane ao explorar a parcimônia do espectador acentua ainda mais a dimensão de incertezas que levam ao vazio de conclusões, uma característica pontual antiteleológica, tentativa mesma de subverter a forma clássica. Além da teleologia afetada, Xavier (2012) também considera a “dialética da fragmentação” como elemento somático a essa crise que, por meio do aspecto da “totalização”, problematiza os sentidos ao mesmo tempo em que tenta firmá-los, daí a confirmação de que a quebra brusca de ações desencadeadas acaba aferindo à lógica da narrativa. Um exemplo dessa afirmação está presente em *Matou...* (1969), onde a narrativa principal é construída dentro de outra narrativa que, por sua vez, é completada por outras narrativas desconexas das anteriores.

Tal fragmentação contribui para um “desentendimento” por parte do espectador levando-o a imergir no universo da sinestesia que nos leva a compreender Bressane enquanto conector de um cinema de pensamento criativo, um organismo intelectual e sensível que dialoga com outras esferas do conhecimento, como as artes, a ciência e a própria vida. Esta característica seria o ponto de partida para a elaboração de informações que transcendem uma estrutura linear e previsível. Segundo Bressane (1996) o cinema é o lugar “Onde tudo se traduz, tudo se dobra e desdobra. Chega à borda e transborda!” (p. 42).

Quanto às particularidades da narrativa, Parente (2000) afirma que a mesma não está ligada necessariamente à “[...] sequência de enunciados atualizados cujos sujeitos ou predicados são submetidos a regras paradigmáticas ou sintagmáticas para exprimir a mudança de um estado de coisas” (PARENTE, 2000, p. 51). O autor considera, dentro da narrativa, um “movimento de pensamento” que independe do estado natural das coisas, produtor de um novo discurso.

A partir desse pensamento se eleva a ideia da liberdade do espectador como autor de sua própria experiência estética. Assim, ao mergulhar no universo de significações proposto por esses filmes, temos a possibilidade de sistematizar os processos de produção de sentido presentes, que acabam por se desdobrar em rotas variadas de significação e efeitos de ordem sensorial amplificadores de novas possibilidades de fruição, evidência mesma de uma ética que fortalece a ideia de superação ante aos efeitos massivos instaurados pelo dispositivo ao longo de sua história.

### **Do caos à ética**

Não é novidade que a hegemonia do cinema gera efeitos ao espectador que aqui ousamos chamar de “comum”, no sentido do sujeito que é leigo às reflexões mais eruditas sobre o dispositivo e que busca o lazer e o entretenimento sem quaisquer pretensões de cinefilia, marcado por uma apreciação moldada pelos padrões clássicos cinematográficos, porém, sem se desprezar seu aparato perceptivo, sensível e crítico.

Kracauer (2009) em sua teoria nos chama a atenção para a análise de ornamentos presentes em diferentes esferas, incluindo à do cinema, capazes de transformação da massa rumo à ilusão, face à verdade: “Quando se quer ser enganado, a alma e o coração apreciam a autenticidade” (KRACAUER, 2009, p. 305). Duhamel (Apud STAM, 2013, p. 83) também confere ao cinema a conversão do público a uma “entidade bovina e passiva”, um legítimo “matadouro da cultura”. Para Duhamel, a massificação do cinema estupidificara as mentes elevando a espetacularização à falsa sensação de abastamento. Já Benjamin (1996) reconhece que o processo de tecnização inerente ao cinema promoveu uma “criticidade psicótica” da massa. O autor concebe à arte a tarefa de mobilização das massas e conclui que através do cinema, particularmente, poderiam se dar “[...] transformações profundas nas estruturas perceptivas.” (BENJAMIN, 1996, p. 194).

Um anteparo da Teoria Crítica com a obra de Bressane aqui requerida pode soar como estranha ou curiosa. Porém, embora que não tenha um intuito reacionário direto, a obra do cineasta nos apresenta uma linguagem tomada por elementos capazes de gerar esse choque

de forma aguda: um convite à mudança perceptiva do olhar alterando, portanto, os efeitos de recepção. Um exemplo disso está no plano-sequência do filme *A família do barulho* (1970) (Sequência 3) que toma a face da personagem de Helena Ignez. O plano dura cerca de um minuto e meio ao fundo de um canto melancólico e feminino acompanhado de uma orquestra. Quando o som fica mais agudo e intenso a atriz jorra sangue pela boca, tingindo todo o seu maxilar inferior. A voz cessa. Helena, então, fecha os olhos mostrando-nos sua pálpebra mórbida.

Em vista dos elementos adotados tal sequência produz sentidos de repúdio, rompendo com a apreciação contemplativa do espectador. Assim, Bressane desperta esse olhar adormecido, já previsto pela perspectiva crítica, como por Adorno e Horkheimer (1985), que consideraram o cinema provido da crença de um poder focado na negação crítica, produzindo espectadores como consumidores.



**Sequência 3.** Helena Ignez em *A família do Barulho* (1970).

Na cena inicial de *O anjo...* (1969) (Sequência 4), por exemplo, o cineasta nos apresenta planos com gravuras de peixes que, dentre os sentidos possíveis, sugerem o de dominação conivente do oprimido.





**Sequência 4.** Planos iniciais de *O anjo nasceu* (1969).

Esta sequência denota vários sentidos que interagem especificamente com o desenrolar do filme, entretanto, podemos anteparar aqui a cadeia alimentar dos peixes ao contexto social do qual o filme foi produzido – a ditadura militar e a censura – assim como, às ações de dominação da hegemonia sobre a cultura, evidenciando a fragilidade e a *dialética negativa* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), podendo assim, despertar esse “olhar comum” do espectador que transita entre espaços de um olhar marcado pela hegemonia ao crítico, superando os pressupostos pessimistas traçados pelos teóricos citados.

Andrew (2002), por sua vez, questiona os padrões clássicos de filmagem citando a posição dos críticos franceses das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique* que acusaram:

[...] o cinema narrativo convencional de apoiar a ideologia dominante de uma cultura moderna repressiva. [...] Para eles [críticos marxistas], o cinema convencional deve ser visto como uma repetição inconsciente usada pela cultura para insistir na realidade do mundo em que vivemos e do modo como vivemos nele. Precisamos, defendem, criar uma nova cultura, uma nova realidade, que vai parar de reprimir todos os desejos que não os da burguesia e todos os que não pertençam a determinadas classes sociais. [...] Em vez de fabricar uma ilusão, esse cinema vai deixar o espectador ver, através das imagens e da história, o próprio processo de criação. [...] os próprios processos de compreensão humana são culturalmente determinados e determinantes, em vez de naturais e comuns a todos os homens. Devemos livrar-nos dos padrões através dos quais pensamos e comunicamos nossos pensamentos. (ANDREW, 2002, p. 189-191).

A partir desses excertos recortados das obras dos críticos podemos considerar a liberdade de expressão presente nestes filmes como uma luz no fim do túnel ante a tal pessimismo retratado. Dessa forma, entende-se que a postura adotada por Bressane resulta em uma ação de superação desta problemática, embora que isso não fosse intenção direta do

cineasta, que buscava acima de tudo a exploração da materialidade, a provocação e a subversão como elementos privilegiados de criação e apreciação.

Ramos (1987) argumenta sobre a tentativa de rompimento do padrão clássico presente nos filmes marginais, conforme afirma: “O horror ‘marginal’ é inexprimível, sua motivação transcende a ‘motivação da ação’ situada no universo da representação clássica.” (RAMOS, 1987, p. 119):

O vínculo catártico, próprio à narrativa clássica, não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche-agressivo, não conseguindo projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado. A fruição poderá novamente se instaurar a partir de uma elaboração intelectual (não mais baseada na identificação catártica) que considere instigante a imagem do abjeto e do berro despropositado e gratuito. (RAMOS, 1987, p. 121).

Como ilustração desse repúdio do público é proposto como exemplo uma das cenas de outro filme de Bressane: *Barão Olavo, o horrível* (1970) (Sequência 5). O plano-sequência recortado da narrativa não linear dura exatamente um minuto. A personagem da atriz Helena Ignez aparece em frente a folhagens dando gritos despropositais de agonia e dor, chegando a tremer e expelir a língua para fora. No entanto, ouvimos apenas o som do vento. Quando o mesmo cessa a atriz acalma sua face e abaixa os braços em tom de alívio e descontentamento.



**Sequência 5.** Planos de *Barão Olavo, o horrível* (1970).

Através de tal exemplo que provoca sinestesticamente o espectador e subverte o padrão clássico do cinema, Bressane desafia o caos à ética, segundo sua ótica, como conclui Ramos (1987):

A representação de um universo ficcional permeado pela imagem abjeta, pelo avacalho, pela deglutição estilística, faz com que a forma

clássica exploda e, em lugar, o estilhaçamento narrativo apareça como uma luva para o universo que se quer representar. (RAMOS, 1987, p. 142).

### **Considerações finais**

A partir dos pressupostos lançados, somados aos exemplos citados dá-se a dimensão de que tal convite à contemplação proposto por Bressane aparenta confrontar mais do que provocações estéticas e narrativas, denuncia uma tentativa de negação a qualquer tipo de estilema enquanto configura seu cinema experimental eliciador de uma atitude mais ativa por parte do espectador a justificar-se pela disjunção e teleologia fragmentada que, junto a um aspecto rústico de produção, tanto a estética quanto a narrativa desses filmes seriam afetadas, alterando a produção de sentido e atingindo a lógica da narrativa, compelindo ao público a postura de decifrador da mensagem.

A abjeção gratuita somada à distorção da narrativa como cenas aparentemente despropositais, jogadas ao vazio narrativo, sugere ao “espectador viciado em mecanismos de fruição próprios da narrativa clássica [...] um trabalho árduo e uma extrema “atenção” ao nível de recolhimento de dados para a constituição da história.” (RAMOS, 1987, p. 141), pressupostos estes que contribuem para justificar a ideia da confirmação da ética pelo caos ao passar pelo filtro desse olhar, transformador de novas rotas de apreciação, vivo e autêntico.

### **Referências**

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos: Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campina, SP: Papyrus, 2000.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. Livro-catálogo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

RAMOS, Fernão. Bressane com outros olhos. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). *Cinepoética: Júlio Bressane*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p. 107-114.

\_\_\_\_\_. *Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

# Políticas de representação: Pratibha Parmar e o feminismo

## negro no cinema<sup>1</sup>

### Representation policies: Pratibha Parmar and black feminism in

cinema

Ana Paula Silva Oliveira<sup>2</sup> (Doutora – UEL)

#### Resumo:

O objetivo desta comunicação é refletir sobre o feminismo negro no cinema a partir da obra da cineasta, escritora e militante feminista Pratibha Parmar. Neste sentido, serão utilizados os textos e fragmentos de alguns filmes realizados por ela. Para a realizadora, pensar o cinema em articulação com as políticas de representação implica perspectivá-lo a partir das questões de raça, gênero e sexualidade.

#### Palavras-chave:

Políticas de representação, Pratibha Parmar, feminismo negro.

#### Abstract:

The purpose of this communication is to reflect on black feminism in cinema from the work of the filmmaker, writer and feminist activist Pratibha Parmar. In this sense, the texts and fragments of some films made by her will be used. For Parmar, thinking the cinema in articulation with representation policies implies looking at it from the issues of race, gender and sexuality.

#### Keywords:

Representation policies, Pratibha Parmar, black feminism.

Este artigo tem como intuito refletir sobre o feminismo negro no cinema a partir da obra da cineasta, escritora e militante feminista Pratibha Parmar. Nascida no Quênia, foi para a Inglaterra na metade dos anos 60. Atualmente, também é professora da pós-graduação em Estudos Culturais na Birmingham University.

No final dos anos 60 e começo dos anos 70 atuava como escritora e militante do movimento feminista. Foi uma das fundadoras da *Black Women Talk*, a primeira editora de mulheres negras na Inglaterra. Começou a trabalhar com cinema e vídeo no início dos anos 80 e, em 2001, fundou a Kali filmes com o intuito de “fazer filmes que gostava de ver”.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema Queer e Feminista.

<sup>2</sup> Pós-doutoranda e professora do programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. Doutora em Filosofia pela Universidade do Porto. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

No final anos 80 e início dos anos 90, desenvolveu vários trabalhos no canal 4 da TV inglesa, entre eles, a série “Out on Tuesday”. Entre os episódios, estão os filmes *Reframing AIDS* (1987) que reflete sobre os ataques massivos contra os direitos civis de lésbicas e gays na Inglaterra num contexto em que a AIDS era entendida por muitas pessoas como a “praga” gay ; *Memory Pictures* (1989) que realiza um perfil do fotógrafo gay indiano Sunil Gupta e enfoca como, a partir de seu trabalho, retrata questões referentes à identidade e a raça em relação com o seu contexto familiar; *Flesh and Paper* (1990) que narra a história da escritora e poeta lésbica indiana Suniti Bamjoshi, entre outros. Durante a produção da série, faz uma autocrítica do seu trabalho e afirma a necessidade de circunscrever o seu território de atuação à sua identidade específica e à sua comunidade.

Nesse contexto, seus filmes passam a discutir o constante preconceito britânico contra pessoas negras e famílias indianas. Destacam-se dois poemas visuais: o documentário performativo *Emergence* (1986) em que, a partir das vozes de Sari Red (1988) que parte da peça de roupa sari como uma metáfora que implica o poder de resistência das mulheres asiáticas. Feito em memória de uma jovem indiana assassinada em 1985 num ataque racista na Inglaterra, o filme discute a violência contra a mulher asiática.

Seus filmes trazem histórias de mulheres que foram silenciadas. Entre eles, tem-se *The Place of Rage* (1991), um documentário sobre as mulheres afro-americanas que contam suas experiências de vida nos Estados Unidos. Nele, a escritora Angela Davis e a poeta June Jordan lembram do movimento pela conquista dos direitos civis e sua participação no movimento Panteras Negras, em 1970. Este filme foi elogiado pela crítica internacional e ganhou o prêmio de melhor documentário histórico no *National Black Programming Consortium*, nos Estados Unidos, em 1993. No filme *Warrior Marks* (1993), com a colaboração de Alice Walker, documenta a mutilação genital feminina. No filme biográfico *Alice Walker: Beauty in truth* (2011), conta, de um modo poético, a história de vida da romancista vencedora do prêmio Pulitzer Alice Walker.

De acordo com Parmar, para que seja possível refletir sobre as convenções da representação e sobre o processo de reinscrição da linguagem, é necessário não apenas articular uma diferença cultural mas tentar desenvolver uma narrativa que crie uma identidade

como mulher negra britânica, não “em relação à”, “ em oposição à”, mas que esteja imersa em suas próprias referências.

Para a diretora, dessa forma, a narrativa consegue romper com a hierarquia entre o centro e a margem, rejeitando, desse modo, que as mulheres negras aceitem o seu lugar como um “Outro”. Sob essa perspectiva, rompe-se com uma relação de dominação como sujeitos pós-coloniais.

Em seus trabalhos, busca uma linguagem visual autêntica e enfatiza a memória histórica das mulheres filmadas bem como os processos culturais das subjetividades negras. Para Pratibha Parmar, pensar o cinema em articulação com as políticas de representação implica, de forma inevitável, refletir sobre questões de raça, gênero e sexualidade. Esses debates estão conectados com discussões e análises que abordam criticamente a política cultural negra da Grã-Bretanha, assim como com certas tentativas de construção de marcos e parâmetros que permitem discutir a natureza e a necessidade de estéticas negras e críticas.

O artigo propõe pensar essas questões a partir de um duplo movimento. Num primeiro momento, serão discutidas, a partir de reflexões levantadas pela realizadora, as políticas de identidade e de articulação. Num segundo movimento, para refletir sobre o filme como estratégia de representação, serão utilizadas as considerações de Parmar a respeito dos seus filmes em diálogo com o pensamento de Teresa de Lauretis a respeito do cinema como uma tecnologia de gênero.

### **Políticas de identidade, políticas de articulação e políticas de representação**

Em busca de uma teoria que possibilite um discurso diferente sobre a identidade e que pense o feminismo negro para além do eurocentrismo de alguns teóricos e das experiências das mulheres brancas, Pratibha Parmar (2012) reflete sobre o processo de criação de identidade das mulheres negras britânicas. Para a autora, isso implica, num primeiro momento, em entender essas mulheres como fruto de várias diásporas o que evidencia histórias descontínuas marcadas pela escravidão, pela migração e, também, pelo exílio político.

Para a autora, ao entender o conceito de diáspora como aquele que abarca a pluralidade destas diferentes histórias, é possível compreender as diversas articulações entre a expressão

cultural e a identidade, além de oferecer uma alternativa ao essencialismo comum a certas noções de negritude que não reconhecem a transitoriedade dos momentos políticos e históricos.

Sob essa perspectiva, pensa-se a partir de uma referência “nelas mesmas e por nós mesmas” e não em relação ou em oposição às mulheres brancas. Essa hierarquia, fixada pelo próprio sistema de opressão, juntamente com conveniência das representações simplistas formadas pelas noções de imagem positiva e imagem negativa são questionadas pela autora:

Ao nos vermos expostas a um resultado determinado e fazermos o papel de “Outra”, ao sermos marginalizadas, discriminadas e, com grande frequência, invisibilizadas não apenas nos discursos de afirmação cotidianos, mas, também, dentro das “grandes narrativas” do pensamento europeu, nós lutamos para reivindicar privada e publicamente nosso sentido de eu: um eu enraizado em histórias, culturas e línguas particulares. O feminismo negro nos deu um espaço e um marco para a articulação de nossas diversas identidades, como mulheres negras de diferentes etnias, classes e sexualidades (PARMAR, 2012, p.252).

Nesse sentido, a autora destaca as políticas de identidade como uma prática política que toma como ponto de partida somente as experiências individuais. Para ela, a noção de “políticas de identidade” é simplista pois, compreende a relação entre gênero, sexualidade e raça como estática e pensada a partir de um amplo desconhecimento da desvantajosa posição econômica que as mulheres negras ocupam.

Parmar assinala alguns dos problemas e das consequências das políticas da identidade e aponta a necessidade uma política de articulação que a substitua. Com o objetivo de encontrar um caminho em direção à esta política, Parmar encontra na obra da norte-americana, ativista, poeta, ensaísta e professora de língua inglesa June Jordan uma visão política e moral inspiradora e sublinha as considerações dela sobre o conceito de identidade. Para Jordan, as identidades não são fixas, pois estão sempre em mudança e transformação. Dessa maneira, entende que as políticas de identidade “podem ser suficientes para começar algo, mas não são suficientes para consegui-lo” (*apud* PARMAR, 2012, p.255).

Em entrevista concedida à Parmar em 1987, Jordan afirma que, durante muito tempo, houve uma organização do movimento feminista negro sobre uma base da identidade pensada a partir de gênero, raça e classe como atributos imutáveis que não funcionou. Para Jordan:

Grande parte de nossa própria consciência, como mulheres, negras e do Terceiro Mundo, na realidade, surgem de nossas relações forçadas

e involuntárias com pessoas que nos depreciam não pelo que somos, mas pelo que fazemos. Em outras palavras: a consciência política que temos de nós mesmas deriva, na maioria das vezes, de uma necessidade de descobrir por que esse tipo de perseguição, em particular, continua, seja a perseguição da minha gente, minha ou as da minha categoria. Uma vez que você tenta responder a esta pergunta se encontra no território das pessoas que te depreciam, pessoas que são responsáveis pela invenção dos termos racismo e sexismo. (...) (JORDAN *apud* PARMAR, 2012, p.255).

### **O filme como estratégia de representação**

Para compreender a questão do filme como estratégia de representação proposta por Pratibha Parmar, torna-se necessário estabelecer uma relação com o conceito “tecnologia do gênero” proposto por Teresa de Lauretis. A autora ressalta que, nos anos 90, a crítica elaborou uma teoria do cinema como uma tecnologia social. Ao considerar o aparato cinematográfico como uma forma ideológica e histórica, sugere que os fatos relacionados ao cinema e as suas condições de produção sejam entendidos como “uma relação entre a técnica e o social”. Contudo, por causa da ausência da mulher como sujeito na tecnologia, foi necessário, ironicamente, que esta relação não pudesse ser articulada sem fazer referência à questão da construção da diferença sexual e da subjetividade.

Desse modo, as questões femininas passam a ocupar um espaço na teoria materialista histórica do cinema e as mulheres, entendidas como seres sociais, são constituídas através de efeitos de representação e da linguagem. Para Lauretis, a mulher não é uma unidade estável, indivisa, “mas o termo de uma série mutável de proposições ideológicas”. Nesse sentido, o cinema, pensado como uma tecnologia social constitui-se como um aparato semiótico que permite o encontro entre o sujeito e o indivíduo.

O cinema é, ao mesmo tempo, um aparato material e uma prática significadora em que o sujeito é envolvido, elaborado, mas não esgotado. É evidente que o cinema e o filme se dirigem tanto às mulheres quanto aos homens. Contudo, o que distingue as formas desse envolvimento não é um dado óbvio – articular as diferentes modalidades de envolvimento, descrever-lhes o funcionamento como efeitos ideológicos na construção do sujeito, talvez seja a principal tarefa crítica com que se defrontam as teorias cinematográfica e semiótica (LAURETIS, 1993, p.99).

Para a autora, a reflexão crítica que as mulheres fazem a respeito do cinema trabalha com as noções de identificação e representação, pois estes termos estão articulados com a

construção social da diferença entre os sexos e o lugar da mulher como aquela que, nesse processo de construção, é, ao mesmo tempo, imagem e aquela que se vê, tornando-se espectadora e espetáculo.

Com o intuito de destacar essas noções de identificação e representação em sua narrativa fílmica, Pratiba Parmar relata, nos documentários que dirige, as experiências vividas pelas mulheres negras, evidenciando a subjetividade e a resistência e registrando as histórias de vida dessas mulheres a partir do “aqui e agora”. Para Parmar, “controlar a produção de imagens de nossas comunidades e de nós mesmas é uma estratégia fundamental” (2013, p.260). Destaca que, no processo de criação de imagens, são expostas e trabalhadas questões de identidade:

As imagens desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político e social a que tem acesso tanto indivíduos quanto grupos marginalizados. A natureza profundamente ideológica do imaginário determina não somente o que outros pensam sobre nós, mas também o que nós pensamos sobre nós mesmas (PARMAR, 2013, p.260).

O que implica pensar uma linguagem visual autêntica no contexto do feminismo negro? Para Parmar, a primeira questão a ser problematizada diz respeito a perspectivar as categorias de “autoenunciação” utilizadas por muitas ativistas e teóricas do movimento negro no final dos anos 70 e início dos anos 80. De acordo com a autora, nesta época falava-se e escrevia-se a partir de um lugar de fala de marginalidade e resistência, mas sempre fortalecida pela consciência coletiva das mulheres negras. No começo dos anos 90, pontua que ainda existe um lugar de resistência e marginalidade, contudo sente falta desta força coletiva que existia no final dos anos 70 e início dos anos 80 e que foi responsável a dar a estas mulheres um “poder de discurso”.

Para Parmar, o que fica evidenciado na produção cultural das mulheres negras é um processo de negociação ativa entre as noções objetivas delas mesmas e as experiências subjetivas de deslocamento, alienação e alteridade.

### **Considerações finais**

Ao perspectivar a discussão das políticas de identidade a partir da compreensão da noção de identidade no feminismo contemporâneo foi possível notar que estas políticas são, de acordo com Parmar, retrógradas, simplistas e redutoras, pois são uma prática política pensada somente a partir das experiências individuais das mulheres negras. E, deste modo, a identidade e a relação entre raça, gênero e sexualidade são vistas de modo estático, ignorando-se as diferenças relativas à classe social o que, de acordo com Parmar induz a uma fragmentação política. Nesse sentido, propõe uma política de articulação ao invés de uma política de identidade.

Para Parmar, essa política de articulação está em andamento e desobedece qualquer determinação essencialista ou estática. De acordo com a autora, as identidades são complexas, diferenciadas e mudam constantemente de posição. Sublinha que, periodicamente, a luta pela definição da identidade racial ressurge no âmbito da cultura negra. A ideia de negritude agora está em primeiro plano, mas, no passado, possibilitou que diferentes comunidades raciais e culturais formassem alianças e se comprometessem numa luta política coletiva.

Sob esta perspectiva, todas as criações artísticas são constituídas a partir de uma memória histórica e “dos incipientes símbolos e processos culturais de nossas subjetividades”. Para ela, não se trata simplesmente de articular as diferenças culturais, mas tentar desenvolver uma narrativa fílmica que esteja imersa nos próprios termos de referência das mulheres negras.

Dessa maneira, a autora aponta caminhos em busca de “encontrar uma ‘voz’ visual” e, para tal, fala da necessidade de “ refletir nossas realidades políticas e pessoais, tornar visíveis nossas culturas, nossas experiências e tornarmos visíveis a nós mesmas, preenchendo as lacunas, desafiando os estereótipos” (PARMAR, 2013, p.264).

## **Referências**

FOSTER, G. A. *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1997.

LAURETIS, T. "Através do espelho: Mulher, Cinema e Linguagem". *Estudos Feministas*. 1/93, p.96-122. Disponível: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

\_\_\_\_ A Tecnologia do gênero In: Hollanda, Heloísa Buarque. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PARMAR, P. Feminismo negro: la política como articulación. In: JABARDO, Mercedes (Org.). *Feminismos Negros: una antología*. Madrid: Traficantes de sueños, 2012.

\_\_\_\_; GREYSON, J.; GEVER, M. (Orgs). The moment of Emergence. In: *Queer looks: perspectives on lesbian and gay film and video*. New York/ London: Routledge, 1993.

## Corpos acolhidos, retocados e revelados:

### os gestos da câmera e o ator<sup>1</sup>

## Hosted, retouched and revealed bodies:

### the gestures of the camera and the actor

Andrea C. Scansani<sup>2</sup> (Doutoranda –USP/UFSC)

#### Resumo:

Os gestos da câmera cinematográfica são estabelecidos pelas possibilidades de criação disponíveis em seu mecanismo e em sua operação. As combinações são infindas e a cada configuração diferentes estímulos são arquitetados. Por sua vez, cada corpo filmado expressa sua singularidade, seu modo único de estar em cena - e para a cena. O fio-condutor deste estudo é a *intercorporalidade* da câmera e do ator no ato cinematográfico - onde o gesto de um fomenta e traz visibilidade e relevância ao outro.

#### Palavras-chave:

Gesto, câmera, corpo, intercorporalidade

#### Abstract:

The gestures of the movie camera are established by the creative possibilities available in its mechanisms and operation. The combinations are infinite and at every configuration different stimuli are architected. In turn, each filmed body expresses its uniqueness, its own way of being on the scene – and for the scene. The guiding principle of this study is the *intercorporality* between the camera and the actor during the cinematographic act – where the gestures of one fosters and brings visibility and relevance to the other.

#### Keywords:

Gesture, camera, body, intercorporality

O que seria um gesto? Ou, mais precisamente, de que se trata um gesto cinematográfico? Ao enumerar algumas *Notas sobre o gesto*, Agamben (2008, p. 09) inicia seu percurso com o minucioso trabalho dos ‘estudos clínicos e fisiológicos sobre o andar’ de Gilles de la Tourette<sup>3</sup>, onde este escreve:

Enquanto a perna esquerda serve de ponto de apoio, o pé direito se eleva da terra sofrendo um movimento de rotação que vai do calcanhar à extremidade dos artelhos, que deixam o solo por último; a perna inteira é levada adiante e o pé vem a tocar o solo pelo calcanhar. Neste mesmo momento, o pé esquerdo, que terminou sua revolução e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 4 do Seminário Temático: Corpo, gesto, performance e *mise en scène*.

<sup>2</sup> Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP e professora do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

<sup>3</sup> Neurologista, contemporâneo e amigo de Etienne-Jules Marey e Albert Londe (fotógrafo do *Hôpital de la Salpêtrière* onde também trabalha com Charcot)

se apoia somente sobre as pontas dos pés, se eleva por sua vez [etc., etc., etc.].

A descrição acima é tão meticulosamente exagerada que em algum momento seu objeto, o passo de um homem, se perde em seus artelhos. Não à toa, paralelo às exaustivas descrições, sua pesquisa utilizava imagens impressas em dióxido de ferro que era polvilhado nos pés de seus pacientes e que deixavam suas pegadas sobre um rolo de papel branco. É desnecessário dizer que este procedimento tampouco dá conta de reproduzir a amplitude de um passo. Seria o gesto tão escorregadio que nem por excesso ou por vestígio poderíamos apreendê-lo? No empenho em dar visibilidade ao gesto e, quiçá, compreendê-lo, Gilles de la Tourette e seus contemporâneos recorreram à fotografia. É de Muybridge os estudos intitulados: "a mulher que anda e recolhe um cântaro" ou "a mulher que anda e envia um beijo", expressões que mais parecem terem sido retiradas de um roteiro cinematográfico. Mas que mulher é essa? Como movem seus quadris? Será que seus lábios brilham? Seria a fotografia - que nesse momento caminha para a 'invenção' do cinema - capaz de revelar esses mistérios? Claro que para os estudos propostos pelo neurologista francês essas seriam questões totalmente irrelevantes, mas que despertam questionamentos quando Agamben afirma: "o elemento do cinema é o gesto e não a imagem". Trazemos esta assertiva menos como uma concordância sobre o que viria ser definido como gesto por Agamben e mais como uma ação provocadora de pensamento. Se o elemento do cinema é o gesto, de qual gesto se trata? Seria possível detectar o gesto na imagem em movimento?

A imagem cinematográfica constrói sua materialidade através do intangível. Mesmo que pudéssemos descrever cada pixel, ou cada grão de prata, e remontar tecnicamente como este ou aquele foi sensibilizado; como as luzes penetraram o cenário e pintaram o quadro; ou mesmo como a concepção de um argumento foi imaginada em filme; nenhuma descrição, por mais acurada que fosse, daria a conhecer a complexidade da imagem em movimento. O corpo fílmico é matéria viva e abre-se à percepção de outros corpos formando um corpo único e em constante transformação. A realização cinematográfica é construída através de uma experiência sensorial, onde o mais abstrato e o mais concreto se unem. Onde a parafernália técnica corrobora com as sutilezas da criação. Independentemente do tipo de produção, do tamanho da equipe, ou mesmo

da finalidade da criação, a câmera - elemento técnico central - se transforma no agente de uma força centrípeta para o qual convergem todos os gestos, físicos e mentais dos sujeitos envolvidos. Saberes, sensações, estímulos de toda sorte lhe são oferecidos como a uma espécie de catalisadora do cinema. No momento em que a câmera é acionada um estado criativo especial - que envolve tanto o que está sendo filmado e o corpo que filma - é estabelecido. Esse vínculo criado entre os gestos da câmera cinematográfica e os gestos dos atores no momento da filmagem guarda seus mistérios, transforma-se numa espécie de comunhão. Alguns cineastas já descreveram este momento:

Quando estou com a câmera [...], não sou o que normalmente sou, fico num estado estranho, num cine-transe. Este é o tipo de objetividade que podemos esperar, a total consciência da presença da câmera por todos os envolvidos. Deste momento em diante, vivemos em uma galáxia audiovisual (ROUCH, 1978).

Artur Omar, por sua vez, proclama que

velocíssimas operações de [...] discriminação sensorial são exigidas pela câmera [...] e esta lhe faculta, esse pequeno estar fora de si, esse pequeno êxtase, quando a pulsão fotográfica o transforma numa espécie de caçador feroz e puramente instintivo, um animal fótico. [...]. Não se trata de captar a realidade. É apenas o ato que está circulando em suas veias (OMAR, 1997, p. 30-32).

O ato cinematográfico convida-nos a refletir sobre essa pulsão que circula nas veias, sobre essa comunhão, esse gesto, essa hora mágica entre o lobo e o cão na qual não distinguimos com clareza o corpo humano e o corpo técnico e sobre a qual nunca seremos capazes de reivindicar qualquer conhecimento final salvo o que for descrito em carne e osso. No entanto, o fato de haver certa conexão durante as filmagens não garante que o plano resultante deste encontro, ao ser projetado, ofereça conexões similares às sentidas por seus agentes. O próprio filme de Jean Rouch, *Tambores do passado* (1971) que inspira seus o cine-transe representa uma experiência, a nosso ver, exclusivamente de filmagem. A câmera sem dúvida catalisa as ações das tentativas de incorporação espiritual - é ela quem instiga o transe - contudo ao espectador lhe é dado o papel de testemunha, de observador objetivo de um processo de filmagem como na maioria dos trabalhos de Rouch. Neste exemplo temos certa clareza de que o elo criado entre os gestos da câmera e os dos atores no momento da filmagem pode não alcançar a visibilidade na obra projetada. Partir de relatos de filmagem torna-se tarefa ingrata e

ineficaz. Sendo assim, faz-se necessário partir do polo oposto, do plano filmado, aquele que eventualmente propicie a ampliação da comunhão ao espectador, ou melhor dizendo a algum espectador específico, pois a experiência cinematográfica é singular e intrasferível.

Ao investigar o plano filmado exploramos este momento misterioso que é convertido em quadro pela ação da câmera. A confluência dos gestos acolhidos pela câmera se dá de forma ativa, recíproca e simultânea. Cada escolha efetuada no momento da filmagem - como uma simples mudança da altura da câmera por exemplo - resulta em uma significativa alteração do mosaico que constitui a imagem. O domínio sobre a complexidade deste universo de configurações é o instrumento fundante da criação fílmica e um dos mais valiosos dispositivos de estímulo sensorial. No entanto, o gesto 'técnico' isolado não nos interessa, sua real contribuição apenas acontece na conexão recíproca entre quem filma e o que é filmado. Deste modo, o ator é acolhido e impulsionado pelo contexto físico e, ao mesmo tempo, conduz e oferece uma nova forma à imagem captada. A câmera é alimentada e guiada por seus gestos que, por sua vez, são estimulados pelo desempenho do aparato. Esta relação de criação interdependente, onde o gesto de um fomenta e traz visibilidade ao gesto do outro, é o que buscaremos observar nos filmes a seguir. A *intercorporalidade* do ato cinematográfico parece-nos fundamental para a investigação, dado que concentra sua atenção no espaço que está entre os agentes da ação. Temos especial apreço pelo termo *intercorporalidade* cunhado por Merleau-Ponty quando descreve o toque da mão esquerda sobre a mão direita e formula que o 'tocar' vem acompanhado necessariamente do ser 'tocado' (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 308) sendo impossível tocar o mundo exterior sem sermos tocados por ele. Sob os efeitos dessa convicção e através de alguns singelos exemplos que nos afetam, investigaremos diferentes gestos, diferentes toques entre atores e câmera. Em alguns momentos específicos de certos filmes, algo parece mover-nos.

Em *Francofonia*, de Alexandre Sokourov, 2015, a câmera orquestrada por de Bruno Delbonnel (diretor de fotografia), que flutua em *travellings*, gruas e *drones* tem uma relação muito próxima ao narrador. No entanto, o que nos interessa aqui não é a interpretação dos procedimentos da narrativa e sim a forma como a lente da câmera investiga os rostos e os corpos esculpidos em tinta, metal ou pedra do Museu do Louvre. Em uma de suas tomadas vemos a

feição de Lamassu, o touro alado assírio (700 a.C.), que se transfigura ao ser acariciado tão de perto pela câmera. Em outro momento seguimos os passos dos pranteadores que carregam o corpo de Philippe Pot em seu cortejo fúnebre (tumba de Philippe Pot, atribuída a Antoine de la Moiturier, séc. XV), com a nítida sensação de que estes seres inertes se movem lentamente e com pesar, como é esperado em um ritual desta sorte. As estátuas não atuam, não podem nos tocar em *strictu sensu*, mesmo que saibamos de sua potência em nos comover. Mas isso não as impedem de se oferecerem a essa câmera que, feito Afrodite, concede vida à Galathea, a estátua idealizada e amada por Pigmalião.

Seguindo o caminho das estátuas chegamos a *O ano passado em Marienbad* de Alain Resnais, 1961. Aqui, a câmera de Philippe Brun, sob o comando do diretor de fotografia Sasha Vierny, está, via de regra, sobre trilhos e gruas. Ela, novamente, tem estreita relação com a narração da figura masculina com forte sotaque italiano (Giorgio Albertazzi) sem, necessariamente, estar sempre aliada a esta. Os movimentos de câmera e os gestos dos atores parecem ser os únicos elementos que desfrutam de certa continuidade. O que permanece nos tempos apresentados de memórias incompletas são os gestos. A dança entre câmera e atores se dá de modo muito particular, pois ora parecemos observar estátuas em carne e osso, como em um plano onde a câmera ao circundar a enigmática figura feminina (Delphine Seyrig) parece reiterar seu mistério sem nada nos oferecer a não ser a recapitulação de sua pose sedimentada na memória da narração. Os longos, fluidos e precisos gestos da câmera muitas vezes têm como testemunhas os próprios corpos imóveis dos atores que, em respeito, aguardam sua parada para iniciar sua ação. Como se um concedesse ao outro a permissão para desempenhar seu papel. Câmera e atores parecem desfrutar de certa autonomia, de um certo respeito mútuo, de um excesso de cortesia.

Na ordem do respeito e das concessões dos corpos filmados temos um belo momento em *O tigre e a gazela*, de Aloysio Raulino, 1979. Neste documentário, como em seus tantos outros, a câmera de Raulino afeiçoa-se por alguns rostos, os observa e é observada por eles. Toca e faz-se tocar. No entanto, ela age de forma mais contundente apenas quando tem o consentimento, neste caso o convite explícito, de seu interlocutor. O rosto transforma-se em matéria fílmica numa penetração da câmera em sua carne. O gesto da câmera faz com que o

observador se desmaterialize e o observado se converta em grãos.

De quando em quando a câmera espera por alguns instantes o momento preciso para iniciar seus movimentos, como em *O tigre e a gazela*. Ou, no caso de *O ano passado*, para interromper seu gesto. Por outras vezes ela precisa ser realmente paciente e aguardar quase um filme inteiro para colocar-se em ação. É o que vemos em *História da eternidade*, de Camilo Cavalcante, 2013. A construção fílmica de quase cinquenta minutos da mais rígida imobilidade é descontinuada pela câmera de Beto Martins na cena onde João (Irandhir Santos) executa sua dublagem performática dos *Secos e Molhados*. Por pouco mais de um minuto, o mundo, que até então estava estacionado no tempo, inabalável, entra em regozijo com giros extasiantes ao redor de João. Menos um diálogo, ou melhor, uma dança entre câmera e ator, o que a movimentação do aparato possibilita é a rendição do universo à magia do personagem. Se até então podíamos pensar na câmera como uma força motriz, centrípeta, onde a ânsima e os ânimos eram depositados em seu interior, aqui temos o corpo do ator neste lugar. É em sua direção que o mundo se dobra. É nele e por ele que a cena é catalisada.

Dentro do percurso planejado para trazer alguns exemplos diversificados desta relação imbricada entre câmera e ator, falta-nos aquele onde não encontramos real distinção entre suas partes. Onde a imagem captada em celuloide é da mesma ordem da carne de seus agentes. Onde a atuação do operador de câmera está intimamente ligada e dependente da atuação dos personagens. Em *Os fuzis*, de Ruy Guerra, 1963 a câmera de Ricardo Aronovich respira a cena tanto quanto Mario (Nelson Xavier) e Luísa (Maria Gladys). Ela deseja, espera, foge, conduz e deixa-se levar, não como um ser em ação e reação, mas em plena comunhão. A câmera aqui, a nosso ver, não compartilha da natureza da visão, ela é pele e suor, um corpo participante que não é instrumento, tampouco sujeito. Ela pulsa no mesmo ritmo da cena, ela é a própria cena.

### Referências

AGAMBEN, G. "Notas sobre o gesto" in *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008 [Publicado originalmente em: AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senz a Fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996, p. 45-53].

MERLEAU-PONTY, M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 308.

OMAR, A. "Foto-Gnose" in *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ROUCH, J. Entrevista concedida a Dan YAKIR in *Film Quarterly*, Oakland, vol. XXI, n.3, 1978.

# Simulações de uma *Performance* <sup>1</sup>

## Simulations of a *Performance*

Ândrea SULZBACH<sup>2</sup> (Doutoranda– UTP)

### Resumo:

O presente artigo pretende verificar os elementos que caracterizam a arte contemporânea e como esses conceitos refletem na linguagem cinematográfica. O *corpus* da pesquisa é o filme *Birdman* (de Alejandro González Iñárritu 2014), o qual aborda a intertextualidade entre teatro e cinema. O conceito de simulacro, termo desenvolvido pelo filósofo francês Jean Baudrillard, será analisado através da representação cênica sob a estética de hiper-realidade.

### Palavras-chave:

Simulacro, encenação, hiper-realidade, performance, cinema.

### Abstract:

The present article intends to verify the elements that characterize the contemporary art and how these concepts reflect in the cinematographic language. The *corpus* of the research is the film *Birdman* (by Alejandro González Iñárritu 2014), which approaches the intertextuality between theater and cinema. The concept of simulacrum, a term developed by the French philosopher Jean Baudrillard, will be analyzed through scenic representation under the aesthetic of hyper-reality.

### Keywords:

Simulacrum, staging, hyper-reality, performance, cinema.

## 1 Introdução

A produção da cena teatral contemporânea sofreu uma expansão na década de 1960, com a instauração da *performance art* enquanto linguagem artística, a qual proporciona uma ruptura no momento que estabelece forma e linguagem própria.

Essa linha de pensamento cria rupturas dentro das Artes Cênicas, tanto no que concerne a linguagem como em seu ambiente de atuação, saindo do interior dos teatros e se apropriando de lugares públicos, museus, ruas e até hospitais que, ao serem ocupados, se tornam novos palcos.

Esse modo de se construir a arquitetura cênica atinge também o cinema que interage com esses novos elementos formais. A proposta da presente pesquisa é identificar e apontar os

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: 4- ESPAÇO SOM E MEMÓRIA.

<sup>2</sup> Graduada em Artes Cênicas. Especialização em Cinema – UNESPAR. Mestre em Comunicação e Linguagens - UTP. Doutoranda em Comunicação e Linguagens - linha: estudos do Cinema e Audiovisual - UTP.

mais recentes elementos que surgiram não somente como ruptura no espetáculo teatral, mas também foram absorvidos pelo cinema.

A linguagem cinematográfica originou-se a partir de subsídios do teatro, para depois afastar-se dele construindo sua própria linguagem. Recentemente diversos diretores teatrais e cineastas intertextualizaram essas duas artes, tecendo um diálogo entre o cinema e o teatro. O intertexto se tornou uma característica bastante comum na chamada arte pós-moderna.

Devido a isso pretendo a partir de um estudo analítico do filme *Birdman* (2014) de Alejandro González Iñárritu, caracterizar parte dessas intertextualizações que compõem a encenação cinematográfica atrelada ao teatro. Os elementos constitutivos pertencentes à linguagem do cinema também serão analisados, estabelecendo um paralelo comparativo com outros ambientes que igualmente se apropriam da linguagem teatral como forma de encenação e legitimação.

## **2 Simulacro e Espetáculo**

A intertextualidade entre as linguagens artísticas é algo que está há muito tempo presente na Arte. Na corte de Luís XIV, no século XVII na França, segundo Jean-Jacques Roubine (2003), o teatro se compunha de máquinas, cenários múltiplos, música e dança. Esse tipo de espetáculo era a única prática cultural que reunia as massas nesse período, ou seja, além do intertexto o teatro servia aos interesses políticos da corte.

A teatralização do poder e seu uso político são discutidos por Néstor Canclini, o qual aponta que:

A teatralização da vida cotidiana e do poder começou a ser estudada há poucos anos por interacionistas simbólicos e por estruturalistas, mas antes tinha sido reconhecida por escritores e filósofos que viram nela um ingrediente fundamental na constituição da burguesia, da cultura do burgo, da cidade. Há antecedentes da concepção da vida como teatro nas *Leis* de Platão ou no *Satiricon* de Pletônio, mas aqui o que interessa é o sentido do moderno da encenação que alguns homens realizam, não diante da divindade, mas diante de outros homens, da maneira em que começaram a observa-lo Diderot, Rousseau e Balzac: a atuação social como encenação, simulacro, espelho dos espelhos, sem modelo original. (CANCLINI, 2000, p. 162.)

Simulacro e encenação como formas de dramatizar uma situação, seja ela de cunho social, político ou somente artístico - estético, são elementos muito presentes na arte contemporânea.

O termo simulacro foi desenvolvido pelo filósofo francês Jean Baudrillard (1929-2007). Segundo o autor, a realidade deixou de existir, e passamos a viver a representação da mesma, difundida, na sociedade pós-moderna, pela mídia. Os símbolos têm mais peso e mais força do que a própria realidade. Desse fenômeno surgem os "simulacros", simulações malfeitas do real que, contraditoriamente, são mais atraentes ao espectador do que o próprio objeto reproduzido.

O filme *Birdman* utiliza o simulacro como recurso de encenação para potencializar, através de uma hiper-realidade, o intertexto entre o cinema e o teatro. As fronteiras entre as linguagens são transpostas através de uma encenação que se apresenta, como cita Canclini - o espelho dos espelhos.

Baudrillard afirma que a hiper-realidade pode gerar a perda do referencial por parte da humanidade, através de modelos, de uma realidade sem origem nela mesma. Existem vários estágios de simulacro de acordo com Baudrillard, o último estágio seria a hiper-realidade, em que são múltiplos os canais que intensificam através de cores e formas a realidade, a qual nos é vendida como real, a televisão, internet e outros meios de comunicação, incentivando o consumo através da espetacularização.

Esse recurso de encenação também é utilizado por atores não profissionais, os quais utilizam o teatro como meio de propagar suas ideologias.

Bertolt Brecht, que aplicou seu saber profissional para desvendar a maneira como os atores não-profissionais utilizam as técnicas teatrais, observou como Hitler construía seus papéis em situações diversas: o amante da música, o soldado desconhecido na Segunda Guerra Mundial, o alegre e dadivoso camarada do povo, o aflito amigo da família. Hitler fazia tudo com grande ênfase, especialmente quando representava personagens heroicos, estendia a perna e apoiava integralmente a planta do pé para tornar-se majestoso. (CANCLINI, 2000, p.163)

De acordo com Canclini, outros políticos em Hollywood também se utilizam de recursos cênicos para desempenharem seus papéis, o autor ainda cita que na atualidade toda política é feita com recursos teatrais, ou seja, uma encenação cênica espetacularizada que resulta em uma simulação do real.

### **3 O espetáculo**

O espetáculo, de acordo com Guy Debord não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens (DEBORD, 2003, p.15). Ele é disseminado pela sociedade dominante, e seu modelo seguido com o intuito principal de gerar o consumo.

Debord afirma que o espetáculo se mostra grandioso e inacessível. Veicula uma mensagem única: o que aparece é bom, o que é bom aparece. Tudo através do monopólio da aparência em que o princípio é a aceitação passiva, ou seja, não se pretende reflexivo, visto que o espetáculo não quer chegar à outra coisa senão a si mesmo. “A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado de sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive [...]” (DEBORD, 2003, p.25-26). A função do espetáculo na sociedade é fabricar a alienação.

Os especialistas do poder do espetáculo, poder absoluto no interior do seu sistema de linguagem mão única, estão absolutamente corrompidos pela sua experiência do desprezo e do êxito do desprezo; porque reencontram o seu desprezo confirmado pelo conhecimento do *homem desprezível* que é realmente o espectador. (DEBORD, 2003, p.195)

O espectador pode ser o público do teatro, cinema, enfim das artes em geral, ou ainda o público leitor e eleitor.

O filme *Birdman* se apresenta em forma de crítica ao espetáculo, mesmo servindo-se dele, retrata o teatro da *Broadway* e o cinema *mainstream* e como alguns artistas são primeiramente supervalorizados para depois serem facilmente esquecidos.

O protagonista de *Birdman* é Riggan Thomson um ator que fez, no passado, muito sucesso ao representar um super-herói, mas que com o passar do tempo é esquecido pelo grande público. O personagem é representado por Michael Keaton, o qual, ironicamente, também representou cerca de quinze anos anterior a *Birdman*, um super-herói no cinema no filme *Batman* – 1989 e *Batman- O retorno* (1992) ambos dirigidos por Tim Burton.

Ao mesmo tempo em que o protagonista de *Birdman* crítica a espetacularização do super-herói, ele igualmente se apresenta em forma de paradoxo, pois também deseja obter o mesmo espaço espetacularizado.

O super-herói contemporâneo traz poderes que os humanos não possuem, ao se estabelecer uma relação com o teatro pertencente à Grécia antiga é possível perceber similaridades nos estereótipos utilizados na construção dos personagens desse período com os mesmos arquétipos aplicados na encenação desenvolvida no cinema na atualidade, Roubine nos traz um exemplo disso.

A estética da tragédia repousava na valorização da distância, do afastamento no tempo ou no espaço. Assegurava que a tragédia não recaísse na continuidade. Um rei mítico (Agamenon, Teseu), um imperador romano (Augusto, Tito), um príncipe otomano (Bajazet) são aureolados por esse prestígio conferido pelo mistério do distante. Adquirem uma dimensão fabulosa, que acentua a magnificência do gênero. (ROUBINE, p.66-67,2003)

A admiração que o público sente pelo herói é aumentada com o afastamento do mesmo. O super-herói norte-americano alimenta essa admiração através de seus superpoderes, mesmo que muitos não possuam as qualidades de caráter, presentes nos heróis aristotélicos, o afastamento se dá com ações não possíveis de serem realizadas pelo ser humano.

Essa composição de representação, apesar de trazer elementos presentes da tragédia grega, se constrói em cima da estrutura dramatúrgica contemporânea, pois narra conflitos existenciais que esses mesmos super-heróis carregam, ou seja, conflitos humanos.

#### **4 *Birdman***

O protagonista do filme *Birdman*, traz diversos conflitos interiores, os quais são apresentados dentro de uma intertextualidade de linguagens que proporciona, em muitos momentos, uma invasão de espaço/tempo.

A composição cenográfica do filme *Birdman* se compõe, em grande parte, do interior de um dos teatros da *Broadway* em Nova York, bastidores, corredores e palco são ocupados, em forma de metalinguagem.

A linha de encenação em *Birdman*, no que concerne a representação teatral, é distinto do aplicado no chamado primeiro cinema, o qual quase não possuía movimento de câmera, de acordo com Jacques Aumont, “Um certo realizador só fazia planos de conjunto enquadrados frontalmente, e se quisesse concentrar a atenção numa personagem, não pensava em fazer um plano maior, mas inventava ações que afastavam as outras personagens; outro só sabia dispor

as suas personagens em fila frente à câmera, mesmo para os diálogos.(DMYTRYK apud AUMONT, 2008, p.71,)"

A grande maioria dos cineastas, pertencentes ao primeiro cinema, ainda permaneceram muito tempo presos a encenação teatral, como se estivessem constantemente sob o ponto de vista do público, ou seja, na parte frontal do palco, comumente chamado, por Georges Sadoul, de acordo com Aumont, de *senhor da orquestra*.

Na encenação de *Birdman*, mesmo tendo o teatro em sua composição, o diretor do filme utiliza a linguagem própria do cinema, em que encontramos movimento de câmera, a qual privilegia, em vários momentos, o plano sequência, essa câmera flutuante leva o espectador por corredores e espaços que se entrecruzam e dialogam, algumas cenas desnorтеiam propositalmente o público.

Essa invasão de espaços ocorre tanto no que concerne ao espaço físico: palco - bastidores, texto: dramaturgico - roteiro e no que se refere a linguagens: cinema e teatro.

A apropriação de espaços não convencionais como opção de encenação também caracteriza a linguagem artística, principalmente a partir de 1960, através da dança, *performance*, música, artes visuais, ou ainda na união de várias dessas linguagens. A *performance* foi uma das primeiras linguagens a ultrapassar territórios e caracteriza-lo como elemento da encenação, os palcos tradicionais são deixados de lado para serem substituídos por museus, locais públicos ou ainda instituições como hospitais e presídios.

No filme *Birdman* é percebida essa invasão de espaços em vários momentos da encenação, um exemplo, utilizado pelo diretor, é em relação a cena do baterista, em que a trilha sonora, em um primeiro momento se apresenta como extradiegética, mas com o passar da cena se revela diegética, ou seja, o baterista está presente no filme.

Essa alteração do som extradiegético para o diegético é mostrado como em uma *performance*, através de uma metalinguagem, em que o músico está situado em um espaço não convencional, ele se apropria de um ambiente que não é destinado para uma prática artística (o corredor do teatro) e realiza a sua encenação através de uma hiper-realidade, elementos que originalmente foram desenvolvidos na *performance art* e aqui são absorvidos pelo cinema.

## **5 Considerações finais**

A arte pertencente ao pós-modernismo trouxe diversos elementos inéditos que serviram de base para estruturar novas linguagens artísticas, termos como espetacularização, intertextualização e simulacro se tornaram comum em todas as áreas da arte inclusive no cinema.

A hiper-realidade suscita uma simulação do real não apenas na arte, mas também na mídia em geral, a qual se apropria desses elementos para propagar ideologias e conceitos, os quais são, em sua maioria, assimilados e aceitos como verdades absolutas.

O filme *Birdman* absorve vários dos termos recentes presentes no cenário artístico contemporâneo o qual resulta em uma encenação peculiar, em que o público é levado primeiramente através de uma filmagem que se apóia em grande parte em plano sequencia, como se não houvessem cortes, a camera caminha, ou melhor, flutua por entre os espaços.

Os espaços não são, propositalmente, claramente definidos pelo diretor, seja no que concerne a trilha sonora – diegética ou extradiegética; ou ainda ao espaço físico: corredor – palco; e até no texto: roteiro do filme ou texto dramaturgico teatral.

O que está sendo representado, nem sempre é o que parece ser. Através de uma hiper-realidade e um intertexto de linguagens o diretor Alejandro Gonzales Iñárritu consegue estabelecer uma encenação que caminha entre a opacidade e a transparência, o espetáculo e o espetacularizado, o simulacro e a realidade.

A utilização do teatro como linguagem dentro do cinema, se apresenta em *Birdman* de maneira diversa à encenação do chamado primeiro cinema, pertencente ao início do século XIX, em que a camera era fixa, como vista do ponto da orquestra (AUMONT, 2008), ou ainda, a interpretação dos atores eram realizadas com gestos exagerados e exteriorizados. Aqui os atores seguem uma interpretação naturalista, o teatro é aplicado como complemento da encenação.

Acredito que a linguagem teatral pode vir como um grande agregador na prática da encenação no cinema, e que a sétima arte ao intertextualizar distintas linguagens, sejam elas, cinema, teatro e *performance art*, pode suscitar novas estéticas, principalmente quando apoiada no hiper-realismo, que podem vir a potencializar a encenação cinematográfica.

## Referências

- ARCHER, M. *Arte Contemporânea – Uma história Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2006.
- AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições textos e grafia, 2008.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BORDWELL, D. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios*. In: RAMOS, F. (Org.). *Teoria contemporânea de cinema*. São Paulo: SENAC, 2004. v.2.
- ROUBINE, J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CANCLINI, N. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- COSTA, F. *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo*. Projeto Periferia- eBooksBrasil.com. 2003.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

# Mad Max: Masculinidades em crise e nuances homoeróticas em Wasteland<sup>1</sup>

## Mad Max: Masculinities in crisis and homoerotic nuances in Wasteland

Andressa Gordya Lopes dos Santos<sup>2</sup> (Mestranda – UNICAMP)

### Resumo:

Em uma ode à masculinidade e ao mesmo tempo uma crítica, Mad Max é a obra do clássico herói que simultaneamente mostra-se anti-herói. Sua relação com os carros e com a potência quase erótica do ronco dos motores ovaciona a imprudência masculina. Porém, ao mesmo tempo em que a virilidade se afirma, sutilmente há elementos narrativos que a desconstróem. Este artigo busca apontar essas nuances das virilidades destoantes implícitas nos filmes da franquia Mad Max, de George Miller.

### Palavras-chave:

Mad Max, George Miller, Virilidades, Masculinidades, Homoerotismo.

### Abstract:

In an ode to masculinity and a critic at the same time, Mad Max is the classic hero work who simultaneously shows himself as an antihero. His relationship with cars and with the almost erotic power of the engine's snoring that congratulates the male recklessness. Nevertheless, at the same time that virility affirms itself, subtly are narrative elements that deconstructs it. This article seeks to identify these nuances of implied dissonant virility George Miller's franchise, Mad Max.

### Keywords:

Mad Max, George Miller, Virilities, Masculinities, Homoeroticism.

### Introdução

Os *road movies*, que surgiram como um braço do *western*, mantiveram como essência o sentido desbravador de novas localidades e novos “eus” que só a experiência do deslocamento e a saída do lugar comum poderia proporcionar. A estrada apresenta-se como uma possibilidade libertadora contra as opressões das normas hegemônicas. Porém, apesar de suas expressões purgativas, há um sentimento de fatalismo trágico neste tipo de filme. Além, obviamente, de um sentimento de alienação e esquivamento dos próprios problemas, problemas estes que falam mais sobre a identidade do indivíduo do que a busca pela identidade em si e que a estrada

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no painel GÊNEROS EM DESCONSTRUÇÃO.

<sup>2</sup> Mestranda em Múltiplos Meios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Marcio César Soares Freire.

supostamente deveria proporcionar. Para Michael Atkinson, em sua obra *Crossing the Frontiers*, *road movies* são sempre o que ele chama de “crônicas dos condenados”<sup>3</sup> e avisos de que, uma vez que se entra na terra de ninguém situada entre as cidades, você está por sua conta (ATKINSON, 1994, p. 14-16).

Assim sendo, apesar da trilogia *Mad Max* de George Miller (e posteriormente sua continuação de 2015, *Estrada da Fúria*) ser considerada um *road movie*, há neles uma particularidade essencial: seu caráter pós-apocalíptico e de total destruição da tal sociedade de normas hegemônicas, cujos protagonistas de *road movies* insistem em fugir, propõe não uma experiência de estrada, mas a total ausência dela e amplia os horizontes da insanidade de seus motoristas (FALCONER, 1997, p. 257). Apresentando assim, não o caráter de fuga da opressão da sociedade, uma vez que ela já não existe, mas de reconstrução e sobrevivência onde agora tudo é estrada e nada é estrada. Permitindo assim, o surgimento de uma nova sociedade (mesmo que primária) e a construção de novas normas sociais, que podem ser inspiradas nas antigas ou que se confrontam com elas.

Este artigo visa analisar – com foco nas constituições da masculinidade, virilidade e homoerotismo – como George Miller construiu em suas narrativas as relações de poder, amor e fetichismo entre homens e como isso poderia exemplificar uma crise da construção social da masculinidade a partir dos filmes *Mad Max* (1979), *A Caçada Continua* (1981), *Além da Cúpula do Trovão* (1985) e *Estrada da Fúria* (2015).

### **A crise da masculinidade na narrativa do universo Mad Max**

Por mais que *Mad Max* seja considerado, como já foi citado, uma ode à masculinidade e a uma “virilidade motorizada”, o Max interpretado por Mel Gibson é o clássico herói e ao mesmo tempo anti-herói hollywoodiano. Há uma crítica na forma como Max e os outros personagens estabelecem relações com os carros e com a potência quase erótica do ronco dos motores que ovaciona a imprudência masculina.

---

<sup>3</sup> “*Songs of the Doomed*”. Tradução nossa.

Como um ícone da modernidade convincente, o carro encapsula a imprudência, impaciência e irracionalidade da masculinidade contemporânea. Frenético e desconcertante no seu potencial de destruição inesgotável, o veículo a motor leva os homens através de uma série de desventuras que são aleatórias, ainda que miticamente proscritas. As estradas australianas são pontuadas pelo choque percussivo e fatal dos 'acidentes' de carros. Mas essas falhas não são acidentais; elas são naturais, orgânicas, e na lentidão ensurdecadora do momento do impacto, os homens se sentem previsivelmente sem fôlego. Em um instante, o horror bizarro da carnificina da estrada torna-se genérica, mera estatística. E nesse infinito, a conjuntura lendária da masculinidade é exposta e confirmada. (BIBER, 2001, p. 26).

Em *Mad Max*, a masculinidade está localizada dentro das fantasias de violência, liberdade e libertação – que também abraça a situação dos jovens “garotos de guerra” presentes em *Estrada da Fúria* (2015) – fantasias que são realizadas em oposição à família, direito e controle. Ross Gibson (1992), em sua leitura dos três primeiros filmes de *Mad Max*, identificou precisamente este componente de cumplicidade do público. Ele descreveu que os "dispositivos" e a "mecânica" do filme tornam possíveis os costumes da prática da ação "de forma surpreendentemente confiável". Segundo o autor, o público reconhece, mesmo que um pouco ironicamente, que a violência viril é um mecanismo de projeção, afirmando que “o sadismo do cinema” mostra que há uma finalidade para esses homens míticos e atesta que que:

É um ciclo narrativo confirmando os profundos problemas de masculinidade, que exaspera desesperadamente a rearticulação de identidades brancas e reacionárias desfiladas pela tela como "provas" de consenso e singularidade (GIBSON, 1992, p. 160).

Nossos heróis cinematográficos representam a impossibilidade fundamental do modelo masculino que encarnam. A impossibilidade é encenada, repetida e abertamente abordada, ocasionalmente. Mas eles – e nós – não estamos libertos de um modelo. Sua coragem e bravura escondem um interior frágil que leva para a estrada um comboio de veículos híbridos numa busca por uma diversão irresistível e emancipadora. Mas o vazio permanece (GIBSON, 1992, p. 160).

A confusa masculinidade dos meninos de guerra de *Estrada da Fúria* (2015) gera uma total anulação deles enquanto indivíduos. São violentos, grosseiros, cumpridores de ordens, veneradores de carros, armas e alienados. Immortan Joe, o grande vilão e líder dos *warboys*,

possui uma face cadavérica e um corpo que parece estar em estado de putrefação, numa crítica direta ao fato de que essa masculinidade retrógrada simboliza a morte. “*Quem matou o mundo?*”, pergunta Angharad, uma das parideiras, a um garoto de guerra. Aqui, o hipertexto se relaciona com a realidade dos dias atuais e não ao cenário narrativo em que *Mad Max* está inserido. Miller não apenas introduz no filme um discurso que pode ser compreendido como feminista, mas transforma essa masculinidade frágil que se impõe em patologia. Homens moribundos de um antigo mundo diante de um novo que surge, restos de um comportamento que já não mais possui espaço diante do avanço social das mulheres.

O distanciamento total de tudo o que é feminino, salvo o momento do sexo, é utilizado como norma comportamental diante de um universo que coloca mulheres em posições de objetos, ou ‘coisas’. Em seu artigo *Masculinidade na história: a construção cultural da diferença entre os sexos*, Sergio Gomes da Silva afirma que o homem estaria sendo colocado em xeque porque estaria perdendo a noção de sua própria identidade, passando a buscar uma melhor descrição de si. Este fato conjuraria um certo mal-estar, um pessimismo dos homens acerca de suas atuais faltas (ou excessos de) referências sobre o masculino (SILVA, 2000, p.3).

### **BDSM e as referências homoeróticas em *A Caçada Continua* (1981)**

Segundo Cláudio Paiva (2007), entende-se por relações homoeróticas, ou as amizades particulares entre homens, as relações de amor, amizade, irmandade, paternalismo, protecionismo e de espelhamento da identidade que exclui por completo influências das mulheres, ou seja, homens não necessariamente homossexuais que criam para si relações de amor e confiança com outros homens.

No caso de *Mad Max*, nos primeiros filmes, temos um universo quase que completamente masculino em que as relações de confiança em sua maioria são compostas por homens. Mas além das relações de amizade e confiança, em *A Caçada Continua* (1981), há indicações claras de relações não apenas homoeróticas, mas homoafetivas entre os vilões. Não é possível afirmar com certeza se a intenção de Miller era a de desestruturar um mundo masculino inserindo nele, mesmo que sutilmente, a existência da homossexualidade; ou uma tentativa de correlacionar a homossexualidade ao que é vil e ameaçador à masculinidade plena (Max), o que nos traz uma análise de duas possíveis situações extremamente destoantes entre si. No entanto, em fantasias distópicas deste tipo, a figura do herói estará necessariamente do lado da lei, porque este é o

lugar onde o ponto de vista do espectador deve ser inscrito. Aqui estabelece-se a relação entre projeção, catarse e o papel do sócia. Em seu estudo sobre o efeito do sócia masculino no cinema, Christine Holmlund percebeu que:

O sócia perturba o alinhamento usual de Hollywood de uma masculinidade estável. Centrando-se sobre a ansiedade dentro da "masculinidade", o uso de 'duplos' exterioriza conflitos que normalmente são escondidos dentro de uma única psique'. Em exemplos clássicos, o efeito se relaciona com a sexualidade quando o vilão obtém qualidades que são femininas, homossexuais e masoquistas, enquanto o herói encarna o masculino, o heterossexual e o sádico. (HOLMLUND, 1989, p. 82)

No clã de motoqueiros de *A Caçada Continua* (1981), o que nos chama primeiramente a atenção, mais do que as motos ou as ameaças típicas dos vilões do cinema, é o figurino. Numa estética *cyberpunk*, os motoqueiros utilizam roupas de couro e correntes que fazem alusão ao BDSM (*Bondage*, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo). Uma característica intrigante é o fato de suas nádegas estarem expostas, suas roupas são sustentadas por correntes de ferro e o clã é quase completamente composto por homens (devido a representação de um universo de recursos escassos onde poucos sobreviveram é difícil não supor que os membros do clã não se relacionem entre si). O líder do clã, Lord Hummungs é um homem que parece ter saído de algum filme pornográfico sadomasoquista ou de algum terror medieval, aqui nos é permitido questionar se Miller representa uma possível homossexualidade como perversão de um mundo destruído ou como uma destituição dos valores heterossexuais dominantes em um mundo onde regras sociais já não fazem mais sentido.



Figura 2: Cena de *Mad Max: A Caçada Continua* (1981)

Uma das questões mais instigantes a respeito do “Clã dos Bundas de Fora”, como são chamados, envolve Wez, soldado de Hummungs e seu fiel escudeiro. Wez, está praticamente o filme inteiro acompanhado por um rapaz que está sempre montado na garupa de sua moto. No entanto, Wez e o rapaz estão presos um ao outro por uma corrente de ferro que se fecha em um cadeado encontrado numa coleira colocada no pescoço do jovem. A primeira impressão que temos é que pode se tratar de um escravo comum, um laçao qualquer, não obstante, no decorrer da narrativa ambos expõem uma relação mais de parceiros íntimos que senhor e escravo. O rapaz é indiscutivelmente fiel a seu companheiro e aos poucos a corrente que conecta os dois parece não fazer sentido, o único sentido que podemos encontrar é o de que é simplesmente consentido, ou seja, uma relação consensual de dominância e passividade baseada no fetiche de uma relação *bondage*. Sobre as relações sado-fetichistas, Foucault declara:

Pode-se dizer que o S/M é a erotização do poder, a erotização das relações estratégicas. O que me choca no S/M é a maneira como difere do poder social. O poder se caracteriza pelo fato de que ele constitui uma relação estratégica que se estabeleceu nas instituições. No seio das relações de poder, a mobilidade é o que limita, e certas fortalezas são muito difíceis de derrubar por terem sido institucionalizadas, porque sua influência é sensível no curso da justiça, nos códigos. Isso significa que as relações estratégicas entre os indivíduos se caracterizam pela rigidez. Dessa maneira, o jogo do S/M é muito interessante porque, enquanto relação estratégica, é sempre fluida. Há papéis, é claro, mas qualquer um sabe bem que esses papéis podem ser invertidos. [...] É uma encenação de estruturas do poder em um jogo estratégico, capaz de procurar um prazer sexual ou físico (FOUCAULT, 2004, p. 270-271).

### **Considerações finais**

Quando o primeiro filme da franquia foi lançado, em 1979, ainda havia o fervor da contracultura, talvez não borbulhasse o sangue da juventude como foi em seu ápice na década de 60, mas a juventude do *glam* e do *punk* gerava um outro tipo de sociedade alternativa entre os jovens em que a transgressão se dava por meio da sociedade de consumo e do espetáculo. A moda *hippie* foi sendo gradativamente incorporada à cultura de massa; revistas *underground* foram sendo criadas com temas direcionados à geração radical jovem. Junto ao *glam*, surge o fenômeno denominado androginia, que pode ser vulgarmente definido como “homem com aparência de mulher e vice-versa” tão divulgada por David Bowie (SANTOS, 2011). Os valores patriarcais começaram a ser questionados, as inversões dos valores morais começaram a ser transgredidos, o *queer* chegava para trazer a margem ao centro, as representações de gênero, de orientação sexual e de cor, que historicamente foram relegadas à tangente dos mercados cinematográficos ganhavam as salas de cinema (LOPES, 2008)

É nos anos 1960, no contexto da contracultura, que os movimentos feministas, gays, lésbicos e transgêneros passam de uma visão meramente integrativa em relação às democracias representativas ocidentais, para contestá-la num plano mais amplo, articulando-se a propostas comunistas, socialistas, anarquistas e libertárias. Num momento privilegiado de questionamento das relações entre saber e poder, entre universidade e sociedade, emerge um novo intelectual engajado, definido não só pelas questões de nação e classe, mas também de etnia e gênero (LOPES, 2008, p. 380).

Mesmo que a noção de sexo estivesse e ainda está subordinada à ideia da perfeição metafísica do corpo masculino, de forma que, a hierarquia sexual fosse da mulher ao homem e o sexo tivesse como referente, exclusivamente, os órgãos reprodutores masculinos e ainda que neste mesmo período, *Mad Max* fizesse uma ode à masculinidade desenfreada e à nação australiana (MORRIS, 2006), esta pesquisa demonstrou que as nuances de gênero, mesmo que sutis, refletiam no cinema de Miller neste período histórico de questionamentos sociais, um projeto que o diretor assumiria posteriormente, em *Estrada da Fúria* (2015), como agenda.

### Referências

- ATKINSON, M. *Crossing the frontiers*. Sight and Sound Magazine, v. 1. 1994, p. 14-16.
- BIBER, Katherine. *The Threshold Moment: Masculinity at Home and on the Road in Australian Cinema*. Limina v.7, 2001, p. 26-46.
- FALCONER, Delia. "We Don't Need To Know The Way Home": the disappearance of the road in *Mad Max* Trilogy. COHAN, Steven. HARK, Ina Rae (Org.). *The Road Movie Book*. Londres, Routledge, 1997, p. 249-270.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité*. vol. II: L'usage des plaisirs. Paris: Gallimard, 1984; vol. III: O cuidado de si. Rio: Graal, 1985; Ditos & Escritos, vol. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio: Forense Universitária, 2006.
- GIBSON, Ross. *South of the West: Postcolonialism and the Narrative Construction of Australia*. Indiana University Press, Bloomington, 1992, p.160.
- HOMLUND,Christine. "Sexuality and Power in Male Doppelganger Cinema: The Case of Clint Eastwood's Tigh trope". Texas, Cinema Journal, vol.26, no.1, 1986, p.32.
- LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.
- PAIVA, Cláudio. "Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade". Natal, Bagoas: estudos gays - gêneros e sexualidades. V. 1, n. 1, jul./dez., 2007.
- SANTOS, J. S. "O Papel dos Movimentos Sócio-Culturais nos "Anos de Chumbo". Baleia na rede. v. 1, n. 6, 2011.

SILVA, Sergio Gomes da. "A crise da masculinidade: uma crítica à identidade de gênero e à literatura masculinista". Rio de Janeiro, Pepsic, v.26, n. 1, mar. 2006.

# Do périplo e seus encontros<sup>1</sup>

## The voyage and its encounters

Annádia Leite Brito<sup>2</sup> (Mestre – UFC)

### Resumo:

A exposição “A conversa infinita” (MAC-CE), de Alexandre Veras, teve os encontros como elemento principal. Este trabalho discute como as sete obras instalativas, em suas especificidades, compuseram o todo da exposição em uma experiência de encontro, seja através da priorização da escala humana nos materiais e nas projeções dos corpos; no uso da voz veiculada em objetos que necessitam de um vínculo de intimidade; ou em sua relação com as pessoas em constante reinvenção mútua.

### Palavras-chave:

Encontro, instalação, experiência.

### Abstract:

Alexandre Veras' exhibition “A conversa infinita” (MAC-CE) had the encounters as its main element. This paper discusses how the seven installation works, in their specificities, made the exhibition an experience of encounter, whether it happens through the prioritization of the human scale in the materials and projections of the bodies; in the use of voice conveyed in objects that need a bond of intimacy; or in its relation with people in a constant mutual reinvention.

### Keywords:

Encounter, installation, experience.

A exposição “A conversa infinita”, de Alexandre Veras, estabeleceu o encontro como elemento indispensável para sua concretização, desde a fase de montagem até o contato com o público. Convidado pelo Porto Iracema das Artes (Fortaleza-CE) a desenvolver um projeto que engajassem cerca de quarenta jovens artistas, Veras propôs a feitura de sete obras em uma exposição que ocupou os dois pisos do Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

Contando com a parceria de Caroline Holanda e Yuri Firmeza na coordenação dos trabalhos, o artista criou seis equipes que lidavam com determinadas necessidades específicas da exposição, são essas: vídeo, áudio, produção, interface, montagem/direção de arte/design e coleta de conversas/texto/cartografia. Tais grupos trabalhavam em suas especificidades, porém havia um diálogo geral na busca por soluções para a melhor realização das obras, em conjunto com um processo de indissociação entre teoria e prática, resultando em uma estrutura rizomática

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 6 do Seminário Temático Interseções Cinema e Arte.

<sup>2</sup> Mestre pelo PPGARTES - ICA|UFC e realizadora formada pela Escola de Audiovisual da Vila das Artes – PMF/UFC.

de organização, o que se refletiu na configuração do design gráfico da exposição, que traçava ligações entre os nomes de todos os participantes.

Desde as semanas iniciais, nas quais houve um aprofundamento das questões importantes à exposição, até o dia de abertura, três meses e meio se passaram. O processo de realização foi documentado e apresentado na “Sala de Cartografia”, na qual foram exibidas as anotações dos artistas, os materiais utilizados, os estudos prévios, as obras anteriores de Veras que dialogavam com aquelas ali exibidas, relatos em vídeo e fotografias. A sala abria o método empregado aos visitantes e dava a ver as linhas de força que compunham o todo da exposição. Nesse espaço, o processo de feitura se mostrou como encontro e se abriu a mais possibilidades de que isso acontecesse, dessa vez com quem dele tomava parte ao manipular os objetos e as imagens.

Todas as obras apresentadas, que estiveram em cartaz de setembro a outubro de 2015, são instalações. Cinco delas utilizam imagens projetadas e som, enquanto outras duas veiculam som espacializado em determinados objetos. Passa-se, então, às características de cada uma.

A instalação homônima à exposição surgiu do diálogo com a obra de Blanchot (2001), remetendo ao tema do cansaço como mobilizador de uma potência propícia ao surgimento do novo, das intensidades além da linguagem, se aproximando do conceito de esgotado em Deleuze (2010). A obra se divide em uma “Sala Clara” com travesseiros espalhados pelo chão e em uma “Sala Escura”, na qual os mesmos objetos são afixados nas paredes lado a lado ao redor do cômodo. Pequenos aparelhos de áudio implantados dentro dos travesseiros emitem vozes que falam em tom de diálogo e com certa intimidade a partir de suas experiências com o cansaço.

Ao invés de buscar uma dimensão negativa do cansaço, ele é tocado em sua base política, como ensejador de mudanças por esgotar o possível. Há uma busca por “esburacar” o esgotado para mostrá-lo de fora e afirmar a diferença, por tentar criar uma imagem singular e potente. Em cada uma dessas salas, são repetidas as figuras dos travesseiros, o absoluto das cores brancas ou pretas, e há a constância das vozes, faladas ao ouvido reiteradamente e demandando a aproximação dos corpos de quem as ouve.

O espectador é livre para fazer seu percurso, porém iniciar com a experiência de um cansaço transmutador que age no corpo em novas mobilizações é se permitir alcançar outros estados para seguir caminhando em contato com as demais obras da exposição. Obras estas que, ainda no primeiro piso do museu, desenvolveram a relação com o cansaço a partir do corpo em sua imagem e sonoridade.

“Mandala” é composta por uma plataforma circular na qual folhas secas pintadas são sobrepostas. Por cima dessa estrutura é projetada a imagem de uma mulher girando até a exaustão em sentido anti-horário também sobre folhas secas. A textura de tal composição implica certo volume e aparência de presença, aumentados pela espacialização do som que também é distribuído de maneira giratória de acordo com a localização da imagem do corpo.

“Mar de longe, mar de perto”, surgiu de dois planos do vídeodança “Os tempos”, de Alexandre Veras e Andréa Bardawill. Nessa instalação, são colocadas frontalmente duas imagens: uma traz um bailarino filmado com uma teleobjetiva se movimentando intensamente com um travesseiro e a outra traz uma bailarina fazendo gestos suaves também na praia, porém filmada com uma grande angular. A primeira é projetada em grande escala em uma parede. Nela, é perceptível um horizonte muito próximo e ondas que parecem querer engolir o bailarino na areia. Na segunda, exibida em uma pequena televisão de LED, o horizonte se encontra ao longe e as ondas estão bastante calmas, sem risco algum à bailarina com seus lentos movimentos.

O espectador se encontra no meio da escala entre as duas imagens e é o ponto a partir do qual elas entram em relação. A intensidade ou a delicadeza, a ação de erguer ou abaixar a cabeça e a de se afastar ou se aproximar da imagem são demandas da obra que claramente afetam o corpo de quem a vê e constituem a experiência do encontro no meio travado entre sujeito e obra.

Já “Carlos” é uma instalação concebida para que a espacialização do som na sala escura indique a movimentação de um bailarino que apenas aparece projetado em um dos três totens achatados em momentos de exaustão, permanência e silêncio.

Nessas três obras é notória a importância dos corpos no trabalho de Veras, tanto em suas representações sonoras quanto imagéticas – algo que já era trabalhado em suas

videodanças. No entanto, aqui o artista devolve as imagens dos corpos ao espaço, instância na qual o som tem importância essencial por ser veículo das movimentações e implicar presença ou, paradoxalmente, uma maior concretude das figuras.

Além de partirem de relações com o cansaço, como já prenunciado na primeira obra, em “Mandala” e “Carlos” há uma busca por atingir a escala do corpo o mais próximo à natural possível, algo que também acontece em “Micro Move Movie” e “Micro Move Movie Panorama”, ambas presentes no andar inferior da exposição.

“Micro Move Movie” consiste em três grandes módulos nos quais pessoas que se locomovem no acostamento de uma rodovia estadual no distrito de Machuca, em Aquiraz-CE, são exibidas em seu trajeto com a câmera as captando de costas e frontalmente. Cada uma dessas imagens é veiculada em uma das duas faces desses módulos, resultando em seis telas. É possível observar o trajeto e passar por entre os módulos como quem atravessa o caminho daquelas pessoas. Em fila, essas grandes peças se dirigem à sala de “Micro Move Movie Panorama”, obra na qual se observa o trajeto de uma pessoa lateralmente, como se o visitante se posicionasse do outro lado da rodovia.

“Jogo de varetas” lida com a questão da escala humana de maneira diferente. A instalação é composta por oito totens cilíndricos também de altura aproximada à da estatura de um ser humano, porém não há figuras para serem vistas. Dentro de cada um dos totens, caixas de som são distribuídas próximas ao chão e na altura do rosto dos passantes, para que, por meio do sistema de mapeamento das movimentações, vozes possam ser emitidas de acordo com o posicionamento do interator. Essa sala é escura, isolada das demais e sua iluminação se dá apenas por meio de fachos luminosos que passam pelo cômodo, lembrando as instalações escultóricas com luz desenvolvidas por Anthony McCall.

Os totens de Veras lembram algumas obras do Minimalismo e retomam de certa maneira sua abordagem do corpo. Segundo Hal Foster,

O minimalismo anuncia um novo interesse no corpo – mais uma vez, não na forma de uma imagem antropomórfica ou na sugestão de um espaço ilusionista da consciência, e sim na *presença* de seus objetos, que em geral são unitários e simétricos (como Fried observou), exatamente como as pessoas (FOSTER, 2014, p. 57-58).

Para Didi-Huberman, as obras minimalistas possuem uma estrutura que funciona

como operador dúplice de formalidade “específica”, geométrica, e de implicação corporal, subjetiva. Ele permite à estatura do objeto pôr-se diante de nós com a força visual de uma *dimensão que nos olha* – nos concerne e, inicialmente, assemelha-se a nós –, ainda que o objeto *nada dê a ver* além de si, além de sua forma, sua cor, sua materialidade próprias (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 125).

A força dessas obras se encontra na não representação antropomórfica dos objetos ainda assim em escala humana, o que acaba por evocar uma presença através da ausência. Porém, na instalação de Veras, as presenças imponentes são mais sentidas do que vistas na sala pouco iluminada e, além disso, reforçam a teatralidade antes atribuída por Michael Fried ao Minimalismo através da veiculação de vozes e de sua constituição conceitual em um teatro de fato. Utilizando-se de trechos do livro homônimo de Manoel Ricardo de Lima, que traz pequenas narrativas nas quais os personagens forjam novas possibilidades de vida diante da opressão de seus cotidianos, Veras os transformou em diálogos para compor uma espécie de teatro grego no qual a presença do visitante como desencadeador das vozes o transforma também em ator, ou seja, naquele que constantemente afecta e é afectado.

Já o “Regresso de Ulisses” – que assim como “Mandala”, pertencia inicialmente ao média-metragem homônimo do artista – é uma instalação formada por oito telas que espacializam a obra inicial, construindo um percurso livre entre as imagens. De forte carga sensorial, os planos são bastante saturados e contrastados. Neles, os atores-bailarinos se movimentavam em paisagens de natureza, aludindo à Odisseia, de Homero.

Toma-se então a figura de Ulisses como um emblema para pensar essas experiências de encontro. Encantar-se – como os marinheiros o faziam ao som das sereias – é a primeira instância de estar atento à distância que leva à experiência. Andar entre as salas do museu e fitar cada uma dessas obras é também ouvir um canto que convida a percorrer certo intervalo e a ir se perdendo nele.

Segundo Blanchot (2005) n’O livro por vir, diante das sereias, Ulisses “se recusou à metamorfose na qual o outro (Ahab) penetrou e desapareceu”. O Odisseu manteve sua distância a tal ponto controlada que dela saiu ileso. Para Hélio Oiticica, em Experimentar o Experimental, “(...) a palavra “experimental” é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a

ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido”. São campos abertos às possibilidades. Esse não foi o caso de Ulisses. Ele tornou canto e sereia objetos a serem observados e controlou o afecto que intentava lhe tomar. Estar aberto ao encontro é despir-se de parte de si mesmo.

Após o primeiro embate, *Moby Dick* já não era mais a mesma – tinha algo de Ahab – e este, por sua vez, possuía em si algo de baleia. Eles se abriram em uma dimensão pré-individual que possibilitou a adaptação e construção de ambos, o que ocorre novamente em seu último encontro. O meio associado<sup>3</sup> formado a partir da presença dos dois desencadeou uma constante diferenciação de si mesmos, que resultou em algo desconhecido. De acordo com Andreia Machado Oliveira (2012, p. 103) a partir dos conceitos de Simondon, entre o espectador e o trabalho artístico também se cria “um espaço-tempo que abriga relações dinâmicas entre obra e humano”, ininterruptamente formando e atualizando essas instâncias no ato de experienciar. Ambos estão em devir, em contínua modificação de si. Ter uma experiência é vislumbrar a produção do meio, da obra, do outro e do próprio corpo em um mesmo processo, mas, para tanto, há de se deixar aberto aos lampejos e ruídos.

A experiência do encontro pertence ao não pacificado e não possui agentes. Ambos os participantes dessa equação são experimentados, de acordo com Tania Rivera (2012, p. 89-90), e, em processo de transformação faz-se do eu um outro necessariamente implicado e seguidamente diferente. No entanto, a experiência pode “não acontecer, caso o espectador escolha não se deslocar na percepção e no pensamento”.

Ulisses foi, enfim, se metamorfosear junto à imagem através d’A Divina Comédia de Dante, quando instiga seus companheiros a voltarem ao mar em exploração e acabam engolfados pelo oceano, próximos à montanha do purgatório, local proibido aos homens vivos. Pode-se dizer que Odisseu retorna na obra de Alexandre Veras querendo se fazer experiência e repetidamente se modificando através dos corpos dos bailarinos, da superfície das imagens e da reconfiguração espaço-temporal da obra em um canal para o arranjo em múltiplas telas.

---

<sup>3</sup> Toma-se o conceito de meio associado de Simondon aplicado à arte por Andréia Machado Oliveira (2012, p. 102), no qual “O meio associado é mediador da relação entre os elementos técnicos fabricados e os elementos naturais no seio dos quais funciona o ser tecno-estético(...)”.

Retorna ainda em cada visitante, pois todos eles individualmente tem em mãos a escolha de seguir o chamado de cada obra ou não.

A tessitura narrativa das imagens e dos sons com os quais se tem contato em “A conversa infinita” se dá por meio dos trajetos, das ligações que são traçadas e do quão implicado se estiver nesse processo de encontro, posto que, no encontro, se vive e se cria esta narrativa. É o próprio périplo do visitante que passa a deixar seus rastros na exposição, crescendo e alterando o território de seu imaginário.

Arrisca-se afirmar que os espectadores-visitantes-participadores-observadores-interatores têm recebido variadas definições ao longo da história da arte – mais intensamente nos últimos sessenta anos – não só por se depararem com proposições artísticas ou teóricas diferentes, mas porque são múltiplos e estão em constante individuação. Estão, junto às obras e ao longo do tempo, em diferenciação interminável.

Nessa exposição, é possível realizar “o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida” (BLANCHOT, 2005, p. 4), assim como o tinham os marinheiros ao se jogarem às sereias; Ahab ao se encontrar com Moby Dick; Ulisses ao tentar ir onde não era permitido aos homens n’A Divina Comédia; e, finalmente, os visitantes ao se entregarem às experiências de reinvenção que deslocam as situações de tempo e espaço impostas ao cotidiano de seus corpos.

### Referências

- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita 1: A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BORGES, J. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume 3. São Paulo: Globo, 2000.
- DELEUZE, G. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FOSTER, H. *O retorno do real: A Vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

OITICICA, H. Experimentar o Experimental. 1972. In: *Programa Hélio Oiticica*, Itaú Cultural.

Disponível em:

<[http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0380.72%20p05%20-%20362.JPG](http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0380.72%20p05%20-%20362.JPG)>. Acesso em: 05 maio 2016.

OLIVEIRA, A. “Corpos Associados: a Arte e o ato de experienciar de acordo com Gilbert Simondon”. *Informática na educação: teoria & prática*, Porto Alegre, v.15, n. 1, jan.-jun. 2012.

RIVERA, T. Experiência (revirada). In: KIFFER, A.; REZENDE, R.; BIDENT, C. (Orgs.). *Experiência e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

**O assassinato do “general sem medo”: apontamentos sobre o documentário *Humberto Delgado: obviamente assassinaram-no*, de Teresa Olga e Diana Andringa<sup>1</sup>**

**The murder of the “unafraid general”: notes about the documentary *Humberto Delgado: obviously killed*, by Teresa Olga and Diana Andringa**

**Aparecida de Fátima Bueno<sup>2</sup> (Doutora – USP)**

**Resumo:**

O objetivo é apresentar as primeiras reflexões sobre o documentário *Humberto Delgado: obviamente assassinaram-no*, de Teresa Olga e Diana Andringa. Esse filme faz parte do corpus de minha pesquisa sobre a produção filmográfica portuguesa que revisita uma das mais longas ditaduras europeias do século XX. Foi produzido pela RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) e exibido pela primeira vez na emissora em 1995, ano em que se completava 30 anos do assassinato do “general sem medo” pela PIDE, a polícia política do regime salazarista.

**Palavras-chave:** Diana Andringa, Salazarismo, Humberto Delgado.

**Abstract:**

The objective is to present the first reflections about the documentary *Humberto Delgado: obviamente assassinaram-no*, by Teresa Olga and Diana Andringa. This movie is part of the corpus of my research about the Portuguese film-making production which returns to one of the longest European dictatorships in the 20<sup>th</sup> century. It was made by RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) [Portuguese Radio and Television] which presented for the first time in 1995, the year the “fearless general”'s murder committed by PIDE, Portugal's politic police, was completing 30 years.

**Keywords:** Diana Andringa, Salazarism, Humberto Delgado.

Dois filmes portugueses tratam do assassinato pela PIDE do general Humberto Delgado, em Espanha, no ano de 1965. O documentário *Humberto Delgado, obviamente assassinaram-no*, feito para a RTP, com pesquisa e argumento de Diana Andringa e realizado por Teresa Olga, que estreia na programação do canal em 1995, quando se completa trinta anos do assassinato

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na sessão 4 do ST Cinemas em português: aproximações – relações.

<sup>2</sup> Livre Docente pela área de Literatura Portuguesa na USP. Está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, com pesquisas no campo do cinema e literatura. Vice-Diretora do Centro de Estudos de Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa e Coordenadora da Licenciatura em Letras.

do homem que desafiou Salazar e, por isso, ficou conhecido pela alcunha de o “general sem medo”. O segundo filme é o triller político de 2012, *Operação Outono*, de Bruno de Almeida.

Como pode-se ver, os dois títulos estão relacionados ao general português Humberto Delgado. O primeiro se estrutura a partir da declaração que ele deu à imprensa, quando se apresentou como candidato da oposição às eleições presidenciais que se realizaram em 1958, de que sua primeira medida, caso eleito, seria demitir Salazar da Presidência do Conselho de Ministros, cargo que este ocupava desde 1933, portanto há 25 anos. Já o título do filme de Bruno de Almeida é homônimo ao da operação secreta realizada pela PIDE, polícia política do regime salazarista, e que envolveu agentes em vários países europeus, para atrair Humberto Delgado a uma emboscada, em território espanhol, próximo à fronteira portuguesa, onde foi assassinado e enterrado clandestinamente, no dia 13 de fevereiro de 1965.

A minha proposta inicial, quando enviei o resumo para o XX Encontro da Socine, era a de tratar dos dois filmes que revisitam a história do “general sem medo”, já que ambos, nos diferentes gêneros em que se enquadram, o documentário e o triller político, vão dar ênfase especial à campanha de Delgado para tirar Salazar do poder, e que vai mobilizá-lo quase obsessivamente depois da derrota numa eleição marcada por irregularidades e fraudes. A partir daí, seja em seu país, onde permanece denunciando o fraudulento processo eleitoral, seja durante o exílio no Brasil e seu deslocamento por vários países europeus e africanos, numa tentativa de reunir-se à oposição a Salazar, ou aos regimes fascistas, todas as ações de Delgado tinham como objetivo derrubar o ditador português.

Obviamente, a PIDE não fica alheia a esse périplo do general e organiza uma operação envolvendo vários agentes em vários países europeus, a fim de conseguir atraí-lo à Espanha, próximo à fronteira com Portugal, onde será assassinado e enterrado, em fevereiro de 1965, sete anos depois de assumir o protagonismo da oposição a Salazar e tomar como missão a queda do regime e de sua figura capital.

Entretanto, quando enviei a proposta para o Simpósio “Cinemas em Português: aproximações-relações” ainda não havia começado a trabalhar com esse material que, suponho, deva ser pouco conhecido do público brasileiro, mesmo entre pesquisadores do cinema português. Por esse motivo, ao preparar minha comunicação para o Encontro, optei por trabalhar

inicialmente apenas com o documentário, já que levei em conta a necessidade de uma apresentação mais detida do personagem e contexto histórico, mesmo critério que usei para o texto que envio para publicar nos Anais do XX Encontro da Socine.

Ressalto, no entanto, que parece-me significativo termos dois filmes sobre o mesmo personagem, que buscam, de certo modo, resgatar/desvendar um crime que não foi exaustivo e profundamente investigado, restando ao cinema, de caráter documental ou de ficção, esse papel de investigação que visa impedir que os mortos do regime permaneçam insepultos ou fiquem esquecidos no limbo da História.

As imagens iniciais de *Humberto Delgado: obviamente assassinaram-no* foram elaboradas a partir de arquivos de vídeos e fotografias do ano de 1958, quando Humberto Delgado desafiou o governo salazarista e se lançou como candidato à presidência do país em oposição ao Almirante Américo Tomás, candidato do regime. Nessas imagens destaca-se a mobilização e popularidade que alcançou Humberto Delgado no período. Nelas, o vemos sempre cercado por multidões, o que certamente deu ao governo a dimensão de que essa candidatura representava uma ameaça concreta a sua continuidade, depois de décadas no poder. A essas imagens se sobrepõe a de fotografias e manchetes de jornais da época, em caixa alta, com notícia da declaração que Delgado deu à imprensa de que, se eleito, sua primeira medida seria demitir Salazar. Também aparece outra frase associada ao que Delgado representou para os que se opunham à ditadura salazarista e ao Estado Novo: “O medo acabou”.

Na sequência, num plano que ocupa a tela toda, uma fotografia de perfil do general, depois um corte para uma tela escura, e o som e o impacto de três tiros disparados sobre essa tela. É então que aparece o título do documentário, acima, em letras garrafais e vermelhas, o nome de HUMBERTO DELGADO e, abaixo, em branco, dividido em duas partes, o restante do título, OBVIAMENTE/ ASSASSINARAM-NO, numa referência explícita à declaração de Humberto Delgado sobre Salazar: “Obviamente, demito-o”.

Durante toda essa parte, espécie de intróito ao documentário, o som de fundo é a música “*Acordai!*”, do Fernando Lopes-Graça, a partir de poema de José Gomes Ferreira, regida pelo músico e gravada pelo coro sinfônico *Lisboa Cantat (Acordai! Canções Heróicas, 1º Caderno,*

Série I, Op. 44, Nº 1). O título do poema e da música tem como refrão a repetição do verbo *acordar* na segunda pessoa do plural, conjugada no tempo Imperativo Afirmativo: *Acordai*.

A letra convoca os homens que dormem para que acordem: “Acordai”, que se repete seis vezes ao longo das três estrofes. Na primeira, o apelo é feito para que “As almas viris” ajam e “Arranquem a flor/Que dorme na raiz”. Na segunda, é o verbo *incendiar* que se destaca e o eu lírico do poema instiga que as *multidões* que dormem devem “incendiar” “De astros e canções”, “O mundo e os corações”. Por fim, na terceira estrofe, o poema incita para que esses homens que dormem acendam – “Acendei” – “De almas e de sóis”, “Este mar sem cais”/“Nem luz de faróis”. Essa convocação final é feita também para “Os nossos heróis”, para que acordem das lutas finais e se unam a uma espécie de luta coletiva para a qual o primeiro passo é sair da condição de letargia, no poema associada ao ato de dormir, verbo que também aparece repetido em cada uma das estrofes.

No final da música, que coincide com o fim dessa apresentação que abre o documentário, o coro se eleva e ouvimos em uníssono o “Acordai!”, que já serve de indício da perspectiva que, de certa forma, Diana Andringa faz no conjunto de sua produção videográfica, quer nos documentários feitos para a RTP, quer após prosseguir numa carreira claramente mais autoral, na qual prossegue a revisitação crítica do Salazarismo e do Colonialismo, aspecto que analisei na última Socine, ao apresentar três documentários dela sobre as marcas deixadas pelo anacrônico projeto imperialista português em África: *As duas faces da guerra*, de 2007, realizado em parceria com o cineasta guineense Flora Gomes, *Dundo, memória colonial*, de 2009, certamente o que tem uma marca mais pessoal, ao visitar com a própria filha a região do Dundo, onde nasceu e viveu a primeira infância, quando o pai estava a serviço da companhia Diamang, e *Tarrafal, memórias do campo da morte lenta* (2010).

Voltemos ao documentário, a partir do intróito, ainda através de imagens de arquivo, compostas por vídeos e fotos, por meio de uma instância narrativa em voz over o leitor/espectador passa a acompanhar dados da biografia de Humberto Delgado, que ressaltam a ideia de que, desde sua infância, em 1910, quando tinha apenas 4 anos e a população comemorava a implantação da República em Portugal, após quase oito séculos de monarquia, a vida do general sempre esteve atrelada à vida política do país.

Isso é mostrado a partir da história de que o pai de Delgado, democrata convicto, o manda à rua com uma bandeira de papel pintada de verde e vermelho, para se agregar à multidão e comemorar o novo regime político que se instaura: “desde esse dia até a sua morte em 1965 sua vida esteve intimamente ligada aos acontecimentos políticos nacionais”.

Certamente, se a biografia de Delgado é o ponto de partida para o documentário que vai abordar o seu assassinato pelos agentes da PIDE, além dessas imagens que mostram os caminhos que percorreu, depois da derrota nas eleições, intercalam-se entrevistas, de militares e políticos da oposição, que fizeram parte do círculo de convivência de Delgado, e que, por isso, podem apresentar outros aspectos de sua personalidade ou da mobilização que moveu contra Salazar e que resultou em seu assassinato. Além desse círculo, destacam-se entrevistas com historiadores, de Portugal e de Espanha, do Inspector da PIDE/DGS, Álvaro Pereira de Carvalho, e com o ex-presidente da Argélia, Ahmed Ben Bella.

Várias são as vozes e arquivos que o filme de Andringa reúne, a fim de resgatar, numa clave bastante crítica, uma história que ainda está para ser contada e contribui para o não silenciamento de fatos importantes associados à manutenção e longa duração do salazarismo. Ou seja, o documentário cumpre o papel de reunir documentos diversos, compostos por arquivos de vídeos, fotos, depoimentos de historiadores, de figuras próximas ou que conviveram com Humberto Delgado, ou ainda, a do inspector da PIDE, que representa, anos depois do assassinato, a manutenção da versão e interpretação oficial do regime sobre os fatos que desencadearam a morte de Delgado.

Se o documentário com arquivos de vídeo e fotografias de Humberto Delgado, sob as vozes do coro sinfônico *Lisboa Cantat* executando “Acordai!”, termina com uma fotografia do general, no alto de uma janela do segundo andar de um edifício da cidade do Porto, quando estava em campanha presidencial e reunia multidões por onde passava. Por sua vez, a música que encerra o filme, também tem arranjo de Fernando Graça-Lopes, a partir de um poema de um dos mais importantes poetas portugueses do século XX: Carlos de Oliveira: “Livre”. O refrão diz que “Não há machado que corte/a raiz ao pensamento/não há morte para o vento/não há morte”. Os versos finais poema concluem: “Não apaga a luz que vive/ num amor num pensamento/ porque é livre como o vento/ porque é livre”.

Há um diálogo com as imagens de arquivo e as músicas do início e fim do documentário. As letras/poemas são de artistas que se opuseram à ditadura salazarista e não se calaram, mesmo diante da censura e ameaça de perseguição e prisão pela PIDE. Humberto Delgado é um nome que não pode ser olvidado. Diana Andringa é uma realizadora que tem se empenhado contra o esquecimento e o silêncio, como procuramos mostrar aqui.

## ***Tom Tom, the piper's son (1969-1971):***

### **entre tempos e movimentos<sup>1</sup>**

## ***Tom Tom, the piper's son (1969-1971):***

### **between time and motion**

**Arthur Frazão<sup>2</sup> (Mestrando – UFRJ)**

#### **Resumo:**

Este artigo se insere em uma pesquisa de mestrado mais ampla, ainda em andamento, sobre a reapropriação de imagens de *Tom Tom, the piper's son* (1905) na obra do cineasta nova-iorquino Ken Jacobs. Neste texto, pretende-se apresentar um olhar sobre as relações entre tempo e movimento suscitadas pela análise do filme *Tom Tom, the piper's son* (1969-1971).

#### **Palavras-chave:**

Cinema experimental, reemprego intertextual, reciclagem, reapropriação, *found footage*.

#### **Abstract:**

This article is a part of a broader master thesis research, still in progress, about the reapropriation of images from *Tom Tom, the piper's son* (1905) in the works of the new yorker filmmaker Ken Jacobs. This text intend to present an excerpt of that research, with a particular focus on the relations between time and motion that emerge from the analysis of the movie *Tom Tom, the piper's son* (1969-1971).

#### **Keywords:**

Experimental cinema, intertextual re-use, recycling, reapropriation, found footage.

*Tom Tom, the piper's son* (EUA, 1969-1971) de Ken Jacobs é uma obra de *found footage* das vanguardas americanas que se utiliza das imagens de um filme homônimo de 1905. A obra original, dirigida por G. W. Bitzer, foi inspirada em uma cantiga de ninar tradicional inglesa<sup>3</sup>. Composto por 8 planos, *Tom Tom, the piper's son* (EUA, 1905), se inicia com uma grande feira de atrações em plano geral, com malabaristas, pessoas fantasiadas e múltiplas ações simultâneas, que faz referência a *Southwark Fair* (1733), quadro de William Hogarth (1697-1764) (RØSSAK, 2011, p.98). A história segue os versos, Tom rouba um porco e foge junto com outro menino. A multidão presente na feira corre para um lado e para o outro perseguindo os meninos e o porco até que, ao final dos dez minutos, Tom é capturado.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL IMAGEM E TEMPO.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ, pesquisa a reapropriação de imagens no cinema experimental sob orientação do Prof. Dr. Antonio Fatorelli.

<sup>3</sup> "Tom, Tom the piper's son / Stole a pig and away he run / The pig was eat and Tom was beat / And Tom went roaring down the streets" (RØSSAK, 2011, p.106)

*Tom Tom, the piper's son* (1969-1971) foi realizado com uma câmera portátil, uma tela translúcida e um projetor RCA caseiro, que permitia ao cineasta acelerar e desacelerar as imagens e até congelar o filme. O dispositivo também possibilitava que se projetasse rebobinando a película, de modo que Jacobs podia produzir movimentos tanto no sentido “natural”, quanto de trás para frente. Apenas três pessoas foram responsáveis pela produção. Ken Jacobs operou o projetor e a câmera, função que dividiu com seu amigo Jordan Meyers. A terceira pessoa não está creditada, mas supõe-se ser Flo, esposa de Jacobs, que aparece no filme em dois planos: primeiro uma mão que toca a tela de projeção e, depois, a silhueta de uma mulher de perfil que aparece à frente das imagens projetadas. Jacobs dirigiu e montou o filme (RØSSAK, 2011).

O filme de Ken Jacobs tem 112 minutos de duração e pode ser dividido em quatro partes ou capítulos. Na primeira e terceira partes vemos o filme de 1905 na íntegra, na segunda e na quarta partes Jacobs intervém diretamente no filme original, criando novas imagens e movimentos. O segundo capítulo é o mais longo, dura cerca de 90 minutos. A identificação das potencialidades de *Tom Tom, the piper's son* (1905) é parte constituinte do filme de Jacobs.

No final dos anos 1960, centenas de filmes do Primeiro Cinema que estavam guardados na Biblioteca do Congresso, em Washington, foram recuperados de arquivos *paper print* para celulóide de 8mm. Em 1969, Ken Jacobs, que era então professor da St. John's University, alugou alguns destes filmes para exibir para os seus alunos e, assim, entrou em contato pela primeira vez com *Tom Tom, the piper's son* (1905) (RØSSAK, 2011, p. 97). Este encontro narrado como mera obra do acaso permitiu ao cineasta analisar cuidadosamente o filme de Bitzer e, a partir disto, produzir sua obra de *found footage*. *Tom Tom, the piper's son* (1969-1971) de Ken Jacobs “também ajudou a mudar a maneira que a academia, de modo mais abrangente, olha para o Primeiro Cinema”<sup>4</sup> (PIERSON, 2011, p15).

Tom Gunning (2006, p. 384) aponta que havia no Primeiro Cinema um interesse pela manipulação cinematográfica, como os efeitos de congelamento da imagem, *slow motion* ou *reverse*, que poderiam exibir a novidade desta tecnologia. Observando cuidadosamente o movimento dos corpos em um dos planos do filme de Bitzer, constata-se que a imagem está em

---

<sup>4</sup> Tradução minha. “*Tom Tom* has also helped to change the way that film scholarship, more broadly, looks at Early Cinema” (PIERSON, 2011, p.15)

*reverse*. No trecho em questão, os dois meninos se escondem dentro de uma casa. Acuados pelas pessoas que se juntam na janela e forçam a porta para tentar entrar, eles fogem pela chaminé da casa, sem deixar o porco para trás. Em uma análise atenta aos corpos dos atores, percebe-se que, no momento da tomada da imagem, eles não estavam subindo, mas descendo pela chaminé. A sensação é de que os meninos “levitam” ou “flutuam” no ar, pois, na execução dos movimentos, seus corpos não deixam transparecer qualquer esforço. Filmá-los no ato de descer a chaminé com um porco, certamente, exigiu muito menos destreza e força das duas crianças.

Após constatar que os meninos não estão mais no interior da casa, a multidão continua a perseguição. Algumas pessoas saem pela porta, outras escalam a chaminé. No plano seguinte, do exterior da casa, muitos personagens pulam pela chaminé e continuam a correr em busca de Tom. Nesta ação, Ken Jacobs realiza uma de suas muitas intervenções no movimento das imagens de Bitzer. Na segunda parte de *Tom Tom, the piper's son* (1969-1971), Jacobs apresenta este plano em *reverse*. O que se vê são as pessoas, no exterior da casa, “flutuando” na direção da chaminé, um movimento semelhante ao plano dos meninos no interior da casa descrito anteriormente.

O segundo capítulo de *Tom Tom, the piper's son* (1969-1971) remete ao movimento da película numa rebobinadeira ou numa mesa de visualização. Ken Jacobs desfaz a ilusão do movimento do filme, tanto com movimentos lentos, como acelerando a película. As idas e vindas, paradas e retomadas, se repetem inúmeras vezes. O filme desrespeita a padronização da gravação cronológica na película. A forma do filme de Jacobs, assim como o de 1905, é de busca e perseguição. No caso do original a perseguição a Tom, no caso de Jacobs a busca por um fotograma ou um detalhe, um movimento.

Em sua análise do filme de Jacobs, Røssak identifica

"uma relação muito íntima, até de destino, entre os “dois” filmes: o original de Bitzer e a versão remodelada de Jacobs. O jogo de fixidez/movimento de Jacobs intervém descontrolada e elegantemente com *Tom, Tom* de Bitzer, que é esta mesma uma história de velocidade e movimento”<sup>5</sup> (RØSSAK, 2011, p.97)

---

<sup>5</sup> Tradução minha. “The structure itself highlights a very intimate, even humble, relationship between the “two” films: Bitzer’s *Tom, Tom*, wich it itself a story of speed and motiiong” (RØSSAK, 2011, p.97)

A projeção exerce papel fundamental no filme de Jacobs: ela é a produtora dos movimentos das novas imagens criadas pelo cineasta. Quando o cineasta altera a velocidade da projeção criando uma câmera lenta, a ilusão do movimento é desfeita, o que permite ver o entre quadros: uma tela preta que pisca entre cada fotograma projetado. Esta tela preta se tornou muito cara a Jacobs em seus experimentos posteriores. A desaceleração da imagem cria uma sensação de intervalo entre os fotogramas e confere uma condição estática a uma imagem móvel. A tela preta, o entre-quadros, pisca entre cada fotograma projetado, com durações que variam ao longo do filme. Mais do que representar uma ideia de tempo estratificado, este procedimento sugere uma ideia de duração, não apenas dos planos, como também entre os fotogramas.

Esta ideia remete a discussões contemporâneas ao contexto da realização de *Tom Tom, the piper's son* (1905). Na passagem do século XIX para o século XX, a fotografia e o cinema surgem como tecnologias associadas ao tempo. A fotografia vista como registro de um instante, do tempo congelado. O cinema, capaz de reproduzir de maneira fiel o movimento, estava associado ao "acesso a outras temporalidades e à questão do arquivamento do tempo"<sup>6</sup> (DOANE, 2002, p.2). As primeiras exibições de filmes serviam para demonstrar a capacidade da máquina de reprodução do movimento, tanto que na divulgação das projeções em feiras de atrações, constantemente o equipamento de projeção ganhava destaque maior do que os filmes que seriam exibidos (DOANE, 2002, p.24).

Para servir à locomotiva do capitalismo, o tempo deveria ser preciso. Neste período se padronizou o horário do mundo, dividido em 24 fusos diferentes. Surgia a máquina de ponto e havia treinamentos para que os operários fizessem os gestos mais eficientes a suas tarefas. O lema do capitalismo "time is money" é a monetização do tempo, uma quantificação e subdivisão do tempo em unidades.

Este pensamento de um tempo racionalizado construía uma oposição binária a epistemologias, também presentes na modernidade, que "valorizam a contingência, o efêmero, o acaso"<sup>7</sup> (DOANE, 2002, p.10). Neste embate, o pensamento do filósofo Henri Bergson, refuta

---

<sup>6</sup> Tradução minha. "(...) immortality, the denial of the radical finitude of the human body, access to other temporalities and the issue of the archivability of time" (DOANE, 2002, p.2)

<sup>7</sup> Tradução minha. "But modernity is also strongly associated with epistemologies that valorize the contingent, the ephemeral, chance – which is beyond or resistant to meaning" (DOANE, 2012, p.10)

esta noção do tempo padronizado, divisível e irreversível, defendendo o tempo móvel e indivisível. Para Bergson duração é a maneira não calculável como o tempo passa por nós, como os indivíduos sentem o tempo (BERGSON, 1990, p.73).

Gilles Deleuze, a partir de sua leitura de Bergson, pensa o cinema pela sua relação com o tempo. Para ele, o cinema clássico, a imagem-movimento, opera, através da montagem invisível, no sentido de produzir uma representação indireta do tempo. O cinema moderno para Deleuze é constituído por uma montagem fragmentada que trabalha não a continuidade, mas o intervalo entre planos. Neste segundo regime das imagens se faz ver o tempo direto, o tempo bruto.

*Tom Tom, the piper's son* (1905) se situa no contexto do Cinema de Atrações (GUNNING, 2006), caracterizado pela importância da projeção, do ato de exhibir, e de mostrar filmes em ambientes diferentes daquele da sala escura de cinema, como em eventos e feiras de atrações. Este cinema demanda uma outra relação de atenção do espectador, mas também pode oferecer múltiplas atrações simultâneas, como no caso do primeiro plano do filme de Bitzer. Esta é uma característica explorada por Ken Jacobs em seu *Tom Tom, the piper's son* (1969-1971). Em movimentos de avançar e retroceder a película o cineasta reenquadra as imagens de 1905 e cria novos planos que denunciam não apenas detalhes do movimento dos personagens, como também expõem as inúmeras performances simultâneas que passam despercebidas nos planos gerais do filme de 1905.

Peter Pál Pelbart em seu artigo *O tempo não-reconciliado* (2000) converge os conceitos de tempo do personagem Ts'ui Pen do conto *Jardim dos caminhos que se bifurcam* de Jorge Luís Borges com as teorias de tempo de Deleuze. Segundo Pelbart, Deleuze Ts'ui Pen acreditava “em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos”. De forma semelhante a Deleuze Ts'ui Pen, Jacobs aposta nas virtualidades do tempo de *Tom Tom, the piper's son* (1905), nesses “diversos tempos que também proliferam e bifurcam produzindo essa pululação de vidas disparatadas.” (PELBART, 2000, p.87).

Em *Tom Tom, the piper's son* (1969-1971), Ken Jacobs constrói seu próprio jardim dos caminhos que se bifurcam. São múltiplos personagens e ações recortadas e justapostas. Alguns rostos estão borrados, se confundem, se misturam. O plano inicial da feira de atrações está

repleto de atrações a disposição do espectador do filme de 1905. Estas virtualidades, recortadas por Jacobs e o movimento de avançar e retroceder a película da versão vanguardista de *Tom Tom, the piper's son (1969-1971)*, criam dobras no tempo numa narrativa labiríntica.

### Referências

- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999.
- BRENEZ, N.; CHODOROV, P. "Cartografia do found footage". *Laika: São Paulo*, v.3, n.5, jun. 2014.
- DELEUZE, G. *Cinema 1 – Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Cinema 2 – Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DOANE, M. A. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- FATORELLI, A. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac, 2013.
- GUNNING, T. In: *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: STRAUVEN, W. (Ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006. p. 381-388.
- PEL-BART, P. O tempo não-reconciliado. In: ALLIEZ, E. (Org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. p.85 – 97.
- PIERSON, M. Introduction: Ken Jacobs – A Half-Century of Cinema. In: PIERSON, M.; JAMES, D. E.; ARTHUR, P. (Orgs). *Optic Antics: The cinema of Ken Jacobs*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011. p.3 – 24.
- RØSSAAK, E. Acts of Delay: The play between stillness and motion in Tom, Tom, The Piper's Son. In: PIERSON, M.; JAMES, D. E.; ARTHUR, P. (Orgs). *Optic Antics: The cinema of Ken Jacobs*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011. p.95 – 106.
- SITNEY, A. *Visionary Films: The american avant-gard 1943-2000*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

# **A representação da gravidez no filme *Olmo e a Gaivota*:**

## **cinema híbrido e intimidade<sup>1</sup>**

### **The representation of pregnancy in the film *Olmo and***

### ***the Seagull*: hybrid cinema and intimacy**

**Bárbara de Pina Cabral<sup>2</sup> (Mestranda – Universidade de Brasília)**

#### **Resumo:**

Este artigo analisa o modo como a gestação é representada no filme *Olmo e a gaivota* (2015), de Lea Glob e Petra Costa. Por meio do cinema que mistura ficção e documentário, a obra busca representar as complexas vivências da personagem Olivia Corsini. O artigo propõe uma análise sobre o jogo de representações propostos pelo documentário híbrido. A performance e a linguagem se misturam à temática do longa, que busca um cinema não apenas de intimidade, mas também de sensações.

#### **Palavras-chave:**

Cinema e gênero, gravidez, cinema brasileiro, documentário, cinema híbrido.

#### **Abstract:**

This paper examines how pregnancy is represented in the movie *Olmo and the Gull* (2015) by Lea Glob and Petra Costa. Through the hybrid cinema, that mixes fiction and reality, this work intends to understand pregnancy as a performance. The performance and the language pass through of the theme of this movie, which seeks a cinema not only of intimacy, but also of sensations.

#### **Keywords:**

Cinema and gender, pregnancy, brazilian cinema, documentary, hybrid cinema.

Os estudos de gênero na teoria do cinema vem se consolidando desde as décadas de 1960 e 1970. Após a publicação do ensaio *Visual pleasure and narrative cinema*, da teórica britânica Laura Mulvey, na revista *Screen* em 1977, a discussão sobre o olhar masculino no cinema narrativo clássico começa a se adensar. A teoria de Mulvey utiliza conceitos da psicanálise para discutir o deslocamento do olhar em relação ao quadro cinematográfico. Em seu texto, são abordados conceitos como voyeurismo, fetichismo, castração e narcisismo. A partir destes fundamentos da psicanálise, o olhar masculino teria uma preponderância sobre a construção da imagem feminina na tela. As mulheres são representadas como donzelas a espera do herói, ou mesmo como objeto sexual de sedução do olhar masculino. Diante destas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: painel.

<sup>2</sup> Mestranda na linha de pesquisa Imagem, som e escrita do programa de pós-graduação em Comunicação na Universidade de Brasília

perspectivas, as personagens femininas são seres passivos e distantes das noções de subjetividade e complexidade.

Em relação às narrativas literárias, por exemplo, pode-se notar a figura da mulher/mãe como o “ser” que se sacrifica em prol dos filhos. É preciso então relativizar esta noção de maternidade. Até que ponto há a morte e o nascimento de uma mulher quando se experiencia o processo de gravidez? Como isto é construído no imaginário social? Se a sexualidade feminina foi encarada, e ainda é, como um tabu; a gravidez faz parte dessa construção e também de um tabu. Virgem Maria, a mãe mais conhecida da história, pelo menos entre os países cristãos, é desprovida de qualquer indício de sexualidade. A imagem da virgem enquanto mãe suscita uma ideia de pureza e delicadeza em relação à gravidez – contribuindo para o próprio discurso hegemônico sobre o conceito de feminilidade: como conceber um filho sem sexo? A narrativa cristã carrega um paradoxo: a origem da vida, algo dito como sagrado; e o sexo, algo dito como profano. Narrativamente, a história da mãe de Jesus Cristo remete ao sentimento de bondade e castidade. A mãe é privada de sexualidade – por isso também de sua subjetividade – e deve somente dedicar sua vida ao filho. A historiadora norte-americana Joan Scott sinaliza que o discurso por trás da maternidade tinha como intenção afastar a mulher da esfera pública: “Por exemplo, a maternidade foi frequentemente oferecida como explicação para a exclusão das mulheres da política [...] quando de fato a relação de causalidade se dá ao inverso” (SCOTT, 2005, p.18-9).

No cinema, as produções se atêm ao tema como um estágio, sem centralizar o processo de gravidez e as subjetividades que estão presentes nele. Diante deste contexto, o filme *Olmo e a gaivota* (2015), de Petra Costa e Lea Glob aparece como elucidação ao tema. Em entrevista, a diretora Petra afirma que se interessou em fazer um documentário sobre a gravidez após perceber que pouquíssimas narrativas artísticas tratavam sobre o tema, apesar de todo o ser humano ter vindo deste processo<sup>3</sup>.

### **Cinema híbrido: possibilidades de acesso a intimidade através da performance**

---

<sup>3</sup> Entrevista de Petra Costa <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/a-diretora-petra-costa-fala-sobre-olmo-e-a-gaivota> < acessado em maio de 2016 >

A abertura feita pelos cineastas precedentes e as questões teóricas em torno da noção de documentário trazem novas perspectivas para a linguagem cinematográfica. Em um período de intertextualidade e hibridismo, seria possível delimitar filmes de documentário e filmes de ficção? Esta, no entanto, parece uma discussão ultrapassada diante de outros fenômenos que poderiam ser observados na cinematografia contemporânea, como, por exemplo, as noções de representação e performance.

A essência deste cinema se fixa nas próprias questões colocadas pela pós-modernidade: a fragmentação, o hedonismo, a subjetividade e a reflexividade. O consenso entre os teóricos, no entanto, é de que necessariamente o documentário, para assim ser conceituado, necessita se relacionar à representação de um mundo histórico. Mas se este mundo se refere aos processos íntimos e tão subjetivos quanto o estágio de uma gravidez? Esta é a proposta de *Olmo e a Gaivota* (2015). Por meio do cinema que combina as linguagens da ficção e do documentário, Petra Costa e Lea Glob buscam representar as complexas vivências da personagem Olivia Corsini, que interpreta a si mesma. Olivia é atriz da companhia *Cirque du Soleil* e está animada com a estreia da peça *A gaivota*, de Tchekhov. Casada com outro ator do espetáculo, a protagonista engravida e os rumos de sua vida mudam. A peça está prestes a entrar em turnê, mas a gravidez é de risco e Olivia deve ser poupada do trabalho: “será esse o começo do fim da minha carreira?”, ela pergunta olhando para a câmera. Além das mudanças corporais e o desvio de planos na carreira, a atriz ainda precisa lidar com a ausência do marido que necessita continuar os ensaios antes que o espetáculo estreie. As afetividades tornam-se substrato essencial para a narrativa: é através da necessidade de representação dos afetos que este filme busca a intersecção entre as linguagens.

Se utilizarmos, entretanto, o conceito de afeto proposto por Deleuze, poder-se-ia constatar que tal representação é impossível. O filósofo disserta sobre a noção do afeto e da ideia. A ideia é representativa, já todo o modo de pensamento que não pudesse ser representado seria assim chamado de afeto:

Tomem ao acaso o que qualquer um chama de afeto ou sentimento, uma esperança por exemplo, uma angústia, um amor, isto não é representativo. Certamente há uma ideia da coisa amada, há uma ideia de algo que é esperado, mas a esperança enquanto tal ou o amor

enquanto tal não representam nada, estritamente nada. (DELEUZE, 1978)<sup>4</sup>

Através da impossibilidade de representação dos afetos, *Olmo e a gaivota* não busca representá-los como um único prisma já que tal fato seria impossível, mas o que a autora deseja é afetar o espectador por meio de uma experiência estética. A preocupação não é apenas contar uma história, mas fazer sentir, desta forma, o filme remete ao conceito primordial de *aisthesis*: a compreensão pelos sentidos. O que está em jogo não é mais a representação mimética da realidade, mas a criação de subjetividades através de um devir constante que complexifica o conceito de representação nas teorias do cinema. Se em um primeiro momento, a representação se configura no cinema como a possibilidade mimética de reapresentação de algo já visto, ou seja, uma reprodução do real através das imagens; em um segundo momento, o cinema se reconfigura a partir da noção de *imagem-tempo*<sup>5</sup>, em situações sonoras e óticas puras, onde o tempo já não obedece uma cronologia, mas uma lógica de afecções (DELEUZE, 2015).

A partir da escolha pela narrativa híbrida, onde os afetos se apresentam não só enquanto temática, mas como meio, é possível alcançar níveis de aproximação com a experiência pela qual Olivia está passando. Neste jogo de representações, o que se revela é a própria “língua da personagem”. Poder-se-ia falar ainda de um discurso indireto livre, que “trata da imersão do autor na alma de sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (PASOLINI, 1982: 143). A mistura entre ficção e documentário permite o acesso a intimidade. As representações são construídas sobre sujeitos reais e que estão em constante transformação enquanto personagens.

Os primeiros planos do filme mostram um ensaio da peça *A Gaivota* que será interpretada por Olivia e pelo seu marido Serge. A princípio, estamos mergulhados na cena, onde a câmera flui entre os rostos e vestimentas dos atores. Os planos são contínuos e próximos, enfatizando a dramaticidade da peça retratada no figurino e na maquiagem dos personagens. Os atores dançam, a expectativa é de que haja uma continuidade afim de compreender o que será narrado, então se houve uma voz: “Mais rápido, mais rápido”. A voz persiste: “Para direita,

---

<sup>4</sup> Cours Vincennes : Intégralité du cours, 1978. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>.

<sup>5</sup> Deleuze, em seu livro intitulado *Imagem-tempo*, disserta sobre o cinema pós-guerra, o chamado cinema moderno, mais preocupado com as situações ótico-sonoras puras do que com a acepção mimética da realidade.

para esquerda, mais rápido”. Então, o rosto de Olívia, que interpreta Arakadina, aparece em close, ela diz em *off*: “Às vezes eu me pergunto, se eu poderia, mesmo sem querer, me perder na loucura, isso me dá medo”. Quem está falando é Olívia do filme de Petra Costa e Lea Glob ou Arkadina de Tchekhov? Ou ainda a atriz Olívia Corsini?

Neste primeiro trecho, *Olmo e a gaivota* já propõe o problema da representação em pelo menos dois níveis: dentro da linguagem cinematográfica e na própria noção do que seria a existência. Olívia é uma atriz, sua vida profissional foi construída através da interpretação de personagens, agora ela precisa também saber se reinventar em um novo papel: o de ser mãe. Isto se torna angustiante, pois como suscitado mais acima, este papel já possui um imaginário próprio e um roteiro de representações hegemônicas a ser seguido – a potência criativa de Olívia enquanto atriz fica diminuída. Como interpretar uma mãe? Olívia se sente confusa diante das personas presentes em um único eu e isto a perturba enquanto atriz, mas também enquanto mulher. Seria possível fugir da representação na vida? No teatro? E no cinema?

Tanto para vida, quanto para o cinema, a representação encontra-se como a possibilidade de ação. É através da representação que o movimento é possível. O ato de representar incide sobre as questões narrativas, já que representar é contar uma história de um outro modo. Neste sentido, a representação se inscreve mais na noção de imagem-movimento do que de imagem-tempo. No entanto, o que o *Olmo e a gaivota* nos apresenta são possibilidades sensoriais do que seria o irrepresentável, se para Deleuze o irrepresentável seriam os afetos, para o filósofo Lyotard seriam os acinemas. Quando analisou filmes experimentais do início da década de 1970, Lyotard fez asserções filosóficas acerca de um cinema que se desligava da representação, ou seja, do retorno, da repetição, da unidade; para um cinema da pirotecnia, ligado ao *movimento estéril*<sup>6</sup>, ao simulacro, aos vãos, às intensidades de fruição, etc.

É necessário analisar o termo *emoção* como uma *moção* que iria na direção do esgotamento de si própria, uma moção imobilizadora, uma mobilização imobilizada. As artes da representação oferecem dois exemplos simétricos destas intensidades, um em que é a imobilidade que aparece: o “quadro vivo”; o outro é a agitação: a abstração lírica. (LYOTARD 1994: 66) (tradução nossa)

---

<sup>6</sup> Lyotard conceitua o movimento estéril a partir de sua diferença com o movimento ordenado. Enquanto último serve a uma ordem de sentido, de consumação de lógica produtiva dentro de um tempo cronológico, o primeiro não serve a nada a não ser ao movimento livre, à experiência estética intensa.

A performance se dá em dois níveis: no narrativo e no da interpretação. Em nível narrativo, pois o filme não se estabelece a partir de um roteiro rígido, já que as situações, apesar de serem por vezes representadas, são passíveis de intervenções e imprevistos. Em nível de interpretação, pois Olívia tem a liberdade de reagir as intervenções como quiser, ou seja, de acordo com sua experiência. A intervenção da diretora permite esse acesso ao performático, ao íntimo, ao sentido da imagem não fixa, mas a que vem a ser.

A linguagem *de Olmo e a gaivota* se encaixa perfeitamente com a narrativa e a temática. A câmera é na mão e fluida, planos-sequência são mesclados com fragmentos de outros episódios encenados além dos vídeos em VHS que apresentam Olívia em sua versão adolescente. Neste momento de metamorfose corporal e psicológica pelo qual a atriz está passando, não cabe uma linguagem homogênea, mas sim uma mescla de possibilidades, de fragmentos de representações e de *movimentos estéreis*.

Para além da transformação do corpo, a relação de Olívia e do seu companheiro Serge também passa por mudanças. Ela se sente só enquanto ele trabalha o dia inteiro. Para Serge, pouca coisa mudou, mas para Olívia a vida já não é a mesma – sua percepção sobre a existência foi alterada e ela espera que Serge compreenda e até mesmo sinta o que ela sente. É preciso que Serge, apesar de não passar pela mudança corporal, passe pela metamorfose subjetiva e se torne um pai. Neste sentido, o processo cinematográfico deste documentário torna-se, de alguma forma, um espaço confessional onde Olívia e Serge podem se autorrepresentar diversas vezes.

### **Considerações Finais**

*Olmo e a gaivota* transita entre as linguagens possíveis dentro do documentário: ora o espectador está imerso nos pensamentos de Olívia e enxerga o mundo a partir de sua perspectiva, ora está sob a perspectiva da câmera fluida e onisciente que observa e retrata tudo; mas quando menos espera, o espectador se reporta para o ponto de vista das diretoras, que enquadram, intervêm e questionam as ações. É um documentário que aborda diferentes aspectos afim de retratar um processo complexo como a gravidez. Desmistifica a maternidade enquanto algo divino, essencial e delicado e aponta abordagens distintas: os hormônios, as

metamorfoses, as relações, as dificuldades da vida prática e os problemas das subjetividades. A maternidade é representada enquanto construção.

O problema da representação é colocado em pelo menos três níveis: um documentário que ficciona, atores que se autorrepresentam, os papéis sociais necessários para convivência. Olivia se olha no espelho e aponta uma ruga: “Esta é a tristeza de Marian, que encenei noite após noite durante três anos”. As marcas dos personagens que interpretou não marcaram só sua mente, mas também corpo. As transformações advindas das experiências de Olivia são materializadas em sua pele, cabelos, feições e podem ser notadas nos diversos planos que enquadram a barriga da atriz e o movimento de suas mãos ao passearem pelo próprio corpo. O drama cotidiano vira mote principal para um filme que traz em si questões sobre vida, morte, amor, realidade e ficção.

## **Bibliografia**

ARENDDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002

DELEUZE, G. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2015

\_\_\_\_\_. Cours Vincennes : Intégralité du cours, 1978. Disponível em:  
<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>.

FOUCAULT, Michel. *A História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

GIDDENS, A. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

LYOTARD, J. *L'acinéma in des dispositifs pusionnels*. Paris: Galilée, 1995.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo in XAVIER, I (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

PASOLINI, P. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus, 2008.

RAMOS, FP. e CATANI, A (orgs.), *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207 <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>

**Aki Kaurismäki: corpos melodramáticos que engolem as  
próprias lágrimas<sup>1</sup>**  
**Aki Kaurismäki: melodramatic bodies that swallow their own  
tears**

Caio Neves de Castro<sup>2</sup> (Mestrando – Universidade Federal Fluminense)

**Resumo:**

Análise das dissidências praticadas por Aki Kaurismäki em relação às convenções estéticas do melodrama. O universo retratado por esse cineasta é composto por seres automatizados, contidos e lacônicos que, em alguma medida, apresentam-se desumanizados pelas adversidades da atual fase do sistema capitalista. Kaurismäki utiliza os corpos de seus personagens e outros elementos da *mise en scène* para tensionar elementos do melodrama convencional, no qual gestual e encenação são bastante efusivos.

**Palavras-chave:**

*Mise en scène*; melodrama; Aki Kaurismäki.

**Abstract:**

Analysis of the dissidents practiced by Aki Kaurismäki in relation to the esthetic conventions of melodrama. The universe constructed by this filmmaker is composed of automated, contained and laconic beings. They are dehumanized by the adversities of the current phase of the capitalist system. Kaurismäki uses the bodies of his characters and other elements of the *mise en scène* to stress elements of conventional melodrama, in which gesture and staging are quite effusive.

**Keywords:**

*Mise en scène*; melodrama; Aki Kaurismäki.

Iniciaremos nosso estudo apresentando aspectos gerais do cinema de Aki Kaurismäki, que desde os primeiros filmes: *Crime e Castigo* (1983), *Calamari Union* (1985) e *Sombras no Paraíso* (1986), exibe uma visão crítica em relação ao contexto político da globalização econômica. Na refilmagem do clássico literário de Dostoiévski, a trama se passa na Finlândia contemporânea, onde o estudante de direito Raskólnikov se transforma no açougueiro Rahikainen. Já em *Calamari Union*, vemos um grupo de dezessete homens pobres realizando grande esforço para chegar à zona nobre da cidade de Helsinque, enquanto em *Sombras no Paraíso*, acompanhamos a história de amor entre um motorista de caminhão de lixo e uma caixa de supermercado.

Nessa perspectiva, é notável a atenção do diretor em relação ao impacto da atual fase do capitalismo na vida das classes populares. De tal forma que dedica duas trilogias a esta questão, a primeira composta pelos filmes: *Sombras no Paraíso* (1986), *Ariel* (1988) e *A Garota da Fábrica*

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático: Corpo, gesto, *performance* e *mise en scène*.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação de Comunicação na linha de Estudos de Cinema e Audiovisual. Sua pesquisa aborda as relações entre globalização, melodrama e absurdo no cinema de Aki Kaurismäki.

de *Fósforos* (1990); e a segunda por *Nuvens Passageiras* (1996), *O Homem sem Passado* (2002) e *Luzes na Escuridão* (2006). Para o pesquisador português Nuno Sena:

A principal dialética que trabalha o cinema de Aki Kaurismäki a partir do seu próprio interior (isto é, condicionando todas as duas opções formais e narrativas), desde o primeiro filme do realizador, é a que se estabelece entre classicismo e modernidade, entre o legado da tradição e a consciência da crise dessa tradição. O seu é um cinema nostálgico de "histórias" e valores clássicos (humanistas, poderíamos igualmente escrever), mas no qual a memória desse passado - evocado, designadamente, na apaixonada cinefilia que permeia os filmes e na dignidade anacrónica dos acarinhados *losers* que são as suas personagens de eleição - se vê transfigurada pela secura de um estilo que faz do diferimento a sua principal figura e da ironia distanciadora uma estratégia quase defensiva. Por trás da aparência de um cinema abertamente político ou social em primeiro (...), descobrimos que os temas recorrentes da sua obra são a perenidade dos grandes ideais (a amizade, o amor, a solidariedade) em tempos particularmente adversos e encarnados em figuras de recorte clássico. (SENA, 2000, p. 10)

O que percebemos é que fragmento destaca que entre os grandes interesses do cineasta está a nostalgia por valores humanistas, ausentes no tempo presente. Além disso, ressalta que apesar da pulsão melodramática, o realizador parece ter aversão ao sentimentalismo, uma vez que seus personagens são contidos e lacônicos, o que os faz tensionar elementos do melodrama convencional.

Assim, o universo retratado por Kaurismäki é composto por seres automatizados que, em alguma medida, apresentam-se desumanizados pelas adversidades do capitalismo e das precárias condições de trabalho às quais são submetidos. Ao mesmo tempo em que se sentem apartados da possibilidade de realizarem sua individualidade em uma sociedade de consumidores, vislumbram no amor romântico uma alternativa de a exercerem minimamente.

Nesse sentido, Kaurismäki ancora sua obra, desde o primeiro filme, na trajetória de uma única persona: *Nikander*<sup>3</sup>. Essa entidade compreende as características gerais de seus protagonistas, homens pobres com uma visão romanceada do mundo. Desse modo, por possuírem uma renda incompatível com as demandas de consumo no bojo de uma sociedade de consumidores, os corpos que dão vida a *Nikander* são impedidos de desenvolver aspectos de sua subjetividade.

---

<sup>3</sup> Nome comum na cultura Finlandesa.

Além disso, seus personagens são extremamente lacônicos, falam de maneira monotônica e se expressam através do finlandês erudito, aspecto que lhes confere uma oralidade dissonante, tanto pela atemporalidade do vocabulário quanto pela classe social que ocupam.

Desse modo, Kaurismäki acredita que a linguagem é um lugar de resistência simbólica ao processo de globalização e à difusão do capital cultural dos Estados Unidos, devendo ser preservada o máximo possível. Nesse sentido, o cineasta afirma que quanto mais os críticos se irritam com seu peculiar método de encenar os diálogos, maior é a frequência com que utiliza esse recurso.

Para o pesquisador José Enrique Monterde (2000), se retomarmos o princípio de Jean-Luc Godard de que *um travelling é uma questão de moral*, o mesmo poderia ser dito em relação à maneira como Kaurismäki conduz a *mise en scène* de seus filmes. Esta se articula em torno de personagens lacônicos, introspectivos e que pouco se movimentam dentro dos enquadramentos compostos pelo cineasta. O que resulta em filmes, simultaneamente, afinados e estranhos à extroversão vigente na retórica melodramática. Na filmografia de Kaurismäki, o excesso se dá pela contensão, de tal forma que o melodrama, gênero marcado pela abundância de lágrimas, aprende a engolir seu choro.

Em relação aos aspectos estéticos do melodrama proposto por Kaurismäki, começaremos nossa análise a partir da visualidade de seus filmes. Nesse sentido, o cineasta apresenta uma fórmula que orienta seu estilo de direção: "30% de Ozu, 30% de De Sica, 15% de Sirk, 20% de Hopper e 10% de Capra." (KAURISMÄKI *apud* SENA, 2000, p. 51). Nela percebemos uma mistura de elementos aparentemente heterogêneos, a exemplo do excesso melodramático de Douglas Sirk e do minimalismo de Yazujiro Ozu.

Sobre a visualidade de sua filmografia<sup>4</sup>, destacamos o diálogo com as obras do cineasta Douglas Sirk e do pintor Edward Hopper. Nesse sentido, para além da clara proximidade estética entre as imagens compostas pelo trio, observamos que o universo retratado por esses criadores também manifesta algumas proximidades.

---

<sup>4</sup> Que engloba a paleta de cores, enquadramentos e estilo de iluminar ambientes adotados pelo diretor.

Em linhas gerais, a filmografia de Douglas Sirk apresenta o cotidiano de famílias de classe média norte-americanas durante o pós-guerra, além dos dramas advindos do desenvolvimento da sociedade de consumo nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo em que a obra pictórica de Hopper expõe a solidão e a tensão entre espaços públicos e privados nesse referido contexto.

Como vimos anteriormente, o universo cinematográfico criado por Kaurismäki retrata os impactos da globalização na parcela de indivíduos marginalizados e cerceados do consumo. Nesse sentido, enquanto Sirk e Hopper apresentam alguns aspectos do *american way of life* em seu estágio de ascensão, Kaurismäki os exhibe em declínio. Entretanto, isso não significa que Sirk e Hopper enxerguem de maneira otimista o período no qual estavam inseridos. Ao invés disso, criticavam a superficialidade e a solidão gerada por esse modelo de existência.

Ademais, cabe notar que os eletrodomésticos, automóveis, vestimentas e ambientes retratados por Sirk e Hopper estão inseridos no tempo presente vivenciado por estes artistas. No entanto, esses elementos soam ultrapassados ou atemporais quando os observamos nos filmes de Kaurismäki. Em alguma medida, tal estranhamento é gerado pelo fato dos personagens inventados pelo cineasta finlandês disporem de pouca renda para o consumo. Nesse sentido, suas posses materiais são obsoletas, antiquadas e não condizentes com os últimos lançamentos tecnológicos advindos do contexto globalizado.

Assim, para que seus filmes se associem ao melodrama de maneira imediata e pouco questionável, Kaurismäki simula, à sua maneira, alguns aspectos da visualidade e da linguagem cinematográfica adotada por Sirk. Ao mesmo tempo, o laconismo e a introspecção da *mise en scène* adotada por seu estilo de direção parecem contradizer um dos princípios fundamentais deste gênero: o desejo de expressar tudo:

Para além disso, a distância mantida no enquadramento, a escassez desses primeiros planos que habitualmente trazem uma intensificação sentimental (recordemos a noção de imagem-afecto introduzida por Deleuze) redundam nessa sensação de solidão e isolamento que caracteriza as suas personagens. Idêntico tratamento das conversas entre elas através do jogo do campo/contracampo, reafirma essa ideia de isolamento, já que, inclusivamente nas situações íntimas, Kaurismäki encerra claustrofobicamente as personagens no plano, a que se acrescenta o facto de muitas vezes nos furtar o plano de quem se escuta, dando a impressão de que o falante está sozinho, estranho a qualquer interacção com o outro. (MONTERDE *apud* SENA, 2000, p. 68)

Podemos perceber que Monterde apresenta alguns artifícios que Kaurismäki utiliza em sua *mise en scène* para provocar certo distanciamento entre audiência e narrativa, algo incomum na retórica melodramática. Além disso, os recursos estéticos destacados no fragmento anterior não só atenuam a solidão dos personagens, mas dos espectadores.

Ao mesmo tempo, Kaurismäki afirma o desejo de que seus filmes façam Robert Bresson parecer um diretor de grandes épicos (KAURISMÄKI apud KÄÄPÄ, 2010, p. 120). Nesse sentido, o cineasta finlandês obtém o mesmo tom exagerado do gestual melodramático, mas ao invés do excesso de gestos, temos o de introspecção.

Nessa perspectiva, outro ponto particular da *mise en scène* proposta por Kaurismäki é o exagero do *tableau*, artifício teatral que, *grosso modo*, transforma um episódio narrativo em uma imagem estática. De tal forma que os personagens criados pelo cineasta finlandês permanecem inertes em cena por períodos excessivos. Desse modo, o emprego hiperbólico do *tableau* na obra desse realizador insinua uma ironia em relação ao artifício, cujo desejo é a obtenção de comicidade.

Assim, os desvios propostos por esse cineasta em relação à *mise en scène* convencionalmente adotada pelo melodrama visam o estranhamento e a comicidade da narrativa encenada. Além disso, nos levam a refletir se a força expressiva de seus personagens, solitários e economicamente marginalizados, não deriva justamente do isolamento e da apatia que sentem em relação ao próprio cotidiano e ao contexto vigente.

Desse modo, em sua filmografia, Kaurismäki também subverte a Providência divina vinculada ao melodrama. Este artifício narrativo se encarrega de premiar o destino dos personagens virtuosos e castigar os devassos.

Nesse sentido, Kaurismäki substitui a dinâmica da Providência cristã por uma lógica pautada no contexto da globalização econômica e do neoliberalismo. Dessa maneira, ainda que um personagem comporte-se de maneira virtuosa, não existe nenhuma justiça cósmica que garanta sua prosperidade. Em outras palavras, a moral articulada pelas *leis divinas* do cânone melodramático cede lugar à outra, organizada pelas leis do mercado financeiro global. De forma que a Providência *kaurismäkiana* se mostra menos justa e competente do que a adotada pelo cânone melodramático.

Além disso, a lógica moral que rege os filmes de Kaurismäki sugere que a adesão aos preceitos econômicos vigentes submete o destino e a dignidade humana aos desígnios da pequena parcela de *vencedores* economicamente afortunados do sistema capitalista. Dessa forma, a prosperidade se manifesta nesse universo através da posição social e da capacidade de acumular capital de cada indivíduo. Ao mesmo tempo, vale notar que para o cineasta, os valores de sucesso e fracasso são bastante ambíguos e, por mais falidos que sejam seus personagens, o amor e a solidariedade que atravessam suas vidas fazem com que consigam superar suas adversidades cotidianas.

Ao mesmo tempo, as injustiças provocadas por esse tipo de Providência parecem indicar que atualmente não há espaço para gestos virtuosos e de caráter humanista, a exemplo da solidariedade, da bravura e da compaixão. Ademais, os personagens que, em alguma medida, apresentam tais posturas éticas são tidos como párias, fracassados e inadequados dentro do sistema vigente.

Portanto, diferentemente da convenção melodramática na qual a Providência tem a função de apaziguar e confortar o espectador, a obra de Kaurismäki apresenta esse recurso como disparador de questionamentos e reflexão. De tal forma que o próprio melodrama é posto sob análise, uma vez que passados dois séculos de sua gênese, alguns de seus preceitos já se encontram desgastados e diluídos por estereótipos e clichês.

### Referências

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

KÄÄPÄ, Pietari. *The National and Beyond: The Globalisation of Finnish Cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki*. Berna: Peter Lang, 2010.

SENA, Nuno (org). *Aki Kaurismäki*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2000.

SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Films and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

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

# A presença do humor-crítico em *Corpse Bride*<sup>1</sup>

## The presence of humor-critic in *Corpse Bride*

Carla Lima Massolla Aragão da Cruz<sup>2</sup> (Doutoranda – UAM)

### Resumo

A magia do mundo das animações cinematográficas, que atrai principalmente o público infantil, agora também conquista jovens e adultos, pelas especificidades do humor e da atmosfera que desenvolvem. Os processos interativos, presentes nas diversas esferas da animação, contribuíram para a formação de novos gêneros discursivos, como o de horror nas animações. Para análise escolhemos uma obra de Tim Burton, *Corpse Bride* (2005), traduzida para o português como "A Noiva Cadáver".

### Palavras-chave:

*Corpse Bride*; Humor-crítico; Animação; Horror.

### Abstract

The magic of the world of cinematic animations, which attracts mainly the children's audience, now also conquers young people and adults, for the specificities of humor and the atmosphere they develop. The interactive processes, present in the various spheres of animation, contributed to the formation of new discursive genres, such as that of horror in animations. For analysis we chose a work by Tim Burton, *Corpse Bride* (2005), translated into Portuguese as "A Noiva Cadáver".

### Keywords:

*Corpse Bride*; Humor-critical; Animation; Horror.

Este artigo é um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento, que contempla, sob o aspecto do humor-crítico, as animações contemporâneas.

Desde que emergiram, as animações cinematográficas apresentam a magia de um mundo fantástico, que atrai principalmente o público infantil, mas que também conquista jovens e adultos, pelas especificidades do humor e da atmosfera que desenvolvem. Ciente destas circunstâncias, e com as possibilidades das ferramentas midiáticas, potencializadas pelo rápido avanço tecnológico, as produções cinematográficas passaram a refletir à inserção de aspectos que resgatam determinados contextos históricos, e que também incorporam o perfil de ícones populares na presença<sup>3</sup> do *ethos* dos principais personagens. Desta forma, introduzem nas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 1 do Seminário Cinema de Animação.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, possui Mestrado em Linguística, Especialização em Formação EaD e em Didática do Ensino Superior. Graduada em Letras, Gestão em TI e Administração, atualmente atua como docente na UNIP e na UNIFACS, do grupo Laureate International Universities, e integra o Grupo de Estudos Linguísticos da USP e o Grupo de Estudos da Cultura Pop da UAM. Possui publicações de artigos e livros de análise do discurso em ambientes virtuais e em audiovisuais.

<sup>3</sup> O percurso teórico de Gumbrecht estabelece uma tensão entre "presença" e "sentido" a partir de uma incômoda constatação: o ingresso na modernidade custou aos seres humanos nada menos do que a perda do mundo. Tomado por uma confiança nas potencialidades da razão, o sujeito moderno cartesiano não se limitou a ir ao mundo em busca de objetos afeitos ao conhecimento: julgou pertinente transformar o mundo

produções novas maneiras de comunicação, que respondem às necessidades e exigências contemporâneas.

Os atuais recursos tecnológicos, presentes nas diversas esferas da animação, impactaram não só na comunicação, como também na identificação de novos gêneros discursivos nas animações de longa-metragem, frutos dos processos interativos, dentre os quais, o gênero horror sob a perspectiva do humor-crítico.

É possível que muitos considerem o horror inadequado ao interesse do público infantil, no entanto a história nos mostra que o interesse das crianças pelo gênero é antigo, como na primeira animação de horror, *Fantasmagorie* (1794), que aconteceu em Paris, promovida por Etienne Gaspard Robert, com o uso da lanterna mágica, foi um espetáculo com estrondoso sucesso, e permaneceu anos em cartaz para o público em geral (SALOMEN, 1994, p.3). As características do show revelam detalhes curiosos do cenário de apresentação:

[...] tinha uma concepção macabra, assustadora, a exemplo dos modernos filmes de assombração, que também gozam de imensa popularidade [...] o local para suas apresentações: sala escura, decorada com caveiras, para reforçar a condição de mortal dos espectadores, [...] e para aterrorizar o público”, e ainda no final, aparecia o personagem Robertson, para encerrar o espetáculo com sua ameaçadora fala: “Este é o destino que nos espera” (LUCENA JR, 2005, p. 31-32).

Conforme, Lucena (2005, p.32), o sucesso de *Fantasmagorie* era enorme. A história relata que as famílias se queixavam por suas crianças roubarem dinheiro e fugirem para assistir às apresentações. Certamente, o interesse das crianças pelo diferente se mantém, e, por ocasião do advento da computação - a digital em particular - a expectativa e as exigências dos espectadores aumentaram, face ao atual contexto cultural e tecnológico, tende a ser mais exigentes e a impulsionar um constante desafio de superação dos produtores.

Em 2005, Tim Burton, lança como seu décimo segundo longa-metragem, *Corpse Bride*, traduzido para o português como “A Noiva Cadáver”, que lhe atribuiu a primeira indicação ao Oscar como melhor longa de animação. Com um custo de US\$ 40 milhões, arrecadou cerca de três vezes este valor em todo o mundo e foi premiado pelo uso da técnica inovadora de combinação de *stop motion* com animação digital no Festival de Veneza. O filme é uma animação comédia drama/terror, cuja história é baseada num conto russo-judaico do século XIX, ambientada em Londres, numa fictícia Inglaterra da era vitoriana. Possui as vozes de Johnny Depp como Victor Van Dort, de Helena Bonham Carter como a Noiva Cadáver e de Emily Watson como Victoria Everglot.

Na narrativa o protagonista Victor Van Dort, educado com os privilégios dos chamados “novos ricos” da época, é filho de um peixeiro bem-sucedido e reside em um vilarejo do século

---

e suas coisas em objeto. Nessa nova relação, o sujeito moderno fica cada vez mais reduzido à condição de produtor de sentido e apartado dos objetos a serem por ele interpretados. Ao marcar o contraste entre presença e sentido, a obra explora como uma “cultura de presença” se diferencia e tensiona uma “cultura de sentido”. É contra esse império do sentido que a Produção de presença se insurge. (GUMBRECHT, 2010).

XIX. Ele recebe dos pais a incumbência de levá-los a ascensão social por meio do casamento com a jovem Victoria Everglot, filha de aristocratas falidos, que esperam do matrimônio a estabilidade financeira. Rendidos ao compromisso do casamento, os nubentes são surpreendidos quando, acidentalmente Victor se casa com a Emily<sup>4</sup> (a Noiva-Cadáver), que o leva para terra dos mortos, lugar que por ironia apresenta um visual e uma animação muito mais atraentes do que o da terra dos vivos. Como explica Beth Brait (1996), a ironia articula na produção do humor-crítico.

A ironia romântica pode ser traduzida como o meio que a arte tem para se auto representar, como articulação entre filosofia e arte, poesia e filosofia, na medida em que não estabelece fronteiras entre princípio filosófico e estilo literário. Além desse aspecto caracterizador [...] há ainda outros a serem sublinhados: a ideia de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso (BRAIT, 1996, p.29).

Como nas histórias macabras de Edgar Allan Poe, que sempre atraíram Tim Burton, a adaptação do antigo conto russo<sup>5</sup> também recebeu uma ambiência trágica, o cenário da Grande Depressão<sup>6</sup>, a mais grave crise econômica da história durou mais de dez anos, na essência do modernismo (PUCCI Jr. In MASCARELLO, 2006, p.361). Com este pano de fundo, Burton desenvolveu uma animação gótica na qual até a tuberculose<sup>7</sup>, outro malefício da época, recebe destaque, na figura do cocheiro, que, depois de constantes tosses sob a neve, desfalece.

Podemos notar que no processo interativo se evidencia uma estrutura argumentativa de várias vozes, em que a relação entre a vida e a morte é simultânea e constantemente irônica, e acontece por meio de diferentes pontos de vistas embutidos na narrativa.

---

<sup>4</sup> Emily também é o nome da protagonista do conto trágico de William Faulkner (1930), no qual Emily, que também teve seu casamento frustrado, é encontrada morta no leito, ao lado do ex-futuro noivo em decomposição.

<sup>5</sup> Disponível no site: <http://misteriosfantasticos.blogspot.com.br/2010/12/lenda-da-noiva-cadaver.html>. Acesso em agosto de 2016.

<sup>6</sup> Os efeitos da Grande Depressão foram sentidos no mundo inteiro. Estes efeitos, bem como sua intensidade, variaram de país a país. Outros países, além dos Estados Unidos, que foram duramente atingidos pela Grande Depressão foram a Alemanha, Países Baixos, Austrália, França, Itália, o Reino Unido e, especialmente, o Canadá. Porém, em certos países pouco industrializados naquela época, como a Argentina e o Brasil (que não conseguiu vender o café que tinha para outros países), a Grande Depressão acelerou o processo de industrialização. Praticamente não houve nenhum abalo na União Soviética, que se tratando de uma economia socialista, estava econômica e politicamente fechada para o mundo capitalista.

<sup>7</sup> É a época do grande adoecimento pela tuberculose [...] mas ainda quase nada se sabe sobre o seu tratamento. Discute-se a necessidade absoluta do isolamento dos pacientes em sanatórios, com repouso total e os climas de montanha e marítimos, além de exposição ao sol, bem como a boa alimentação. Os medicamentos são a base de quinino, creosoto, enxofre, cálcio e preparados de ouro e bismuto. A necessidade de internação dos doentes pode ser observada pelos dados de que em 1939, a França, dispunha de 30.000 leitos para TB em 189 sanatórios e 20.000 leitos em hospitais sanatórios. Surgem as grandes estâncias climáticas na Europa, na Côte D'Azur, nos Alpes etc, já precedidas das instalações do Centro de Pesquisa em Davos na Suíça. Disponível no site <<http://www.redetb.org/a-historia-da-tuberculose>>. Acesso em agosto de 2016.

Outro aspecto que também acrescenta mais magia ao tema é o desfecho, que diferente do conto russo em que a noiva cadáver se decompõem em ossos, ele descobriu a melancólica Noiva Cadáver em inúmeras borboletas azuis, resgatando o início da animação, no qual o protagonista solta uma borboleta depois de tê-la desenhado. Alude também a transformação da lagarta em borboleta, aplicando assim um sentido maior a Noiva Cadáver.

Emily perde por diversas vezes partes do seu corpo ao longo da narrativa, inclusive uma larva que habita na extremidade de seu olho e assume a função de consciência da personagem. No final, como uma larva, se transforma, não em uma, mas em várias borboletas, que ascendem em voo sob uma forte luz. Foi um momento místico de libertação da personagem, oprimida ao longo de toda a narrativa.

A alma humana é uma caixa donde sempre pode saltar um palhaço a fazer caretas e a deitar-nos a língua de fora, mas há ocasiões em que esse mesmo palhaço se limita a olhar-nos por cima da borda da caixa, e se vê que, por acidente, estamos procedendo segundo o que é justo e honesto, acena aprovadamente com a cabeça e desaparece a pensar que ainda não somos um caso perdido. José Saramago, 2002, p.293

O filme possui uma semelhança com *The Nightmare Before Christmas* (O Estranho Mundo de Jack, 1993), outra produção em *stop motion*, dirigida por Henry Selick e baseada num poema de Tim Burton, no qual Mike Johnson, que atuou junto com Burton na direção de *Corpse Bride*, trabalhou como animador. Também apresenta traços de outro filme de Burton, *Beetlejuice* (Os Fantasmas se Divertem, 1988), em especial nas cenas que mostram o mundo dos mortos<sup>8</sup> e seus habitantes falecidos.

[...] Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) mas que é 'acontece' aos nossos corpos e que, 'ao mesmo tempo', os 'envolve'[...] Outra dimensão da realidade que acontece aos nossos corpos de modo semelhante é o clima atmosférico" (GUMBRECHT, 2014, p.11-13).

A maior parte dos desenhos animados insere um conflito entre inocência e agressividade nas suas representações. Eles se valem dessas qualidades dissonantes entre si, mas que se completam em uma harmonia paradoxal na linguagem da animação. O humor que é um dos pilares fundamentais para a manutenção da linguagem, agregou como diferencial novas abordagens, alcançou questões sociais e também abraçou outros gêneros, como o horror.

*Corpse Bride*, além do conteúdo político-social, incorpora nas personagens traços das características físicas e da persona dos atores que vocalizam à animação. Demonstra também, a transformação de Emily, personagem que demonstra fragilidade e imaturidade ao longo da narrativa, ora pela constante perda das partes do corpo e pela dependência da larva que controla a mente dela, ou por ter sido frustradas duas vezes suas intenções de matrimônio. Contudo, no final da narrativa, a debilidade da personagem cede lugar à construção de uma mulher que amadurece, desenvolve uma visão do todo e se liberta. E, finalmente, os vitoriosos, Victor e

---

<sup>8</sup> A morte é destacada com a alegria da cultura mexicana.

Victoria, que transformam o quadro de personagens, a princípio manipuláveis, para a de protagonistas, que concluem juntos a narrativa de amor, horror e crítica social.

### **Referências Bibliográficas**

- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP: 1996.
- COSTA, F.C. Primeiro Cinema in MASCARELLO, F. (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p.24.
- GUBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC, 2010.
- HUCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LUCENA JR, A. *A arte da animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Senac, 2005.
- PUCCI Jr, R.L. Cinema pós-moderno in MASCARELLO, F. (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p.361.
- SARAMAGO, J. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SOLOMEN, C. *The History of Animation*. Nova York: Wings Books, 1994, p.3.

# Escrever para a câmera: a videografia de Marilá Dardot<sup>1</sup>

## Writing in front of the camera: Marilá Dardot's video works

Carla Miguelote<sup>2</sup> (Doutora – UNIRIO)

### Resumo:

Trata-se de compreender a produção videográfica da artista brasileira Marilá Dardot como uma homenagem aos diversos gestos de escrita, prestes a desaparecer, ou pelo menos a se tornarem arcaicos, diante da primazia de novos códigos. A partir dos vídeos da artista, são levantadas questões acerca da temporalidade da escrita e da leitura quando inseridos no meio audiovisual, da plasticidade dos signos verbais para além da função de representação e das diversas modalidades de inscrição e apagamento.

### Palavras-chave:

Marilá Dardot, vídeo, escrita, arte contemporânea.

### Abstract:

In this paper, I propose to consider the video works of the brazilian artist Marilá Dardot as a homage to the various gestures of writing, at risk of disappearing or, at least, of becoming archaics before the primacy of new codes. I will discuss questions as the temporality of writing and reading in the audiovisual media, the material qualities of verbal signs beyond representation, and different modalities of inscription and erasure.

### Keywords:

Marilá Dardot, video art, writing, contemporary art.

Toda a obra da artista brasileira Marilá Dardot dialoga com o universo verbal: letras, palavras, textos, livros, bibliotecas. Sem exatamente escrever, a artista compõe uma escrita a partir de textos alheios, deslocados, recontextualizados, justapostos a novos elementos. Em seus vídeos, entretanto, o que vem ao primeiro plano não é a apropriação de textos alheios, mas o próprio gesto de escrever, e sua temporalidade própria. Não se trata de escrever com a câmera (como anunciara metaforicamente Alexandre Astruc), mas de escrever para a câmera, literalmente.

Escrever para a câmera: alinhar letras e sinais gráficos diante da câmera. É preciso especificá-lo, já que se tem afirmado, nos discursos sobre arte contemporânea, a concepção de uma escrita expandida, que não se restringe ao alfabeto, mas se compõe na articulação de imagens e objetos. No caso dos vídeos de Dardot, estamos falando deste gesto fundante da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático: Cinema e literatura, palavra e imagem.

<sup>2</sup> Professora Adjunta do Departamento de Letras da UNIRIO. Possui graduação em Comunicação Social (UFF), mestrado em Letras (UFF) e doutorado em Literatura Comparada (UFF).

consciência histórica e para o qual Vilém Flusser (2010) não vislumbra nenhum futuro: a organização, em linhas, de sinais do código alfanumérico. Tudo se passa como se a artista estivesse compondo sua singela homenagem aos diversos gestos de escrita, prestes a desaparecer, ou pelo menos a se tornarem arcaicos, diante da primazia de novos códigos.

Escrever (e apagar) verbos em uma lousa branca – “Hic e nunc” (2002) –, compor um texto a partir de frases impressas em tiras de papel – “A cada dia” (2003) –, descobrir palavras ligando pontos luminosos no tecido urbano noturno – “Constelações” (2003) –, formar palavras com dados de letras – “Entre nós” (2006) –, datilografar cartas – “Correspondência” (2008) –, confeccionar cartazes com a tipografia artesanal típica das ofertas de supermercado – “Quanto é? O que nos separa” (2015) –, escrever com água num grande muro de concreto – “Diário” (2015) –: o conjunto de vídeos de Marilá Dardot aponta para um inventário das modalidades do escrever, dos suportes, técnicas e instrumentos da escrita.

Observando esse conjunto de vídeos, é possível agrupá-los segundo três grandes modalidades de escrita: a escrita manual, a escrita datilográfica e a escrita como modo de leitura. São três os vídeos que põem em cena a primeira modalidade: “Hic e nunc”, “Quanto é? O que nos separa?” e “Diário”.

Em “Hic e nunc” (2002), Marilá escreve (e apaga) 72 verbos em uma lousa branca. O trabalho é inspirado na lista de verbos que Richard Serra elaborou entre 1967 e 1968. Os 108 verbos que o artista americano listou consistem em ações que se podem exercer sobre a matéria (o aço, a madeira, a terra, etc.): enrolar, dobrar, arquear, encurtar, raspar, rasgar, lascas, rachar, cortar, romper, suspender, cobrir, etc. Rosalind Krauss entendeu esses verbos de Richard Serra como máquinas capazes de construir seu trabalho. Partindo dessa ideia, Dardot reúne os verbos que seriam as suas próprias máquinas: esquecer, experimentar, multiplicar, querer, partir, trocar, semear, espelhar, pensar, desorganizar, subverter, conversar, etc. Escreve-os com a mão direita e apaga-os com a mão esquerda, um a um.

Os outros dois vídeos que encenam a escrita manual são também os dois últimos vídeos de Marilá Dardot. Trata-se de trabalhos com uma visada política mais direta, mais atenta aos problemas de nosso presente histórico. O vídeo “Quanto é? O que nos separa?” (2015) surge de uma pesquisa que a artista fez na Praça Mauá, no Rio de Janeiro. Em uma espécie de

recenseamento econômico, Marilá Dardot pergunta a diversas pessoas que passam por ali a respeito de valores e gastos diversos: aluguel, transporte, almoço, salário. A artista anota as respostas e depois pede a um cartazista profissional que escreva, em cartazes amarelos, os valores respondidos. O trabalho do cartazista é registrado em vídeo, em planos fechados, que revelam apenas o movimento de suas mãos sobre o papel. Com a tipografia artesanal típica das ofertas de supermercado, valores bastante díspares vão sendo registrados. Os salários variam de 200 a 15.000 reais e os almoços, de 2 a 150 reais, por exemplo.

Em “Diário” (2015), uma outra forma de escrita é performada. Em vez de tinta, água; em vez de papel, um grande muro de concreto. O trabalho foi desenvolvido durante uma residência artística na Casa Wabi, em Oaxaca, no México. Entre 8 e 30 de janeiro de 2015, Marilá Dardot selecionou a mais impactante das manchetes que lia em jornais mexicanos. A cada dia, ela transcrevia com água, no muro da Casa Wabi, a manchete selecionada. Um vídeo de quase duas horas de duração registra o gesto da transcrição. No total, trinta e duas manchetes são reproduzidas sobre o muro. Apagam-se tão logo são escritas. Por vezes, a primeira palavra apaga-se antes mesmo que a última tenha sido registrada. Problematiza-se, assim, a efemeridade do impacto que as notícias exercem sobre nós, a rapidez com que elas se apagam da memória e das conversas diárias.

A segunda grande modalidade de escrita, a datilográfica, é encenada em apenas um trabalho videográfico de Marilá Dardot, “Correspondência”, em parceria com Fabio de Moraes. Os dois trocam correspondências datilografadas em máquinas de escrever. Cinco vídeos registram a escrita das cinco cartas trocadas. Diante de um plano detalhe da máquina de escrever, o espectador acompanha o passo a passo da escrita datilográfica, o correr do papel, as rasuras dos erros cometidos, as hesitações. Há, evidentemente, um jogo de anacronismos aqui. O que vem à baila é a obsolescência, não apenas da máquina de escrever, mas também das cartas e dos correios.

Por um lado, embora as cartas sejam datilografadas em máquinas de escrever, elas são escritas como se fossem e-mails, usando elementos do meio digital: endereços eletrônicos com suas arrobas, senhas, imagens em anexo, etc. Por outro lado, embora usem os códigos do correio eletrônico, as cartas mantêm um tom solene cada vez mais raro nos e-mails, obedecendo

a determinados rituais epistolares, flagrados, por exemplo, na formalidade tanto do cumprimento inicial quanto da saudação de despedida.

Outro anacronismo da correspondência de Dardot e Moraes reside no modo de envio. Como cartas, foram enviadas pelo correio, chegando ao destinatário, não imediatamente, como os e-mails, mas em sua temporalidade própria, de alguns dias. Embora enviadas pelo correio, foram enviadas não em papel, mas em DVDs, em seu registro audiovisual e sua temporalidade própria também. Se o papel permite que os textos sejam lidos com velocidades variadas, de acordo com o ritmo e o desejo de cada leitor, o vídeo impõe uma velocidade única, impedindo os leitores mais vorazes, apressados ou impacientes, de avançar rumo ao final do texto. “Correspondência” estabelece, assim, uma tensão entre tempos distintos: o tempo da máquina de escrever e o dos computadores, o tempo dos correios e o das trocas digitais, o tempo da leitura e o tempo da projeção.

Ao inserir o texto verbal no registro da imagem em movimento, Dardot problematiza o fluxo veloz de informações do mundo contemporâneo, colocando em questão a temporalidade da escrita e da leitura, a plasticidade dos signos verbais para além da função de representação, a inscrição e o apagamento, a memória e o esquecimento. Forçando o tempo da leitura a coincidir com o tempo da escrita, seus vídeos desaceleram o movimento do correr dos olhos sobre os sinais gráficos alinhados. De nada adianta correr, apressar-se, consumir avidamente os signos em busca da informação, construindo significados ligeiros. A escrita não avança. É preciso voltar-se sobre o já lido, ou ralentar o tempo da leitura, deter-se sobre os significantes, a plasticidade das letras, o gesto corporal das escolhas sígnicas.

Esses vídeos de Dardot remetem aos trabalhos “La pluie - projet pour un texte” (1969), de Marcel Broodthaers, e “I will not make any more boring art” (1971), de John Baldessari. Lembrar esses trabalhos pioneiros de escrita para a câmera nos ajuda a colocar em cena algumas questões que atravessam também os vídeos de Marilá Dardot. Em “La pluie”, Broodthaers tenta escrever um texto, ao ar livre, enquanto a água da chuva cai sobre o papel, apagando a tinta e borrando as palavras (que o espectador nunca consegue ler). De certo modo, o filme trata da instabilidade ou impermanência da escrita no meio audiovisual. Ou, para retomar as reflexões de Paul Virilio, encena-se a tensão ente a estética da aparição e a estética do

desaparecimento.

Da estética da aparição de uma *imagem estável*, presente por sua própria estática, à estética do desaparecimento de uma *imagem instável*, presente por sua fuga (cinemática ou cinematográfica), assistimos a uma transmutação das representações. À emergência de formas e volumes destinados a persistir na duração de seu suporte material, sucederam-se imagens cuja única duração é a da persistência retiniana... (VIRILIO, 1993, p. 19)

Já o vídeo de Baldessari, em que o artista escreve repetidamente, durante trinta e dois minutos, a frase “I will not make any more boring art”, aponta para a escrita como castigo escolar, punição. Com uma imagem entediante, em função da repetição, o artista faz justamente aquilo que promete não fazer mais. Desmorona-se a oposição do senso comum entre o regime textual (entediante, que requer esforço e concentração) e o regime audiovisual (divertido, de consumo fácil, inclusive na distração).

A terceira modalidade de escrita que observo nos vídeos de Marilá Dardot confunde-se com um modo de leitura. Mais uma vez é Vilém Flusser (2010, p. 121) quem esclarece a questão: “O próprio escrever é apenas um modo de leitura: os sinais gráficos são escolhidos (lidos) dentre uma porção, de maneira semelhante ao que se faz com as ervilhas, para serem dispostos em linha”.

Em “A cada dia” (2003), trabalho em conjunto com Sara Ramo e Rodrigo Matheus, embora não esteja presente o gesto da mão que desenha as letras, há um texto que se compõe pouco a pouco, no tempo, com palavras e frases impressas em tiras de papel. Filmado por uma câmera de vigilância, em preto e branco, o vídeo é composto por três cenas, três planos fixos. Na abertura de cada uma delas, há uma cartela, onde se lê “Dom. 08:01”, “Seg. 08:01” e “Ter. 08:01”, respectivamente.

No domingo, vemos os três artistas sentados em um sofá, pacientemente recortando e dobrando papéis, que eles vão acumulando num pequeno monte ao chão. De vez em quando, um deles abre para a câmera uma tira de papel na qual se lê uma palavra ou frase, formando a seguinte sequência: “somos úteis”, “úteis”, “nós trabalhamos”, “precisamos para viver”. Na segunda-feira, os três estão sentados a uma mesa, aparentemente distribuindo entre si as peças de um jogo qualquer. Aos poucos, vão abrindo e mostrando para a câmera as seguintes frases: “você nos conhece?”, “nós somos assim”, “apesar do tempo”, “e sua utilização”. Na terça-feira,

vemos as duas artistas em roupas de banho dentro de uma piscina de plástico sem água, numa sala com uma estante de livros ao fundo. No lado direito da piscina, há uma escada de alumínio. Cada uma lê um livro. Marilá Dardot fuma um cigarro. Depois as duas bebericam um drinque. As frases exibidas são: “como nós usamos a água”, “sólido líquido gasoso”, “água indispensável à vida”. Por último, do alto da escada de alumínio, uma mão faz entrar em quadro a palavra “sol”, como se o próprio astro tivesse chegado para iluminar as artistas.

Como explica Marilá Dardot, trata-se também aqui de reutilização de textos já prontos, pois as tiras de papel exibidas haviam sido compradas por ela na feira do troca-troca no Rio de Janeiro. As tiras compradas foram aquelas escolhidas (lidas) no meio de uma porção. A escolha (leitura) aponta para uma reflexão acerca da natureza do trabalho do artista. O uso de uma câmera de segurança para a filmagem sugere a ideia de que os artistas precisam ser vigiados, porque podem ser subversivos ou transgressivos. O comportamento deles, entretanto, é bastante anódino, transgredindo apenas (mas não estou certa de que isso seja pouco) os princípios capitalistas de utilidade, velocidade e otimização do tempo.

Para o vídeo “Constelações” (2003), Marilá Dardot filmou, do alto, três cidades durante a noite, em seus trajetos de avião: Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo. As luzes urbanas eram observadas como se compusessem constelações, como as estrelas no céu. A artista procurava, então, traçar o desenho de palavras com as luzes disponíveis. Como resultado, o trabalho oferece nove planos de curta duração, nos quais as luzes vão sendo apagadas digitalmente, até que restem apenas algumas, aquelas que formam as palavras encontradas: “mar”, “vem” e “ar” (BH); “aqui”, “sim” e “dia” (Rio de Janeiro); “ir”, “voo” e “se” (São Paulo). Trata-se de uma curiosa modalidade de escrita, por seleção (leitura) e apagamento. Tudo se passa como se a artista estivesse à busca de uma mensagem secreta, escondida sob uma massa desordenada e caótica de informações potenciais:

Eu filmo cidades à noite. Em suas luzes, procuro uma palavra escondida, um oráculo pós-moderno. O que esse céu urbano me diz? Talvez apenas vejamos o que queremos ver, talvez apenas leiamos o que queremos ler; mas em todo caso as palavras estão potencialmente lá, como estão os desenhos das constelações. Como oráculos, projeções dos nossos desejos.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> DARDOT, Marilá. In: <http://en.ism.org.br/artistas/marila-dardot/>

Em “Entre nós” (2006), trata-se também de buscar palavras que já estão potencialmente lá, à espera de serem descobertas. O trabalho consiste em uma instalação composta por treze vídeos, mostrados cada um em um monitor. Cada vídeo apresenta um jogo de dados entre duas pessoas. São treze dados, não de números, mas de letras. Ao serem lançados sobre um tabuleiro branco, cada dado apresenta-se como uma letra, que o jogador deve reunir com outras, tentando formar palavras. Uma vez esgotadas as possibilidades, os dados são relançados. De certo modo, o espectador também participa do jogo, já que, mentalmente, tenta também compor algumas palavras.

Como sugeri anteriormente, esses três vídeos de Marilá Dardot apontam para a indissociabilidade entre os gestos de escrita e leitura. No livro *A escrita – Há futuro para a escrita?*, que venho citando aqui, Flusser se pergunta também sobre o futuro da leitura. Ele observa que, na era da informática, um novo modo de leitura começa a tomar corpo.

[P]ode-se ter em mente um “quebra-cabeça” (*puzzle*), ou seja, um jogo de montagem de peças. Portanto, “*to read*” pode significar catar e montar os grãos de forma a produzir alguma coisa significativa. Esse novo modo de leitura começa atualmente a se cristalizar: o modo de leitura do “computar”. (FLUSSER, 2010, p. 130)

Esse novo modo de leitura estaria também ligado a um novo modo de escrita poética. Segundo Flusser, o novo poeta não parte de um projeto prévio, pré-concebido, ao qual ele tentaria dar forma a partir das regras da língua e do repertório linguístico. O novo poeta “se senta diante de seu terminal e espera curioso por saber quais formações morfológicas e sintáticas inesperadas surgirão na tela”; “seu objetivo é escolher, a partir dessas computações que emergem por acaso, as mais apropriadas”. (FLUSSER, 2010, p. 117).

## Referências

FLUSSER, V. *A escrita – Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

VIRILIO, P. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

## O UNIVERSO FEMININO E RELAÇÕES DE GÊNERO EM *MI*

### *AMIGA DEL PARQUE* (2015)<sup>1</sup>

## THE FEMININE UNIVERSE AND GENDER RELATIONS IN *MI*

### *AMIGA DEL PARQUE* (2015)

Carla Conceição da Silva Paiva (Doutora – UNEB)<sup>2</sup>

#### **Resumo:**

Ao longo do filme *Mi amiga del parque* (2015), conhecemos um mundo de emoções presentes no cotidiano feminino e relações de gênero e classe. Nossa proposta é investigar como o cinema argentino está projetando um universo nitidamente feminino em suas produções com suas circunstâncias, tensões, problemas, saídas e emoções, a partir do discurso do conceito da maternidade e as “lutas” em torno das regras estabelecidas sobre o que “deve” ser uma mulher nessa narrativa.

#### **Palavras-chave:**

Feminismo; Relações de gênero e classe; Cinema Argentino; Maternidade.

#### **Abstract:**

Throughout the movie *Mi amiga del parque* (2015), we know a world of emotions present in women's daily lives and gender and class relations. Our proposal is to investigate how the Argentine cinema is projecting a distinctly feminine universe in their productions to their circumstances, tensions, problems, outputs and emotions, from the maternity concept of discourse and the "fighting" around the established rules about what "should" be a woman in this narrative.

#### **Keywords:**

Feminism; Gender relations and class; Argentine Cinema; Maternity.

A pesquisadora Lindinalva Rubim (2007), que analisou as filmografias argentina e brasileira, destacou a marcante presença de diretoras no cinema como emergência de uma novidade histórica, demarcada pela insistência de reflexão sobre diversas questões sociais a partir da subjetividade feminina. Ela sinaliza que a maioria dessas mulheres, através de suas histórias pessoais e de uma bagagem em experiências passadas pelos diversos tipos de cinema, produzem não se restringindo mais ao cinema experimental. Essa ação se configura como “empoderamento feminino”, uma vez que essas cineastas assumem de modo crescente lugares-

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE, no Seminário Temático Cinema queer e feminista.

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

chave na cena societária e na produção de representações sociais, explorando diversas temáticas e uma variedade de circunstâncias, que extrapolam as antigas histórias de amor entre homens e mulheres como tema central.

Assim, surgiu nosso interesse em investigar como o cinema argentino está projetando um universo nitidamente feminino em suas produções. A escolha desse *corpus* se deve ao fato do filme *Mi amiga del parque* (2015), evidenciar que, em alguns países, a luta das mulheres ainda está por se fazer pelas próprias mulheres. Também indica que essa luta não aconteceu e acontece de maneira igual e que, apesar dos avanços nas políticas de anticoncepção, liberdade financeira, escolha livre de parceiros e parceiras, por exemplo, que transformaram a situação das mulheres no mundo contemporâneo, a maternidade e as relações de classe e gênero ainda se apresentam como temas caros para o movimento feminista, enquanto formas de dominação masculina.

*Mi amiga del parque* apresenta a jornada de Liz (Julieta Zylberberg) e Rosa, vivida pela própria diretora Ana Katz. A história se desenvolve em torno dos encontros e desencontros dessas duas personagens, uma mãe biológica e a outra “tia/mãe”, uma morena e outra loira, alta e baixa, a mal vestida e a moderna. Seus corpos e ações representam mentalidades bem diferentes, marcadas pelo contraste de classe social, diluídos no espaço público de um parque que, ao longo de parte da narrativa, serve como cenário para conhecermos um mundo de emoções presentes no cotidiano feminino de milhares de outras mulheres argentinas que tem suas vidas marcadas por possibilidades de construções de papéis sociais, ambigüidades, relações amorosas e familiares, atividades profissionais e reflexões sobre a existência.

O filme começa com imagens de um chafariz, um lago, árvores, plantas e o silêncio de um espaço público que é quebrado pelo barulho e presença na tela de um carrinho de bebê. Liz o conduz e, em seguida, vemos seu filho, Nicanor. Essa é a primeira tomada de uma sequência de imagens em que assistimos Liz cuidando do seu bebê. Ela não parece está muito confortável com seu cotidiano e chora sozinha no banho, escondendo do filho seus medos, cansaço e dúvidas em relação ao reino familiar.

No dia seguinte, ela contrata a babá Jazmina (Mirella Pascual) e ouve conselhos de um pediatra que recomenda a convivência com outras mães no parque, além de algumas outras

atitudes, como ser a única pessoa a dar mamadeira para seu bebê, o que, segundo ele, seria essencial para o estabelecimento do vínculo de uma mãe com seu filho, já que Liz não teve leite para amamentá-lo. Esse conselho do pediatra, delineado no filme como argumento científico, será o mote para que, no seu primeiro dia no parque com Nicanor, Liz conheça Rosa que está brincando com a pequena Clarissa no balanço.

É assim que o filme vai discutir a questão da maternidade. Em diálogos fortes e preciso entre as duas protagonistas, como num momento, quando durante uma discussão Liz afirma que Rosa é “como mãe, mas não é” e essa última responde que a própria Liz deve saber porque não tem “instinto maternal”. As duas dão seguimento ao desentendimento, sinalizando que existe uma “classe de mães”, um tipo de categoria.

A crítica feminista de cinema sempre contribuiu para um questionamento mais profundo, sob o olhar de gênero, acerca do “lugar da mãe” na família e na sociedade, renovando e acompanhando todas as mudanças referidas à maternidade, que se aceleraram nos últimos anos. Primeiro, os estudos feministas, no período pós segunda guerra mundial, definiu a maternidade como uma construção social e causa principal da dominação do masculino sobre o feminino, constituindo-se como eixo central de explicação das desigualdades entre os gêneros. Passado o impacto da recusa, num segundo momento, a corrente do feminismo “diferencialista” passa a considerar a maternidade como um poder insubstituível, o qual só as mulheres possuem e os homens invejam. E, por fim, num terceiro momento, ocorre a “desconstrução” da ideia de uma “vantagem natural para as mulheres”, que mostra como não é o fato biológico da reprodução que determina a posição social, mas as relações de dominação que atribuem um significado social à maternidade.

Assim, passamos da recusa circunstancial da maternidade para a possibilidade de escolha. Às mulheres caberiam agora a decisão ou adequação entre vida profissional e familiar e as múltiplas facetas da maternidade passam ser abordadas, tanto como símbolo de um ideal de realização feminina, como opressão das mulheres, ou poder, e assim por diante, evidenciando as inúmeras possibilidades de interpretação e a necessidade de uma nova compreensão da maternidade no contexto cada vez mais complexo das sociedades contemporâneas.

No entanto, a realização da maternidade ainda é um dilema para muitas mulheres que querem seguir uma carreira profissional, já que, nas responsabilidades parentais, ainda são elas as mais sobrecarregadas. Nesse contexto, a relação entre os indivíduos adultos (homens e mulheres) com suas crianças; o modelo reduzido de maternidade com uma variedade crescente de tipos de mães (donas-de-casa, chefes-de-família, “produção independente”, casais “igualitários”) e as diversas soluções encontradas para os cuidados das crianças, como escolas com tempo integral, creches públicas, babás, etc., vai (re)tematizando a maternidade que, seguindo tanto as pressões demográficas, natalistas ou controlistas, como as diferentes pressões feministas e os desejos de cada mulher retorna como questão de reflexão.

Lucila Scavone (2001) assinala que a realização da maternidade ainda compromete consideravelmente as mulheres e revela uma face importante da lógica da razão androcêntrica: a maternidade ainda separa as mulheres socialmente dos homens e pode até legitimar, em determinados contextos, a dominação masculina. O foco do filme *Mi amiga del parque* é justamente o olhar sobre a maternidade e os conceitos que as mulheres apresentam sobre esse tema, trabalhado a partir da confusão, perplexidade e dicotomia vivida por duas mulheres que tentam entender o que é uma família e qual deve ser a melhor forma de uma mãe se relacionar com sua criança.

A maternidade, apresentada como fonte de comédia e drama, é colocada a prova e são expostas as áreas de medos, alegrias e confusões que são as primeiras experiências com um bebê a tiracolo em várias falas das mulheres que convivem no parque e promovem reuniões semanais para ajudar umas as outras. A ausência paterna, a incapacidade para o trabalho, a diferença de opinião com babás e as muitas preocupações das mulheres são delineadas lado a lado com alguns prazeres e satisfações que Liz acena ter na privacidade de seu relacionamento com o seu bebê.

No entanto, nem Rosa nem Liz se encaixam nos arquétipos de mãe. Ambas se sentem em desconforto com seu corpo e seu cotidiano. Liz inclusive expõe a dificuldade de repentinamente ver seu corpo dividido em dois a partir da presença de Nicanor no mundo, “tão pequenino”, como ela mesma soube expressar. Rosa e Liz confrontam a existência de um instinto maternal, indicando que a experiência do “ser mãe” é algo muito mais presente em função do

que se é aprendido. O “ensinar a ser mãe”, inclusive, parece ser o papel da babá de Nicanor, do médico e do grupo de mulheres do parque na trama.

*Mi amiga del parque* indica, assim, uma auto-imagem crítica para as mulheres e uma maternidade que não conserva mais uma identificação com o local e o corpo. Rosa, uma “não-mãe” e Liz, uma “mãe”, são escolhidas livremente em ações corriqueiras para disfarçar a centralidade contínua do filme nas discussões sobre a opressão de gênero sofrida por mulheres cheias de dúvidas e questionamentos em relação ao que determina nossas estruturas institucionais e as nossas fantasias públicas do “ser mãe e ser mulher”. Destacamos também a representação dos laços de solidariedade estabelecidos entre mulheres, entre mães e filhos/as, que podem ser vistas como estratégias discursivas que assinalam que ninguém “nasce mãe” e expõe a condição da inexperiência humana antes de todas as coisas.

Outra questão que chamou atenção é a escolha de um espaço público, um parque, para o encontro das duas protagonistas e de outra meia dúzia de personagens também femininas que estão experimentando a maternidade. Para Nascimento (2006), até meados do século XIX, é nítida a divisão de funções sociais entre homens e mulheres e suas formas de representação social: os homens eram agentes ativos no espaço público, ambiente das decisões e confrontações políticas e econômicas, enquanto as mulheres exerceriam suas funções no lado oposto, no espaço privado, doméstico, voltadas para o lar e para a família. Historicamente, o ambiente social parecia ser propício à difusão da ideia de que as mulheres deixariam de ser mãe dedicada e esposa carinhosa caso passassem a ocupar espaços públicos, o que revelava uma preocupação excessiva com a moralidade das mulheres e rígidas fronteiras entre homens e mulheres. Por conseguinte, o movimento feminista passou então a defender radicalmente transformações nos espaços de sociabilidade e Ana Katz, mais de cinquenta anos depois, consolida essa perspectiva, promovendo o espaço público de um parque ao *locus* principal de um filme que discute maternidade e diferenças de gênero e classe.

Conforme já apontadas por Safiotti (1992), as relações de gênero e classe indicam que há formas diferenciadas para homens e mulheres vivenciarem o trabalho. Para além das diferenças de remuneração e a ideia da melhor qualificação masculina para o trabalho público, a perspectiva de gênero e classe parece ser especialmente importante para a explicação da

acumulação do trabalho doméstico que conjuga formas capitalistas de exploração do trabalho com velhas estruturas de dominação no âmbito da família e que parece possuir, ainda segundo essa autora, sua base de legitimação numa forma de organização social de cunho patriarcal cuja marca é a desigualdade econômico-social.

Na Argentina ficcional de Katz, essas questões ficam evidentes. Rosa trabalha no chão de uma fábrica e Liz é uma escritora e revisora de texto que acaba assumindo a maternidade sozinha, porque seu marido, Gustav (Daniel Hendler), vai para o Chile fazer um documentário. Percebemos uma rejeição entre as outras mães do parque e a amizade entre Rosa e Liz e sutilezas nos diálogos entre ambas que demarcam as diferenças de classe e gênero e sua influência na experiência da maternidade. Segundo Rosa, por exemplo, “Mãe solteira necessita de carro”. O automóvel se apresenta, inclusive, como um símbolo de classe que desencadeia as ações entre essas mulheres. Objeto de desejo para Rosa, que mora longe do parque e pretende ajudar sua irmã a encontrar um namorado que conheceu na internet e mora na cidade de Saladillo, o carro se apresenta para Liz, por sua vez, como um objeto obsoleto e desnecessário.

Liz vive também uma duvidosa emancipação feminina com a transferência do trabalho doméstico para outra mulher, a babá Jazmina, algo que, segundo as novas discussões políticas feministas marxistas, não pode ser visto como emancipação real. Fora da ficção, nem sempre isso é visibilizado ou apresentado como forma de violência. Todavia, a reinserção de muitas mães no mercado de trabalho só foi possível pela transferência do cuidado de seus filhos e filhas para outras mulheres, na sua maioria, trabalhadoras de baixa renda.

A participação de Gustav em relação a criação de Nicanor se restringe a conselhos telefônicos e chamadas pelo Skype, quando fica claro, que ele só tem interesse em seu próprio universo, descrevendo seu dia, os perigos e as belezas de sua atividade. A presença limitada desse pai nas cenas parece assinalar muito mais que a pequena participação desse homem na criação de seu filho. Além de raros, os personagens masculinos aparecem muito pouco na trama, de maneira quase irrelevante e/ou virtualmente fora do campo, como a voz do pai de Liz traduzido em mensagens clichês na secretária eletrônica. Tanto o pai quanto o marido de Liz demarcam a presença da figura patriarcal que parece não escutar, nem enxergar as dificuldades, dúvidas e preocupações das mulheres. Duas cenas ilustram bastante isso: a primeira, quando Liz chega

em casa e reclama com Jazmina por dar a mamadeira mais uma vez a Nicanor e a babá ofendida afirma que foi seu marido que deu a instrução por telefone ou quando Lucho (Mariano Sayavedra), amigo e ex-namorado de Liz comenta que as crianças sempre devem estar com as mães.

Para nós, todas essas nuances delineiam a presença de uma autoria feminista em *Mi amiga del parque*. Mas, o feminismo do filme reside também nas técnicas de narração escolhidas por Katz, que, inclusive, não refletem e não sustentam formas sociais de opressão às mulheres e foge da proposta de objetificação do corpo feminino. Ao contrário, vemos duas mulheres despojadas de preocupações estéticas e compromisso com modelos de beleza, mulheres comuns, reais, preocupadas com seu sustento, relação com os filhos e felicidade.

Kaja Silverman (2003) defende que a autoria pode ser inscrita não apenas através da câmera ou um indicador diegético, obviamente reflexivo, como o “olhar”, defendido por Sandy Flitterman e Laura Mulvey, mas também por meio de uma variedade de dispositivos característicos e narrativos, como o desejo autoral e a subjetividade feminina pensados em relação de proximidade. A subjetividade autoral estaria, portanto, presente nos modos de representação, além da escolha do tema e da construção da narrativa e transitaria por todo o tecido fílmico, expresso no entrecruzamento do espaço público com o privado; na escolha dos ângulos de câmera e closes mais preocupados em explorar a subjetividade e captar a expressão das personagens do que a sexualidade dos corpos. Por fim, destacamos como a ápice dessa subjetividade feminina autoral, a resolução da distância inicial entre as duas amigas e a aceitação de modos distintos de maternidade que há entre ambas, para além das diferenças de classes sociais.

#### **Referências:**

NASCIMENTO, K. C. *Entre a mulher ideal e a mulher moderna: representações femininas na imprensa mineira 1873-1932*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

RUBIM, L. S. O. *Cinemas contemporâneos da Argentina e do Brasil: diretoras em cena*. In: *III Encult*. Salvador: 2007.

SAFFIOTTI, H. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, A. O.; Bruschini, C. (Orgs.) *Uma questão de gênero*. São Paulo; Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SCAVONE, L. Maternidade: transformações na família e nas relações de gênero. *Interface: Comunicação, Saúde, Educação*, Botucatu, v. 5, n. 8, p. 47–60, 2001

SILVERMAN, K. The female authorial voice. In: *Film and authorship*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2003.

# A mulher experiente: um amadurecimento do *blaxploitation* a “Jackie Brown”<sup>1</sup>

## The experienced woman: a ripening of blaxploitation to “Jackie Brown”

Carolina de Oliveira Silva<sup>2</sup> (Mestranda – Universidade Anhembi Morumbi)

### Resumo:

Partindo da representação feminina no ciclo de filmes *blaxploitation*, estabelece-se uma relação de amadurecimento das personagens nos filmes “Coffy” (1973), “Foxy Brown” (1974) de Jack Hill e “Jackie Brown” (1997) de Quentin Tarantino. O objetivo é mostrar que a exploração do corpo feminino não é gratuita e o estilo em Tarantino prevê mudanças: o resgate da violência de forma desencantada, reflexo das personagens que evocam a juventude aceitando suas limitações.

### Palavras-chave:

Cinema, Análise Fílmica, Blaxploitation, Representação Feminina, Quentin Tarantino.

### Abstract:

From the female representation in the cycle of blaxploitation films, a relationship of maturation of the characters in the films "Coffy" (1973), "Foxy Brown" (1974) of Jack Hill and "Jackie Brown" (1997) of Quentin Tarantino is established. The aim is to show that the exploitation of the female body is not free and the style in Tarantino envisions changes: the rescue of violence in a disenchanting way, a reflection of the characters that evoke the youth accepting their limitations.

### Keywords:

Film, Film Analysis, Blaxploitation, Female Representation, Quentin Tarantino.

Baseado no livro “Ponche de Rum” (*Rum Punch*, 1992) do escritor Elmore Leonard famoso por seus romances policiais de literatura *pulp*, “Jackie Brown” (*Jackie Brown*, 1997) é uma obra ligeiramente diferente do que Tarantino vinha produzindo até “Cães de Aluguel” (*Reservoir Dogs*, 1992) e “Pulp Fiction, tempo de violência” (*Pulp Fiction*, 1994), filmes centrados no choque das ações violentas inesperadas e no humor, “Jackie Brown” desmistifica parte deste trabalho, apesar de resguardar características como a paródia e a alusão. O filme trata da maturação e o resgate do cinema *exploitation*: um filão da cinematografia às margens do *mainstream*, caracterizado pelas formas apelativas e transgressores quanto às estruturas sociais, políticas e religiosas, que vão adquirir modulações ao longo do tempo. O estudo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: A Mulher no Cinema.

<sup>2</sup> Membro do Grupo de Estudos sobre Cultura Pop (UAM), Bacharel em Comunicação Social – Rádio e TV (UAM) e Pós-graduanda em História da Arte – Teoria e Crítica (FPA).

pretende estabelecer as relações de amadurecimento das personagens de Pam Grier – musa de *blaxploitation* – que viveram sua juventude na década de 1970 e agora se ocupam de vidas monótonas e conformadas.

### **Situando o exploitation**

O cinema *exploitation* é reconhecido como categoria por Eric Schaeffer em “*Bold! Daring! Shocking! True! A History of exploitation films – 1910-1959*” (1999), apresenta temas que são “proibidos” pela indústria dominante. A partir de 1959 o surgimento de vertentes permite a criação de subdenominações, dentre elas o *blaxploitation*. “A definição de *blaxploitation* é problemática e se refere a filmes que satisfizeram o desejo dos espectadores negros estadunidenses de ver atores e atrizes negros nas telas interpretando papéis importantes” (KOVEN apud OIWA, 2011, p.37). Os movimentos afirmativos que surgem em 1950 nos EUA em luta pela igualdade de direitos dos afrodescendentes, mais tarde defrontam-se às teorias do cinema, deslocadas para questões de raça, gênero e sexualidade. “O movimento de liberação feminina foi assim denominado como base no modelo do movimento de liberação dos negros, da mesma forma como o termo “sexismo” surgiu a partir de “racismo”.” (STAM, 2003, p.193).

As teorias feministas<sup>3</sup> surgem com outros movimentos de libertação e elaboram-se a partir de formulações do próprio racismo, paralelo construído “entre a primeira crítica feminista do paternalismo e a crítica abolicionista da escravatura” (p.193). Entretanto, muitas teorias foram criticadas por serem normativamente “brancas”, excluindo as mulheres lésbicas e de cor, destituídas da natureza feminina, sua existência parecia não apresentar qualquer significado ou utilidade.

A idealização masculina sobre a figura da mulher<sup>4</sup> no *exploitation* discorre em temas como a prostituição, a nudez e a vingança. O cinema erótico reflete as transformações

---

<sup>3</sup> O feminismo pode ser dividido em três grandes momentos: a Primeira, a Segunda e a Terceira Onda Feminista. Os temas centrais de discussão também são separados em três fases: a primeira tinha como assunto a educação, o mercado de trabalho, os direitos contratuais, de propriedade e o voto; a segunda, a partir da metade dos anos 1940, mais polêmica, possibilita a luta pelos direitos do corpo e prazer, contra o patriarcado e a subordinação da mulher pelo homem; já a terceira coloca-se como um desafio que pretende pensar as igualdades e as diferenças entre o masculino e o feminino.

<sup>4</sup> A pesquisadora Laura Mulvey escreve em 1975 um dos textos fundadores do feminismo cinematográfico “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, preocupada em discutir o olhar do homem sobre a mulher através da psicanálise. Ela condena, sobretudo a representação da mulher no cinema hollywoodiano. Mais tarde será profundamente criticada e em 1981 reavalia suas ideias, escrevendo “Reflexões sobre Prazer Visual e

comportamentais da época, mesmo com a figura feminina vista em função do desejo masculino apelativo ao conteúdo sexual, sensacionalista e por muitas vezes clichê, a mulher libertada da erotização de seu corpo agora tem força e pode ser tão letal quanto o homem.

### **O filme de ação negro e a cultura popular americana**

Como opção a representação no cinema americano que reforçava caricaturas depreciativas dos negros, Yvonne D. Sims (2006) explica o surgimento de um cinema alternativo que produz o retrato de uma heroína que, no início dos anos 1970 sintetiza sua força trazendo outras perspectivas ao tratamento histórico da mulher negra, como a *Mammy* e a *Exotic Other*.

*Mammy* é a figura da mulher que costuma realizar as tarefas domésticas mais pesadas, de pele escura, características africanas, físico nada atrativo e personalidade agressiva, representa a masculinidade refletida em suas habilidades físicas; já a *Exotic Other* é um tipo sedutor, mulher de pele clara, cabelos lisos e nariz fino, com feições consideradas clássicas, é destinada a permanecer às margens das comunidades brancas e negras – a miscigenação não permite definir sua origem com precisão – assunto normalmente tratado de forma trágica. Essas representações funcionaram para tranquilizar o público demonstrando que as mulheres negras não eram uma ameaça aos ideais femininos europeus, a origem das heroínas no *blaxploitation*, logo, está ligada ao gênero de filmes de ação, presença inegável na cultura popular e praticamente destinado ao público masculino branco.

### **A evolução da heroína**

A construção feminina no *blaxploitation* lida com mulheres determinadas que lutam para remover as drogas de sua comunidade, também considerada “negativa pois as mulheres eram frequentemente mostradas nuas ou como objetos sexuais”<sup>5</sup> (BISHETTA apud SIMS, 2006, p.45). Essas faces contraditórias, despidas e ao mesmo tempo libertadoras dos males que confrontam

---

Cinema Narrativo”, onde introduz novos elementos: a mulher como espectadora e a personagem feminina como centro da narrativa.

<sup>5</sup> Texto original: “negative in that the women were often used as sex objects or shown nude”. Tradução do autor.

a família e a comunidade precisavam justificar-se quanto à nudez gratuita e a violência, já que apesar do caráter popular os filmes desejavam atingir público e obter os lucros.

As dicotomias da representação são discutidas a partir das contradições do próprio feminismo<sup>6</sup>. Camille Paglia é uma polêmica estudiosa do assunto que defende a cultura popular como uma de suas paixões, anseia por um tipo de pensamento que perde força em 1960, o impasse entre liberal e conservador.

Precisamos de um novo ponto de vista que combine os inspiradores princípios progressistas e a consciência global dos anos 60 com as duras lições políticas dos anos 70 e 80, décadas de reação racional moderadora contra os excessos arrogantes da minha geração, crente que podia mudar o mundo da noite para o dia. Em outras palavras, precisamos de uma fusão de idealismo e realismo. (1993, p.8)

A visão da mulher que tem o controle da sua vida é o retrato da heroína no *blaxploitation*: atraente, agressiva e engraçada, uma mulher que não hesita em usar seu poder de sedução para conseguir o que quer, agregando a isso, principalmente, sua perspicácia intelectual.

### **Uma mulher madura**

“Coffy” é uma obra que apresenta novas direções para o cineasta Jack Hill, com personagens femininas vigilantes e atentas, entretanto, a iniciação dessa mulher é feita forçosamente, entre dúvidas e hesitações. Consciente da incapacidade de fazer a coisa certa por conta de um sistema corrompido e degradado, ela se convence de que a justiça com as próprias mãos é a única alternativa. Coffy conversa com seu amigo Carter (William Elliott) logo após terem visitado sua irmã Lubelle (Karen Williams) em um centro de reabilitação, e explica que no mundo onde vivem os policiais não podem fazer nada contra o crime já que muitos fazem parte dele.

Coffy e Foxy anunciam-se como fidedignas heroínas – no primeiro filme ela explode a cabeça de um traficante com uma espingarda logo depois de tê-lo incitado ao sexo – após isso, ainda tem fôlego para drogar um capanga *voyer* inconveniente, rivalizando com a sua imagem

---

<sup>6</sup> As contradições do feminismo são observadas nas obras de Betty Friedan “A Mística Feminina” (1963) e “A segunda Etapa” (1981) discutem as fases do movimento feminista: a primeira refere-se a luta pela participação ativa na sociedade, e a segunda demonstra na prática o caminho para que a promessa do feminismo seja cumprida. No geral, as mudanças devem partir não apenas das mulheres, mas de todos, os direitos conquistados devem adequar-se à vida e não o contrário, afinal o feminismo começa como uma luta das mulheres e evolui para uma luta de todos.

minutos antes de uma mulher dominada, ligeiramente alterada por drogas e com um incontido desejo sexual. Já em “Foxy Brown” a trama inicia-se com o irmão de Foxy, Lynk (Antonio Fargas) um traficante perseguido pela máfia que é forçado a pedir socorro para a irmã. Levantando de sua cama vestida em uma camisola vermelha transparente, Foxy se arruma e vai até Link, uma cena de perseguição empolgante mostra que ela não zela pela vida dos bandidos, atropelando-os deliberadamente – a preocupação familiar é notória, demonstrando a motivação humana das personagens.

Em “Jackie Brown” a aeromoça de 44 anos sintetiza em uma imagem o ritmo da sua vida: levada por uma esteira de aeroporto ela aguarda para chegar ao seu destino, sem a fúria e agilidade das heroínas anteriores. Como observado por Mauro Baptista o “cotidiano do filme que se constrói com tempos prolongados e ações banais dos personagens numa Los Angeles diurna, ensolarada e trivial” (2013, p.99). As ações se resumem em atividades prosaicas e diálogos prolongados, recuperando o passado de forma distanciada, muito diferente dos primeiros filmes onde nenhuma ação é banal.

O enfrentamento dos vilões revela uma tomada de consciência: Coffy não tem de fato um inimigo, após a descoberta do vício da irmã ela acredita que os traficantes de modo geral devem ser combatidos, já que são responsáveis por todo um esquema de tráfico. Já em “Foxy Brown” a vingança tem um rosto: Katherine Wall (Kathryn Loder) uma mulher branca insossa dona de uma casa de massagem, fachada para o tráfico – responsável pela morte de Michael Anderson (Terry Carter), agente da polícia que mantinha um relacionamento com Foxy. Apesar de não matá-la, sua vingança é efetiva: Katherine tem uma relação pouco correspondida com Steve Elias (Peter Brown), interessado em uma boa vida e mulheres. Foxy arma uma emboscada no México, lugar da próxima venda de drogas, e decide cortar o pênis de Steve como castigo – ato realizado pelo “Comitê da Nova Escravidão”, negros que lutam contra a dissipação das drogas – e levá-lo de presente à Katherine para que ela também sinta a perda de um amor.

Em “Jackie Brown” a vilania não está mais no sistema ou em pessoas, mas no tempo, o universo criminoso “fonte do espetacular e do excepcional no cinema convencional de Hollywood, é apresentado como parte de um cotidiano em que dominam o prosaico, a falta de charme e a monotonia” (BAPTISTA, 2013, p.107). Apesar de presa e acusada de porte de drogas – algo que Coffy e Foxy lutavam exaustivamente contra – um mal entendido envolvendo cocaína,

Jackie preocupa-se em ajudar a polícia de modo que saia inocente e consiga pelo menos manter seu insatisfatório emprego, já que dificilmente conseguiria recomeçar em outra carreira devido a sua idade.

Essa luta contra o tempo não utiliza armas, explosões e disfarces, mas evoca algumas características, contidas, do que foi a musa do *blaxploitation*, sua juventude violenta fez de Jackie uma mulher que sabe conviver com o crime. Herança de uma vida cheia de surpresas – Coffy é traída por seu namorado, político corrupto que ordena sua execução; Foxy é traída pelo irmão quando ele entrega seu namorado aos traficantes – Jackie absorve essas experiências e precavida, sabe distinguir os aliados dos inimigos.

Em “Coffy” a violência estrondosa combina-se à prostituição, Coffy encarna o papel de detetive – se disfarça de prostituta e interfere ao ponto de despertar ciúmes e brigas selvagens com outras prostitutas, escondendo lâminas em seu cabelo *black power* é capaz de atingir a namorada de King George (Robert DoQui) o cafetão traficante. Em “Foxy” a compaixão toma o lugar da ira irracional, quando novamente disfarçada, Foxy ajuda Claudia (Juanita Brown) mulher ingênua que fora obrigada a família para trabalhar – a reenaminhando para casa. Foxy torna-se consciente, aprende a manusear armas e prepara-se para uma vida de riscos, um pouco diferente de Coffy que age por impulso e cega pelo ódio.

Passados os anos de violência explícita Jackie torna-se aeromoça, sua vida nos ares não exige armas. Quando retorna da cadeia com uma carona de Max Cherry (Robert Forster) agente de fianças, ela pega o revólver escondido no porta-luvas do carro para mais tarde se defender e ameaçar Ordell Robbie (Samuel L. Jackson) um traficante nada confiável. Tomada por uma ira incontrolável, Jackie impõe suas condições, “se não for do meu jeito, já era”, retomando a personalidade que em algum momento pertenceu à sua juventude.

O romance em “Jackie Brown” é bem diferente do que temos no *blaxploitation*, com cenas de sexo envoltas por paixão e desejo – Coffy é completamente apaixonada por um homem que não renuncia a carreira política e Foxy é obrigada a manter segredo do disfarce de seu namorado para não colocar em risco a sua vida. Em “Jackie Brown” a relação amorosa é construída através da amizade e cumplicidade. A contraposição desses comportamentos crítica ao sentimentalismo, revela a maturidade das relações não resumidas ao sexo, mas em uma

amizade construída com base no respeito: Coffy e Foxy aprendem com as decepções amorosas da juventude, Jackie já digere e as encara de forma natural.

### **Considerações finais**

Acabando sozinha nos três filmes Coffy, Foxy e Jackie são uma só mulher. A última em uma evocação não nostálgica reflete aspectos do que foi a mulher no *blaxploitation* –engraçada, sedutora e inteligente – madura e perfeita na arte de se adaptar, não anula o passado, o traz para conviver com o presente da vida monótona e da violência ordinária. As novas preocupações da mulher mais velha vão além do sensacionalismo e sentimentalismo melodramático, capaz de provar para si que é um sucesso, inalcançável ao amor e enferrujada no manuseio de armas. A combinação das personalidades dimensiona a mulher como um ser complexo e profundo, herdeira de um jogo de cintura necessário – resultando em uma personalidade camaleônica diante de um amadurecimento crítico, apontando para avanços na representação das personagens femininas.

### **Referências**

- ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- BAPTISTA, Mauro. *O cinema de Quentin Tarantino*. 2ª ed. São Paulo: Papirus, 2010.
- FRIEDAN, Betty. *A segunda etapa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.
- PAGLIA, Camille. *Sexo, Arte e Cultura Americana*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- PIEIDADE, Lúcio dos Reis. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. Dissertação (Mestrado) - Unicamp, Campinas, 2002.
- SIMS, Yvonne D. *Women Of Blaxploitation: How the Black Action Film Heroine Changed American Popular Culture*. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2006.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2006.
- WADDELL, Calum. *Jack Hill: The Exploitation and Blaxploitation Master, Film by Film*. Carolina do Norte: McFarland, 2009.

# Pistas para uma curadoria criativa em salas universitárias de cinema<sup>1</sup>

## Clues for a creative curatorship in university movie theaters

Cíntia Langie<sup>2</sup> (Doutoranda - UFPel)

### Resumo:

Nesse texto, buscamos apresentar pistas para seleção de filmes nacionais contemporâneos em espaços alternativos de exibição. Focando em salas universitárias como espaços não formais de ensino, procuramos apontar quatro pistas para se pensar em uma curadoria criativa que vise à formação estético-política dos espectadores. Para embasar as questões de emancipação e pensamento, advindas de uma perspectiva política da arte, valemo-nos dos escritos de Rancière e Deleuze.

### Palavras-chave:

Cinema brasileiro, educação, curadoria, salas universitárias.

### Abstract:

In this text, we seek to present clues for selection of contemporary national films in alternative exhibition spaces. Focusing on university movie theaters as non-formal teaching spaces, we tried to point out four clues to think of a creative curation that aims at the aesthetic-political formation of the spectators. To support the questions of emancipation and thought from a political perspective of art, we use the writings of Rancière and Deleuze.

### Key-words:

Brazilian cinema, education, curatorship, university movie theaters.

De modo geral, podemos dividir as salas de cinema em dois grandes modelos distintos: as salas comerciais, hoje localizadas majoritariamente em *shopping centers* e em grandes cidades, e as salas alternativas. Dentre os diferentes formatos de salas alternativas, aqui daremos ênfase a um tipo especial de espaço, localizado em universidades, por estarem relacionados a uma perspectiva mais educativa e política da arte e também por conta do crescente surgimento de iniciativas de difusão de filmes em instituições de ensino superior no Brasil, graças à digitalização do processo de exibição audiovisual.

Salas universitárias de cinema, como espaços alternativos próximos do cineclubismo, são marcadas pela não lucratividade e pela programação diferenciada, que normalmente privilegia filmes fora do circuito comercial. Além disso, caracterizam-se pela possibilidade de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático *Cinema e Educação*.

<sup>2</sup> Realizadora audiovisual, professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas e curadora do Cine UFPel. Mestre em Comunicação Social, doutoranda em Educação pela UFPel.

promover debates, cursos e eventos sociais ligados ao cinema. Reúnem um público diverso, uma plateia formada por universitários, aposentados, profissionais das mais variadas áreas e estudantes da rede pública. Enfim, são projetos voltados à comunidade em geral, que se esforçam para democratizar o acesso aos bens culturais na atualidade.

A política de programação das salas universitárias busca valorizar filmes mais artísticos, que por vezes são chamados de cinema de arte ou de autor. Segundo Xavier, filme de autor é aquele que confronta “os filmes que adotam os padrões consagrados da indústria cultural, seja Hollywood ou a novela da TV” (2003, p. 9). São filmes que tratam de questões sociais relevantes e que, normalmente, apresentam uma perspectiva estética mais inovadora. Cientes disso, viemos olhando para o cinema sob a perspectiva da educação. Partindo do pressuposto de que o sujeito contemporâneo se forma a todo instante, no cotidiano e nos encontros e experiências da vida, a escola não é mais o local privilegiado de troca de conhecimentos. Nesse mundo digital e conectado, o audiovisual é componente de aprendizagem e tem um peso muito grande na formação humana.

Desse modo, buscamos destacar aqui possibilidades que emergem de uma proposta de curadoria mais criativa, que pressupõe uma seleção de filmes que operam com a diferença (Deleuze, Guattari, 2010), com o que é inesperado, que se constituem como pequenos vazamentos, variações na ordem tradicional das coisas, obras que normalmente nos põem a pensar distinto do que pensávamos antes. Priorizamos, aqui, filmes artísticos realizados no Brasil, vendo na safra de filmes nacionais atuais uma força emancipatória (Rancière, 2012).

Acompanhamos uma verdadeira profusão de filmes brasileiros nos últimos anos, devido às tecnologias digitais e também às políticas públicas para o setor. De acordo com a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, em média, são lançados de 120 a 130 longas-metragens por ano no país, em salas comerciais. Isso sem contar outros tantos que não conseguem estrear no circuito, ficando restritos a festivais, à internet e às salas alternativas. São obras realizadas em diversos estados, com variedade de gêneros e temáticas. Nesse sentido, ao reunir em nosso pensamento o cinema brasileiro contemporâneo com as salas universitárias de cinema, nos parece fundamental pensar em critérios para selecionar o que exibir. É então que viemos tramando pistas para pensar em uma curadoria criativa, um trabalho de estar à espreita, ofício

de garimpo que engaja um outro – o espectador, e que busca oferecer como possibilidade uma formação estético-política pelo contato com a diferença.

### **Pistas para seleção de filmes na contemporaneidade**

Pensando sobre os diversos dispositivos nos quais se pode assistir a filmes hoje, arriscamos dizer que um dos grandes diferenciais da sala de cinema é a política de curadoria, a escolha do que vai ser exibido ao público a cada sessão. Muitas vezes, o curador é aquele que expande o conhecimento do espectador, trazendo ao alcance das pessoas obras que possivelmente elas não assistiriam de outro modo. E se a programação de salas comerciais de cinema é focada em filmes do mercado, lançados pelos grandes estúdios, a curadoria nas salas alternativas flexibiliza essa lógica, pois normalmente dá espaço a filmes de países e épocas variados.

A ideia de desenvolver pistas para pensar no trabalho de curadoria surge de uma vontade de não ficar apenas no gosto pessoal dos curadores, que normalmente são pessoas envolvidas com o cinema, que circulam em festivais e em ambientes específicos. Pensamos, assim, criar um solo teórico para sustentar as pistas para a proposta de curadoria criativa e, desse modo, discorrer sobre a potência dos filmes brasileiros contemporâneos para uma formação estético-política. São elas:

#### **PISTA 1 - Descentralização**

Por um longo tempo, vigorou no Brasil uma produção centrada apenas no eixo Rio-São Paulo, porém, hoje se faz filme em todas as regiões do país. Na ideia de curadoria criativa, buscamos destacar o trabalho dos operários do audiovisual que estão muitas vezes à margem dos grandes centros urbanos, para compartilhar com o espectador filmes feitos normalmente sem muitos recursos, fora das capitais. Esse tipo de obra prolifera-se cada vez mais com o advento das tecnologias digitais e o conseqüente barateamento dos equipamentos. Muitas vezes chamado de “cinema fora do eixo”, aqui destacamos filmes feitos de forma simples, porém criativa, advindos de lugares variados, investindo em apontar uma cinematografia brasileira diversificada em termos estéticos e também geográficos.

## PISTA 2 - Variações na narrativa

Se a ideia de criação vem atrelada a uma variação do que é estabelecido como padrão, é válido, inicialmente, dissertar sobre a forma hegemônica de contar histórias no cinema. A narrativa clássica é o que Xavier chama de melodrama (2003), uma manifestação da expressividade onde tudo se quer ver estampado, às vezes até com exagero, excessos. É o gênero das grandes revelações, com reviravoltas, cujo princípio maior é a clareza.

A teoria de Bordwell (2005) sobre a narrativa clássica *hollywoodiana* indica que cada filme individual recombina normas familiares em padrões previsíveis. O filme clássico é aquele que traz um personagem principal ativo, bem delineado, que tem um objetivo e enfrenta obstáculos para atingi-lo. Esse tipo de história segue uma lógica causal de encadeamento e tem um final conclusivo. Assim, o espectador raramente terá dificuldades para compreender os elementos de estilo, que se repetem ao longo da história do cinema, em diversos países do mundo. O clássico é padrão hegemônico em todo lugar: “o cinema hollywoodiano exerceu forte influência sobre a maioria dos outros cinemas nacionais” (BORDWELL, 2005, p. 298-299).

Se os espectadores estão já acostumados a esse padrão hegemônico, o ato de criar e inovar no cinema, para Deleuze (2005), põe a funcionar o pensamento. O filósofo propõe que o pensamento não acontece sozinho, e que é necessário o encontro com signos deslocados das categorias representacionais. O pensamento, então, não pensaria de boa vontade, mas forçado por paradoxos. Dai vem sua teoria em torno dos filmes mais inovadores, ditos de arte, pois estes teriam a potência de tirar o cérebro de seu funcionamento sensório-motor comum.

Pensando em filmes brasileiros que variam o padrão narrativo clássico, destacamos *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queiros. Nessa obra, o diretor realiza uma ficção científica futurista para falar do preconceito, e é o próprio espectador quem precisa buscar respostas no final. Além desse, evidenciamos *Ventos de Agosto* (2014), de Gabriel Mascaro, longa pernambucano no qual pedaços da história não são mostrados, valendo-se da ambiguidade para favorecer o exercício do pensamento. Outro exemplo é o longa-metragem de animação *O menino e o mundo* (2014), de Alê Abreu, cujo roteiro é repleto de elipses e cujos eventos são contados de forma poética e não explicativa. O filme não tem diálogos, explora a sensação através de imagens e sons, permitindo que diferentes sentidos possam ser criados na mente do público.

Então, existe uma forma padrão de contar histórias no cinema, e a criação pode ocorrer como grau de variação desse padrão. Não se trata de filmes experimentais demais, que quebram a estrutura, mas sim de obras criativas, que vazam o modelo fechado da narrativa clássica, minimizando algumas de suas regras.

### **PISTA 3 - Filmes que deixam ver o dispositivo com que foram feitos**

Toda decisão estética carrega em si uma dimensão política, nos ensina Rancière, autor de diversos livros que tratam da interseção entre a estética e a política. Dessa forma, as escolhas artísticas em um filme, os recursos imagéticos e sonoros, a forma de montar as imagens, o que dizer, como dizer, o que não mostrar, são posicionamentos que denotam aspectos também políticos do fazer artístico.

O dispositivo, no cinema, pode ser descrito como a regra do jogo ou a estratégia que o cineasta usa para filmar o mundo. Alguns filmes escondem isso, outros, expõem. Os que deixam ver, normalmente documentários, mostram que o audiovisual se trata de produção, e que um filme é uma construção, um ponto de vista e não a verdade absoluta ou um espetáculo que nasce pronto.

De acordo com Xavier (2008), a narrativa clássica *hollywoodiana* se caracteriza pela “transparência”, pois tudo corre na tela de forma conectada, um jogo de montagem é criado para esconder os artifícios de confecção da obra. É uma forma de expressão que pretende anular a ideia de que houve trabalho por trás da ação, diluindo as possíveis mediações entre o espectador e o mundo representado. Com o cinema moderno, no pós guerra, surge uma imagem de maior “opacidade” (Xavier, 2008), com filmes que deixam aparecer o dispositivo, expondo a técnica. São obras em que as cenas são descontínuas, nas quais o que importa é a sensação gerada.

Como exemplo, podemos citar o documentário *Doméstica* (2011), de Gabriel Mascaro, no qual somos convidados a saber das estratégias do diretor. Na abertura do filme, um adolescente fala ao público que a câmera que ele está usando foi enviada pelo diretor para que ele mesmo gravasse a funcionária que trabalha em sua casa, ou seja, revela o dispositivo criado pelo diretor. Assim, há um compartilhamento com o espectador das regras do jogo. Outro filme interessante é *Olmo e a gaivota* (2015), de Petra Costa e Lea Glob. Nessa produção, há uma cena em que nos é dado a conhecer que aquela suposta realidade documental é uma fabulação

entre a atriz e a diretora. Pelo fato de deixar ver que houve um trabalho do pensamento, e que escolhas foram feitas, a exposição do dispositivo no cinema aproxima-se da ideia de emancipação na perspectiva de Rancière (2012), para quem toda posição de espectador é uma posição ativa, na qual o ato de olhar também é agir. O espectador observa e seleciona, cria sentidos. Relaciona o que vê com outras coisas que viu e viveu: transforma-se.

#### **PISTA 4 - Personagens para além de representações clichês**

Em seu livro *A partilha do sensível* (2009), Rancière dedica-se a pensar sobre experiências de fusão da arte com a vida. O pressuposto do filósofo é o de que a arte pode repartir o comum de outra forma, desestabilizando a distribuição estabelecida. Desse modo, buscamos encontrar filmes que tragam personagens diferentes das representações dominantes. Personagens que nos evidenciem mundos que até então ficavam invisíveis na esfera do discurso hegemônico, sujeitos que normalmente não atuam no campo do comum da sociedade burguesa.

Rancière nos lembra que os objetos artísticos ajudam os sujeitos a perceberem as desigualdades sociais e a própria vida de uma outra forma, alterando o modo comum de perceber o mundo. As cenas de “dissenso” (Rancière, 2009) são muitas vezes aquelas em que pessoas que comumente não têm voz na comunidade assumem papéis ativos, encarnando na frente do espectador um possível que até então não havia se materializado para ele.

Se a sociedade contemporânea está submersa em formas identitárias estabelecidas e codificáveis, alguns títulos do cinema brasileiro de arte operam certa resistência, ao traçarem desvios, numa busca pelo direito à diferença e à variação. O ato de filmar a diferença produz novas imagens da vida, imagens que não estavam disponíveis antes, abrindo novos possíveis. *Quase Samba* (2015), de Ricardo Targino, se destaca pela caracterização nada convencional das personagens. A protagonista Teresa, uma mulher pobre, negra e grávida, demonstra, através de suas atitudes, ser digna e forte. Ela comanda sua vida, sem depender de um companheiro para seu sustento. Nesse sentido, essa personagem expande o clichê das mulheres pobres, que geralmente são vistas, pela mídia de massa, como dependentes das figuras masculinas. Nesse sentido, a criação desestabiliza as imagens acomodadas do senso comum, criando novos modos de existência, abertos à plenitude da vida.

Assim, a proposta de curadoria que viemos pensando visa selecionar filmes que podem

atuar como vetores para movimentar o pensamento, emancipar e, quem sabe, permitir a invenção de novas paisagens no mundo, novos possíveis. A ideia desse texto não é impor uma visão determinista de curadoria em salas alternativas, nem essencializar os filmes de arte, tampouco exercer juízo de valor sobre as obras, mas contribuir para o debate sobre educação e cinema brasileiro na sociedade contemporânea, em que a todo instante as imagens nos formam e nos transformam. Falamos em um educar estético por meio do audiovisual realizado em nosso país, que possa ter um valor político e criativo, emancipando o sujeito e abrindo novas possibilidades de existência. Através de uma proposta de curadoria mais criativa, as salas universitárias buscam multiplicar novas formas de ser e estar no mundo, mais atentas aos fluxos atuais que nos cercam.

## REFERÊNCIAS

BORDWELL, David. O Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, v. 2, p. 227-301, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

## Filmes citados

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Brasil, 2015. (93 min).

DOMÉSTICA. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil, 2013. (75 min).

MENINO e o mundo, O. Direção: Alê Abreu. Brasil, 2014. (85 min).

OLMO E A GAIVOTA. Direção: Petra Costa e Lea Glob. Brasil, 2014. (87 min).

QUASE Samba. Direção: Ricardo Targino. Brasil, 2015. (90 min).

VENTOS de agosto. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil, 2014. (77 min).

# Por uma pedagogia do cinema com os Mbya Guarani<sup>1</sup>

## For a pedagogy of cinema with the Mbya Guarani

Clarisse Maria Castro de Alvarenga<sup>2</sup> (Doutora–UFMG)

### Resumo:

Este trabalho se insere dentro de uma perspectiva de elaboração de uma pedagogia do cinema indígena feito no Brasil. Parto de dois dos filmes realizados pelo Vídeo nas Aldeias com os Mbya Guarani: *Desterro Guarani* (2011) e *Duas aldeias uma caminhada* (2008). Aponto para a manifestação da equivocação controlada (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) na escritura de ambos e a articulo com dois gestos cinematográficos distintos: sobreposição e contraposição.

### Palavras-chave:

Pedagogia do cinema, Cinema brasileiro, Cinema indígena, Mbya Guarani, Equivocação.

### Abstract:

This paper is part of a perspective to elaborate a pedagogy of indigenous cinema made in Brazil. I begin of two films made by Vídeo nas Aldeias with the Mbya Guarani: *Desterro Guarani* (2011) and *Duas aldeias uma caminhada* (2008). I call attention to the manifestation of the controlled equivocation (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) in the writing of both and the relation of these with two distinct cinematographic gestures: overlap and contraposition.

### Keywords:

Pedagogy of cinema, Brazilian cinema, Indigenous cinema, Mbya Guarani, Controlled equivocation.

O crítico Serge Daney (2007) atribuiu aos cinemas de Jean-Luc Godard e Jean-Marie Straub uma pedagogia: “Pedagogia godardiana” e “Pedagogia straubiana”. Para Daney, o autodidatismo da cinefilia, formada nas seções compartilhadas na cinemateca francesa, é também uma crença no cinema como escola, um “bom lugar” onde se vai para aprender sobre o mundo. Nesse sentido, seria o caso de perguntar, não apenas o quê o cinema nos ensina, mas, como exatamente cada um dos filmes nos ensina.

No caso de Godard, Daney indica que dois gestos estariam na base dessa pedagogia: “reter” as imagens, “guardá-las” (Daney, 2007, p. 112), e, em seguida, “restituí-las” aos sujeitos como forma de “reparação” (Daney, 2007, p. 114), não sem antes colocá-las em perspectiva, comentá-las, criticá-las. A pedagogia straubiana estaria baseada numa “prática generalizada da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Cinema e Educação.

<sup>2</sup> É doutora em Comunicação Social e mestre em Múltiplos Meios (Unicamp). Atualmente, é professora adjunta da Faculdade de Educação da UFMG.

disjunção“ (Daney, 2007, p. 100) que, entre outros aspectos, envolve a possibilidade de “remarcar no aparelho uma enunciação que o aparelho despossui a priori“ (Daney, 2007, p. 101), além de outras aproximações entre elementos heterogêneos como as vozes e as imagens, por exemplo.

Acredito que o cinema indígena aponta para a possibilidade de uma singular pedagogia. Não uma pedagogia de um autor em específico, como Daney localizou em Godard ou Straub, mas uma pedagogia realizada coletivamente (envolve o grupo indígena que realiza o filme e a sua comunidade de espectadores) e que permite elaborar em outros termos a relação entre os povos e deles com os mundos por meio da experiência do cinema.

Por hora, pretendo investigar essa pedagogia do cinema indígena em dois dos filmes realizados com os Mbya Guarani: *Desterro Guarani* (2011) e *Duas aldeias uma caminhada* (2008). Guardadas suas especificidades, são trabalhos que dialogam entre si, pois giram em torno do cotidiano das aldeias Mbya Guarani na mesma medida em que se aproximam da cidade e das ruínas de São Miguel, espaços onde os indígenas se deparam com a presença e com os olhares dos brancos.

Ao transitarem entre territórios habitados por brancos e territórios habitados por indígenas, os filmes expressam de forma contundente o modo como os Mbya Guarani elaboram o contato com o mundo ocidental e se debatem reversamente diante do modo como os brancos lhes dirigem o olhar, enquadrando-os em seu imaginário. Ao tomar contato com diversas representações deles realizadas pela sociedade brasileira, os Mbya Guarani devolvem o olhar ao homem branco. Nesse processo, brancos e indígenas alteram suas relações uns com os outros, com os mundos e formas de vida que eles identificam.

### **O gesto cinematográfico da sobreposição em *Desterro Guarani***

A primeira cena de *Desterro Guarani* mostra o encontro de dois Mbya Guarani numa estrada ao alvorecer. Eles caminham para pegar o ônibus que os levará até as ruínas de São Miguel. Ariel Ortega está com a câmera na mão, filmando e sendo filmado pela segunda câmera. Uma das câmeras enquadra Mariano na estrada com uma placa ao fundo onde se vê a indicação: Aldeia Guarani.



FIG. 1: Mariano é enquadrado com a placa que indica o sentido da Aldeia Guarani ao fundo

Na montagem, em voz *over*, escutamos Ariel se interrogar sobre como os brancos compreendem a placa: “quando os brancos vêm essa placa será que eles pensam que a gente sempre esteve aqui neste mesmo lugar? Ou será que eles entendem que muito antes dos avós deles chegarem, nós andávamos por este vasto território enquanto ele ainda era floresta?”

Ou seja, Mariano é filmado com a placa ao fundo e, posteriormente, na montagem, elabora-se a pergunta. Esse procedimento revela de saída uma diferença no sentido atribuído àquela placa pelos Mbya Guarani e pelos brancos. Sentido esse que é historicamente diverso, como ele enfatiza em sua narrativa.

Em seguida, em *travelling*, vemos os Guarani, já de dentro do ônibus, a observar a paisagem recortada por latifúndios, com a terra coberta de plantações e gado. Recorrendo ao mesmo procedimento de Ariel, narrador do filme, podemos nos perguntar: como será que os brancos olham para essa paisagem que os indígenas estão mirando naquele momento? Será que eles enxergam que as vastas plantações e o gado foram realizadas a partir da ocupação de terras indígenas? Ou mesmo, será que os brancos têm a percepção de que são vistos, de que os indígenas lhes dirigem o olhar?

Ao final do percurso, os Guarani chegam até as ruínas de São Miguel das Missões. Vemos então Ariel se perguntar: “Mas o que eu queria entender neste filme é porque quase não temos terra se nós andávamos e habitávamos esse território antes dos brancos chegarem e já que fomos nós que construímos essa tava [casa de reza, hoje em ruínas]”. Podemos, em complemento, nos questionar: como é que o branco olha para o monumento histórico? Será que entendemos que esse monumento turístico foi construído pelos indígenas obrigados a trabalhar como escravos?

Adiante, o filme nos mostra uma exibição coletiva do filme hollywoodiano *A Missão* (Roland Joffé, 1986), que responde, em parte à pergunta sobre como o local é visto, ou representado, pelos brancos. No filme, encena-se uma ficção que remonta a hegemonia alcançada pelos padres jesuítas em massacre dos Guarani ocorrido entre 1750 e 1756, no Rio Grande do Sul. Os espectadores deixam o local, enquanto Mariano permanece no mesmo lugar. Ele é enquadrado e sobre sua imagem tem-se a voz *over* de Ariel, em comentário incisivo: “Se eles [os Guarani do filme] morreram, quem somos nós?”.

As ruínas de São Miguel, hoje um monumento turístico construído com trabalho escravo indígena antes do massacre, foram reconstruídas pelos brancos sob a forma de cenário para o enredo do filme. Nesse espaço, os índios são retratados vestindo túnicas brancas, tocando instrumentos musicais ocidentais e assistindo de fora à trama protagonizada pelos missionários.

Em todas essas situações, o equívoco (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) concernente ao encontro entre dois mundos distintos é posto em cena. O que a manifestação do equívoco explicita é que não se trata simplesmente de dois pontos de vista sobre as mesmas coisas, mas de dois mundos inconciliáveis colocados em relação. A placa de trânsito, a paisagem e a ruína são menos espaços para o sentido comum entre esses dois mundos do que o lugar em que se marca o descompasso, a incomensurabilidade histórica e cosmológica entre eles. Por meio do gesto da sobreposição realizada na montagem, entre a imagem vista e a narração que a sobrepõe, questionando o seu sentido, os dois mundos são explicitados.

O perspectivismo ameríndio está calcado exatamente na divergência entre mundos, que incide no nível do corpo, seus modos e seus afetos. Não se trata de partir de um mundo comum sobre o qual existam vários pontos de vista, várias representações, e nem mesmo de tentar unificar os mundos com base em uma tradução que intente localizar sinônimos entre eles. O que ocorre no perspectivismo são vários mundos distintos, que passam a existir e a se relacionar em função de ocuparem um corpo situado e um ponto de vista. Ao se relacionarem, esses mundos nunca coincidem, pois há um equívoco inevitável, índice da diferença. Nesse sentido, ressalta Viveiros, o perspectivismo ameríndio seria, por excelência, uma teoria do equívoco.

O perspectivismo supõe uma epistemologia constante e ontologias variáveis; mesmas representações, outros objetos; sentido único, referências múltiplas. O propósito da tradução perspectivista [...] não é o de encontrar um “sinônimo” (uma representação correferencial) em nossa língua conceitual humana para as representações que outras espécies de sujeito utilizam para falar de uma mesma Coisa; o propósito, ao contrário, é não “perder de vista” a diferença oculta dentro de “homônimos” equívocos entre nossa língua e a das outras espécies – pois nós e eles nunca estamos falando das mesmas coisas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5)<sup>3</sup>

O equívoco se define aqui, não como um erro, mas como a condição de possibilidade da diferença. Em *Desterro Guarani*, o equívoco, ao ser explicitado na montagem pela via da sobreposição, torna visível a relação entre diferentes perspectivas – os mundos, em certo sentido – incomensuráveis que se convocam em determinada cena.

A questão de Ariel Ortega – o que será que os brancos estão vendo nessa imagem? – pode ser entendida como uma maneira de dizer que não se trata apenas de formas diferentes de olhar para a mesma imagem ou para o mesmo mundo, mas indica que uma imagem pode expressar a diferença entre os mundos na mesma medida em que os relaciona, o que torna-se evidente nos equívocos que surgem a partir dessa aproximação.

### **O gesto cinematográfico da contraposição em *Duas aldeias uma caminhada***

O olhar dos brancos sobre os indígenas e sua história também é questionado em *Duas aldeias uma caminhada* (2008). Diferentemente do que ocorre em *Desterro Guarani*, o que salta aos olhos nesse segundo filme é o gesto da contraposição entre os mundos por onde os Guarani transitam.

O filme começa com os Guarani caminhando pela estrada e em seguida há uma apresentação geográfica que faz uso de panorâmicas para nos mostrar que cidade e aldeias se avizinham. Esses dois espaços apesar de próximos geograficamente e acessíveis não se

---

<sup>3</sup> Perspectivism supposes a constant epistemology and variable ontologies, the same representations and other objects, a single meaning and multiple referents. Therefore, the aim of perspectivist translation – translation being one of shamanism’s principal tasks, as we know (Carneiro da Cunha 1998) – is not that of finding a “synonym” (a co-referential representation) in our human conceptual language for the representations that other species of subject use to speak about one and the same thing. Rather, the aim is to avoid losing sight of the difference concealed within equivocal “homonyms” between our language and that of other species, since we and they are never talking about the same things.

mostram contínuos. Diferentemente, na medida que o filme caminha é sobre essa descontinuidade que se vai investir, contrapondo os dois territórios.

Há uma sequência na qual vemos crianças cantarem um canto no qual expressam o desejo de lutar pela terra que originalmente lhes pertence. O canto é entoado primeiramente na aldeia e em seguida em uma feira na cidade. Certamente, o canto adquire sentidos diferentes nos dois territórios. No território indígena eles estão inseridos em uma prática cotidiana. Na feira, vemos o público tirando fotos com celulares, dançando ao som da música e usando elementos do artesanato Guarani em seu vestuário. A repetição da mesma ação nos dois territórios aponta para a sua contraposição.



FIG. 2: Mesmo canto é entoado na aldeia e em feira na cidade

Ao final do filme, os Guarani se dirigem às ruínas de São Miguel. Filmam uma professora branca e uma guia turística acompanhando excursão nas ruínas de São Miguel. Elas explicam aos seus ouvintes sobre os episódios históricos dos quais as ruínas seriam testemunho. Enquanto isso, os indígenas, entre eles Mariano, circulam pelo local sozinhos e em silêncio. Alguns comentários sobre a luta dos antepassados são sussurrados para a câmera. Fica claro se tratar de duas cenas distintas abrigadas num mesmo lugar e transcorrendo simultaneamente: as explicações que os indígenas dão são distintas do discurso que circula entre os brancos.

Em determinado momento, essa divisão entre as duas cenas (a cena do discurso dos brancos e a da fala em voz baixa dos indígenas) é atravessada pela conversa de Ariel Ortega com um turista, mediada por duas câmeras (uma delas está com Ariel) nos oferecendo um exemplo de que um mesmo monumento divide as experiências sensíveis ao invés de unificá-las – isso tanto do ponto de vista histórico quanto do ponto de vista do presente da experiência

vivida. Antes da abordagem ao turista, vemos um conjunto de planos nos quais os brancos fotografam os indígenas que estão naquele local para vender seu artesanato.

Quando Ariel interpela o turista há uma contraposição: não são apenas os turistas que fotografam os índios, os Guarani também dirigem a câmera aos turistas. Para os brancos, os índios foram derrotados no passado sendo sua experiência uma espécie de resíduo que passa ao largo da história. Hoje, diz o turista para a câmera de Ariel, eles são “sujos”, “dependem de dinheiro dos outros”, chegando a “cobrar para serem fotografados”. Câmera na mão, Ariel devolve com a pergunta: “sujos?”, contra-argumenta, dizendo que muitas pessoas se beneficiaram deles no passado (talvez o monumento seja um testemunho disso) e continuam se beneficiando, inclusive, alerta ele, muitos brancos se beneficiaram não apenas deles mas também de suas imagens.

Nesse caso, o equívoco funda a própria cena, o diálogo entre Ariel e o turista. A devolução do olhar que o branco dirige aos Guarani é propiciada pelo ato da filmagem, pela mediação de uma câmera reversa, que permite que aquele que vê (o branco) seja visto. Através do sobre-enquadramento (uma câmera a filmar outra câmera), Ariel retorna ao branco o olhar que este dirige aos Guarani, às ruínas e à própria história. Na referida entrevista, o procedimento de enquadrar o olhar do branco é alcançado justamente pela presença das duas câmeras. É a partir da segunda câmera que vemos Ariel enquadrar e interagir com o turista, posicionar sua câmera a interrogá-lo, contrapor seu posicionamento. Dito de outro modo, é a partir da segunda câmera que é possível ver Ariel vendo, enquadrando o imaginário restrito do turista, devolvendo a ele o olhar. Segundo Ruben Caixeta, neste filme está em jogo “um olhar certo do índio sobre o olhar colonizador do branco para o índio: são os índios que enquadram o olhar do branco e revelam não só a sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje.” (CAIXETA, 2008, p. 116)

Nesse sentido, ao invés de sobrepor o mundo visto pelos brancos por meio da narração tal como ocorre em *Desterro Guarani*, o que está em jogo nesse segundo filme é a possibilidade de contrapor por meio de uma cena na qual o olhar que os brancos dirigem aos Guarani está em questão todo o tempo.

## **Pedagogia do olhar**

Acredito que o cinema com os Mbya Guarani aponta para a possibilidade de uma singular pedagogia. Entre os procedimentos privilegiados em *Desterro Guarani* e em *Duas aldeias uma caminhada* está a explicitação das diferentes perspectivas (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) inerentes ao encontro entre mundos. O que está em jogo não são apenas formas diferentes de olhar para a mesma imagem ou para o mesmo mundo. O que está em questão é a possibilidade da imagem expressar a diferença entre os mundos na mesma medida em que os relaciona, o que torna-se evidente nos equívocos que surgem a partir dessa aproximação. Nos dois filmes, observa-se que o olhar branco – com todos os pressupostos que lhe concernem – é interpelado seja por meio da sobreposição ou da contraposição.

## **Referências**

CAIXETA, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. In: *Devires Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, v. 5, n. 2, 2008, p. 98-125.

DANEY, Serge. *A rampa. Cahiers du cinema 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.  
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*. In: *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*. v. 2, Issue 1. EUA: Berkeley Electronic Press, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

# O documentário etnográfico de Fernando Spencer: primeiras impressões<sup>1</sup>

## The Ethnographic documentary by Fernando Spencer: first impressions

Cláudio Bezerra<sup>2</sup> (Doutor – UNICAP)

### Resumo:

Este trabalho discute a etnografia fílmica do jornalista, crítico e cineasta pernambucano, Fernando Spencer. Parte-se do pressuposto de que, mesmo não sendo um etnógrafo no sentido stricto do termo, o diretor praticava uma espécie de etnografia intuitiva, atravessada por afetos. Embora apresente certo rigor da pesquisa historiográfica, tão comum ao documentário do tipo sociológico, os filmes de Spencer apresentam uma abordagem mais poética e em alguns casos até experimental.

### Palavras-chave:

Fernando Spencer, filme etnográfico, documentário.

### Abstract:

This work discusses the film ethnography of the journalist, critic and filmmaker from Pernambuco, Brazil, Fernando Spencer. It starts with the assumption that even not being an ethnographer in the strict sense of the word, the filmmaker practises a type of intuitive ethnography intertwined by affection. Even presenting some rigor of the historiographic research, very common in the sociologic documentary, the films directed by Spencer present a poetic approach and even experimental in some cases.

### Keywords:

Fernando Spencer, Ethnographic film, documentary.

O jornalista, crítico e cineasta Fernando Spencer, falecido em 2014, é um dos nomes mais significativos do audiovisual pernambucano. Responsável pela preservação e recuperação da memória do Ciclo do Recife, Spencer teve também um papel essencial no fomento à produção cinematográfica no estado atuando em diversas frentes: na divulgação, na crítica, na preservação de acervo, na produção de filmes e na formação de plateias.

Durante quatro décadas, Spencer atuou como jornalista no Diário de Pernambuco (1958 a 1998), noticiando e comentando sobre a cinematografia internacional, brasileira e local,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: POÉTICAS DO DOCUMENTÁRIO II.

<sup>2</sup> Professor e pesquisador da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Integra o grupo Mídia e Cultura Contemporânea, onde desenvolve pesquisas sobre documentário e história e estética audiovisual.

tornando-se um dos principais divulgadores e incentivadores da realização de filmes de curtas-metragens em Pernambuco. Em 1961, criou a *Revista da Tela*, uma revista eminentemente informativa que teve apenas seis edições, de julho de 1961 a janeiro de 1962, mas que publicou artigos sobre o cinema de Hollywood, a *nouvelle vague* francesa, o cinema japonês e as relações entre cinema e literatura (FIGUEIRÔA, 2006).

Na década de 1960, Spencer criou ainda um programa de rádio (*Filmelândia*) e outro de televisão (*Falando de Cinema*) dedicados à cinematografia. Esses programas duraram onze anos ininterruptos. Ele foi também programador de sessões de cinema de arte em três salas do Recife (Art Palácio, São Luiz e Coliseu), e ao entrar na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), em 1980, criou a Cinemateca da instituição, sendo o seu coordenador até o ano 2000, quando se aposentou. Em sua gestão, a Cinemateca da FUNDAJ, entre outras iniciativas, adquiriu da Cinemateca Brasileira todo o acervo existente do Ciclo do Recife.

Fernando Spencer iniciou a carreira de cineasta em 1969, quando já era crítico de cinema no Diário de Pernambuco. Seu primeiro filme chama-se *A Busca*, uma obra experimental de sete minutos, feita em 16 mm, que escreveu e dirigiu tendo os filhos como atores e a colaboração de um amigo como fotógrafo. Nesse mesmo ano, realizou mais dois pequenos filmes experimentais, em 16mm, *Humor Branco* e *Safari*. Mas foi com a bitola Super 8, nos anos 1970, que Spencer tornou-se uma figura de destaque na produção cinematográfica pernambucana, quando realizou 17 filmes nesta bitola, outros três em 16mm e um em 35mm, totalizando 21 curtas ao longo daquela década.

Nossa pesquisa catalogou um total de 44 filmes e 01 série de programas para a TV feitos por Fernando Spencer. A série *Os pernambucanos* (1995), realizada em coautoria com o jornalista Amin Stepple Hiluey, e produzida para a TV Pernambuco, traz perfis de 01 minuto de artistas, intelectuais, políticos e personalidades pernambucanas diversas, como o chargista Péricles Cavalcanti; o ex-governador de Pernambuco, Agamenon Magalhães; o cineasta Jota Soares; e os cangaceiros Lampião e Maria Bonita. A vasta filmografia de Spencer contempla três bitolas cinematográficas (Super 8, 16 e 35mm) e também o vídeo. Dos 44 filmes realizados por ele, 34 são documentários e 10 são de ficção.

Mas Spencer firmou-se mesmo como um importante documentarista da cultura nordestina e pernambucana, em particular, abordando as tradições populares, os costumes e as personalidades culturais, políticas e intelectuais de Pernambuco e do nordeste em obras reconhecidas e premiadas. Entre elas: *Caboclinhos do Recife*, melhor filme do I Festival Brasileiro de Cinema Super-8, Curitiba/PR, 1974; *Valente é o Galo*, melhor filme da III Jornada Brasileira de Curta-Metragem da Bahia, 1974; *Eróticos Corbinianos*, melhor filme na V Jornada de Cinema do Maranhão, 1981; *Santa do Maracatu*, melhor filme e melhor montagem do IX Festival de Cinema Nacional de Sergipe, 1981; *Estrelas de Celulóide*, prêmio especial do Júri (Candango de Ouro), no XX Festival Brasileiro de Cinema de Brasília, 1987; *Evocações Nelson Ferreira*, melhor filme na Jornada Latino-Americana de Cinema e Vídeo, Maranhão, 1987 e melhor filme do III Festival de Cinema dos Países de Língua Portuguesa, em Aveiro, Portugal, 1988.

Mesmo não sendo um etnólogo no sentido *stricto* do termo, Fernando Spencer praticou uma espécie de etnografia intuitiva, atravessada por afetos. Cabe ressaltar que o etnólogo e cineasta francês, Jean Rouch (1985), já observou que, de certo modo, todos os cineastas são também etnólogos:

Eu já expliquei muitas vezes, quando o cineasta registra no filme os gestos e os fatos que o cercam se comporta como um etnólogo que registra em seu caderno de anotações as observações; quando passa para a montagem é como o etnólogo que escreve suas informações; quando o difunde faz como o etnólogo que entrega seu livro para ser publicado e difundido. Em todo eles aparecem umas técnicas muito semelhantes e nessas técnicas é onde o filme etnográfico tem encontrado realmente seu caminho. (ROUCH, 1985, p.165)

Mas o que é mesmo um filme etnográfico? Segundo Ribeiro (2007), no contexto do cinema etnográfico ou do filme etnográfico, há duas conotações para o termo etnográfico. A primeira é etimológica, está relacionada ao assunto (*ethnos* como sentido de povo, nação). Nesse caso, o filme etnográfico seria genericamente a representação de um povo, seus valores, sua cultura, seus costumes, suas tradições, sua vida social. A segunda conotação está associada a um enquadramento disciplinar específico em que o filme é realizado: “o da Etnografia enquanto descrição científica associada à Antropologia” (RIBEIRO, 2007, p.9).

Em outras palavras, no sentido amplo, o filme etnográfico diz respeito ao uso das técnicas audiovisuais para a observação e o entendimento dos fatos humanos. No sentido estrito, essa observação e entendimento da vida humana obedece a certos princípios e métodos científicos variados associados a diferentes tradições teóricas, bem como a diferentes meios e procedimentos utilizados (FRANCE, 2000). De acordo com Ribeiro (2007), os princípios fundamentais do filme etnográfico, são:

...uma longa inserção no terreno ou meio estudado frequentemente participante ou participada, uma atitude não directiva fundada na confiança recíproca valorizando as falas das pessoas envolvidas na pesquisa, uma preocupação descritiva baseada na observação e escuta aprofundadas independente da explicação das funções, estruturas, valores e significados do que descrevem, utilização privilegiada da música e sonoridades locais na composição da banda sonora. (RIBEIRO, 2007, p.7-8)

Fernando Spencer não tinha o objetivo de estabelecer um convívio prolongado nem desencadear um processo dialógico aprofundado com quem filmava. No geral, suas entrevistas eram curtas e direcionadas a objetivos específicos, previamente definidos a partir da pesquisa. Talvez por desinteresse ou mesmo falta de condições financeiras, uma vez que bancou grande parte da realização de seus filmes, Spencer não praticou o rigor científico associado ao filme etnográfico *stricto sensu*. Mas, com sua câmera procurou mostrar a cultura e a vida social de sua gente. Observou e descreveu gestos, crenças e tradições e utilizou muitas músicas e sonoridades locais.

Sua etnografia intuitiva é atravessada por afetos. Os temas que escolheu observar e abordar em seus filmes, como a cultura popular (frevo, maracatu, pastoril, caboclinhos, briga de galo, artesanato de barro etc.) e o cinema (ciclo do Recife, salas de cinema, estrelas de cinema) estão relacionados, sobretudo, a sua infância e história de vida. Desde menino se encantou com a brincadeira dos pastoris que se apresentavam próximo de sua casa. Aos 13 anos, ganhou de presente do pai um projetor de brinquedo que passava filmes de 35 mm, e junto com um irmão e amigos montou uma salinha de cinema no quintal de casa, batizado como Cine Metro. Sua etnografia, portanto, não é uma busca pelo “outro” desconhecido, e sim uma espécie de recordação daquilo que se conhece por experiência de vida e se deseja compartilhar.

Talvez por isso, mesmo apresentando certo rigor da pesquisa historiográfica, tão comum ao documentário do tipo sociológico (BERNARDET, 2003), os filmes de Fernando Spencer têm uma abordagem mais poética, e em alguns casos até experimental. Em linhas gerais, a etnografia de Spencer investe muito mais no observar e mostrar do que no método etnográfico mais convencional, de observar e descrever. A locução clássica está presente em quase todos os seus documentários, introduzindo e contextualizando a origem do fenômeno documentado. Mas não é uma locução meramente descritiva. Muitas vezes o texto é poético ou apresenta licenciamentos poéticos, com citações a poetas e/ou trechos de poemas. Além disso, a locução nem sempre se constitui como fio condutor dos seus documentários e, em média, ocupa somente um quarto do tempo de duração dos filmes.

Outra característica dos documentários etnográficos de Spencer é o uso constante da música, seja como elemento extra ou intradieético, reforçando a dimensão poética de sua abordagem dos temas relacionados aos costumes e tradições populares. A etnografia intuitiva de Fernando Spencer investe também na força expressiva da imagem, não tanto com a função de comunicar, mas sim para despertar um engajamento emocional do espectador. É como se o cineasta-espectador quisesse transmitir e nos levar ao encantamento que, de algum modo, deve ter sentido ao filmar, sobretudo, as diferentes manifestações da cultura popular.

*Santa do Maracatu* (1980), por exemplo, sobre as origens do maracatu a partir da figura emblemática de Dona Santa, conhecida rainha de um dos mais antigos maracatus de baque virado do Brasil, o Nação Elefante, embora inicie com uma locução clássica, contextualizando a problemática da escravidão e a origem do maracatu e sua corte, é um documentário mais de fruição do que de informação. Cerca de 80% dos seus 10 minutos é ocupado por uma música extradiegética que exalta Dona Santa, coberta por imagens do acervo do maracatu doado ao Museu do Homem do Nordeste, e de imagens de rua da apresentação do Nação Elefante e sua emblemática rainha. Há um minucioso trabalho de microdescrição visual, para usar uma expressão de Claudine de France (2000), de adereços, roupas, instrumentos etc. do acervo do Nação Elefante, que é intercalado por macrodescrições visuais das apresentações do maracatu nas ruas do Recife.

*Trajetória do Frevo* (1988) inicia com a leitura de uma notícia de jornal sobre as frequentes brigas de rua no Recife, no alvorecer do século XX. Mais adiante, ilustrada por charges, a locução fala das brigas dos “capoeiras” no desfile das bandas de metais no carnaval que, para escapar da polícia, começaram a improvisar uma dança balançando os braços e dando chutes no ar. Esse conteúdo informativo ocupa menos da metade dos nove minutos do documentário. Novamente é a música que predomina, agora acompanhada por imagens de época do povo dançando nas ruas, intercalada pela performance de uma passista, produzida para o filme. Há uma interessante evolução do uso da imagem. No início é meramente ilustrativa das situações comentadas pela locução, mas, do meio para o fim torna-se descritiva, ou seja, adquire o caráter etnográfico de descrição visual da dança popular pernambucana.

*Valente é o Galo* (1974) mostra a briga de galo como uma espécie de prática esportiva para uma parcela da população que se diverte e ao mesmo tempo ganha dinheiro com a luta fatal entre dois animais. No começo, uma locução contextualiza historicamente a briga, desde a antiguidade até sua prática em algumas regiões do Brasil, mesmo ilegal. Depois, entra uma música extradiegética, cuja letra fala de uma simbiose entre o homem e o galo. Entre outras coisas, a letra diz: “Eu tô danado, vou botar meu galo pra brigar. Se alguém pisar no meu calo, quem me vinga é o meu galo. A vida é um jogo e eu não quero perder, meu galo faz tudo que eu não posso fazer.”

Em seguida, uma sequência de som direto identifica o local da luta e seus frequentadores, inclusive crianças, todos do sexo masculino. Logo depois, entram depoimentos sem sincronia com a imagem. Um senhor, por exemplo, fala que não gosta de luta de boxe porque acha “violento”, mas gosta da briga de galo porque o galo “é um bicho insignificante”. Após os depoimentos, aparecem imagens da briga de galo com som ambiente de pessoas gritando palavras de incentivo ou elogiando golpes certos dos animais. Dois minutos depois, ao final da primeira luta, retorna o sobe som da música cantada com imagens do galo morto na rinha e do vencedor sendo lavado. Logo em seguida é apresentada uma sequência de primeiros planos dos frequentadores olhando em direção à rinha. Começa então uma nova luta. A câmera agora se detém a descrever a luta em detalhes, ao som da música cantada, até um galo matar

o outro, insistindo em pisotear e dar bicadas na cabeça ensanguentada do morto. A última imagem do filme sai da plateia para o galo vencedor, altivo, na rinha.

No contexto geral do filme, essa última imagem é bastante emblemática. Ela faz um arremate da associação entre homem e animal, evocada na letra da música, mas também nas imagens, depoimentos e no som ambiente. O documentário expõe de modo contundente um importante traço da sociedade pernambucana, por meio de um costume cultural violento. Qual a sociedade representada em *Valente é o Galo*? Nesse filme, a violência explícita tem requinte de crueldade do homem para com o animal, do animal para com o animal e do homem para com o homem. De certo modo, Spencer faz aqui uma nova citação aos tais valentões de rua do Recife, presentes no texto de *Trajatória do frevo*. Em outras palavras, *Valente é o Galo* pode ser lido como o reflexo de uma sociedade machista e violenta, no nordeste do Brasil.

### Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- BEZERRA, C. R. A.; FIGUEIROA, A. *O documentário em Pernambuco no século XX*. Recife: FASA/MXM Gráfica e Editora, 2016.
- FIGUEIRÔA Alexandre. Revista da Tela: uma experiência de imprensa especializada no Recife, in: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Correia (orgs.). *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Annablume, Socine, 2006, p. 151-157.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*, trad. Marcius Freire, Isabel Pagano, Maria Francisca Marcello. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- FRANCE, Claudine de (org.). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*, trad. Marcius Freire. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- RIBEIRO, José da Silva. "Jean Rouch – filme etnográfico e antropologia visual". Revista Doc On-line, n. 03, dezembro 2007, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp.6-54.
- ROUCH, Jean. "El cine del futuro?", in: RAMIÓ, Joaquim R.; THEVENET, Homero A. (Eds.). *Fuentes y documentos del cine: la estética, las escuelas e los movimientos*. Barcelona: Editorial Fontamara, 1985, p. 160-169.

# A convergência de imagem e som no videoclipe digital<sup>1</sup>

## The convergence of image and sound in the digital videoclip

Cláudio Henrique Brant Campos<sup>2</sup> (Doutor – PUC-SP)

### Resumo:

Este artigo aborda a convergência de imagem e som no videoclipe computacional, nascidos na mesma fonte: a sequenciação de dados. Pretende-se fazer uma análise de um audiovisual de autoria de um VJ (videojockey), o qual remixa dados sonoros e imagéticos, na confecção de texturas e atmosferas sob um ritmo ininterrupto. Argumenta-se que imagem e som compõem uma peça com características estéticas típicas da arte da música.

### Palavras-chave:

Videoclipe, Audiovisual digital, Estética, VJ, Música.

### Abstract:

This article refers to the convergence between image and sound in the computational videoclip, born in the same origin: data sequencing. The proposal is to analyse an audiovisual composed by a VJ (videojockey), which remixes sound and imagery data and forms textures and atmospheres under an uninterrupted rhythm. The argumentation is that image and sound construct a work with typical characteristics of the music art.

### Keywords:

Digital audiovisual, Videoclip, Aesthetics, VJ, Music.

Vamos abordar a convergência que se processaria entre som e imagem em um tipo de audiovisual dos dias de hoje. Referimo-nos a um tipo de videoclipe tecnicamente gerado em plataforma digital, como dados (mesmo dados híbridos) informados numa interface, portanto o videoclipe inscrito, desde a origem, nos códigos tradutórios da informática.

O ambiente fotoquímico e elétrico-mecânico também convergia imagem e som, distanciando-os em bandas separadas no final do processo. Porém, o que não cansa de ser saudado pelos teóricos do século XXI, e que não deixamos de repercutir aqui, é a diferença

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Teoria e estética do som no audiovisual.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação e semiótica pela PUC-SP, com pesquisa sobre mídia e estética da arte; Mestre em Estudos de linguagem, em Letras, pela PUC-Rio, com pesquisa sobre a oralidade e a narrativa no telejornal brasileiro e foco sobre a relação entre texto e imagem; Especializado pela PUC-Rio em Língua Portuguesa, no âmbito do ensino de línguas; Graduado em Letras pela UFMG.

qualitativa possível de um impacto quantitativo, promovido pelos mecanismos produtores de imagens – pictóricas, sonoras, táteis, ampliando-se o termo imagem para tudo o que se faz cultura.

O que vamos chamar aqui de videoclipe digital tem como atributo básico sequenciar *samplers* de imagens e ritmos conjuntamente, em sinergia ou correspondência – contraponto, complementaridade. Trata-se do clipe musical herdeiro de uma tradição de cinemas que percorreram o século XX chamados cinema *abstrato* ou *experimental* ou *sinestésico*, ou ainda *cinema expandido* (Youngblood, 1970), tradição que teve naquele século praticantes como Oskar Fischinger, Norman McLaren, Ron Pellegrino, John e James Whitney, entre dezenas de experimentadores ‘abstracionistas’, que se valeram dos mecanismos fotoquímicos e eletrônicos para a sequência de campos sonoro-imagéticos, de caráter lúdico, metapoéticos. Nos séculos anteriores ao século XX, estes cinemas experimentais estiveram nas máquinas produtoras de instrumentos tradicionalmente chamados *teclados de cores*, instrumentos que também seguiam as conquistas paralelas do cinema tradicional, de formatação do cinematógrafo. Nos séculos XVIII e XIX, Bertrand Castel e o *cravo ocular* pode ser citado, entre outros experimentadores. Retroagindo mais no tempo, vemos como Leonardo da Vinci e Arquimboldo, no século da Renascença, projetavam máquinas para espetáculos onde se convergiam som e imagem, exibidos nas cortes europeias.

O compositor de som e imagem de hoje, que a nosso ver daria continuidade a esta tradição, é conhecido como *VJ* (*video-jockey*), agindo esteticamente como o profissional remixador de sons, o *DJ* (*disk-jockey*). Assim como este profissional do rádio migrou para outras instâncias da arte, criando uma cultura popular de grande alcance social, o VJ, originariamente profissional da televisão, ao vivo ou em ilhas de edição, estendeu seu alcance também para a internet, para apresentações em eventos, festas de entretenimento e festivais artísticos. O nome VJ teria vindo ainda da ascensão deste tipo de mixador de sons e imagens no canal de televisão MTV, nos anos 1980, canal especializado no videoclipe comercial, mas que se tornou uma referência também na criação de vinhetas audiovisuais abertamente estéticas, experimentais, de caráter não figurativo:

[...] passar de uma imagem em movimento para outra, sem perder o ritmo da música que toca na pista de dança. [...] Na sua maioria, os VJs trabalham com uma regra simples e comum durante suas performances: o *VJ loop*. Estas pequenas peças gráficas (um a quatro segundos de duração), geralmente vídeo digital ou animações em flash, são tocadas repetidas vezes, e montadas em tempo real com programas específicos para VJ. Bruni (2007, p.1)

Ao se referir ao ambiente em que o público é chamado para ouvir música e dançar, comenta Machado (2000, p.179) que a desobrigação da atenção fixa na tela liberaria a percepção de imagens, as quais passariam de narrativas para “algo como padrões de estimulação retiniana muito semelhantes aos padrões rítmicos da música”. O autor fala, então, de uma *iconografia pulsante*, que experimentadores como o músico-videasta coreano Nam June Paik transformaria em elemento estético, marca de toda uma época de exploração das sinestésias, nas décadas de 1970 e 80. Filmando para clipes musicais, Paik é citado por Arlindo Machado um dos precursores do clipe dançante (com *Planet Rock*, 1982) – outros caminhos surgiriam entre os *clubbers*: frequentadores dos clubes noturnos, para quem as imagens se apresentarão dispersas no ambiente, “numa direção nova daquele conceito de cinema ou vídeo ambiente, introduzido por Andy Warhol e Brian Eno” (Machado, 2000, p.179).

Neste conceito, a indicialidade se alinhou em estímulos visuais, na exacerbação da cor, do movimento e do ritmo; os fenômenos individuais se alinham em *massa e metamorfose das cores e texturas* ao longo do tempo. Machado aponta a apoteose desta texturização em *Everybody in the place* (1992) – clipe para o grupo *The prodigy*<sup>3</sup> –, em que a agilidade e rapidez da montagem invocam a sensação de “imagens que dançam no ritmo da música” (Machado, 2000, p.179).

Chamamos atenção, neste ponto, para a fusão sugerida entre o videoclipe e o som do *DJ*: o primeiro, cuja imagem se faz dançante, deixa-se perceber como massa e como textura, sofrendo assim o mesmo processo de migração implosiva por que teria passado o som operado pelo *DJ*, em que os ritmos são ‘empacotados’ em *grooves*, e estes em *loops*. Os *loops*, por sua

---

<sup>3</sup> Banda canadense acústico-eletrônica, dos anos 1990, com elementos mesclados do *funk* e do *rock*.

vez, sofrem o mesmo fenômeno, na escala da interface, ou software digital. Manovich (2000, p.317) sugere, indagando, “se o *loop* pode ser uma nova narrativa para a era da computação”<sup>4</sup>. Sugere-se que, com o processamento da articulação dos audiovisuais por *loops* digitais, a repetição e a transformação podem ter formas dobráveis ao ‘quase infinito’, uma gratuidade que incita à experimentação de novos contrapontos entre som e imagem.

Creemos que as audiovisualidades dos *VJs* são o contraponto variante do princípio da repetição com o da variação e o da rapidez com a lentidão – aspectos relacionados à nossa percepção do tempo, ou seja, a sua montagem rítmica, que nos evoca os *neobarrocos* de cineastas como Glauber Rocha, June Paik, Peter Greenaway e aqueles que ‘narravam’ com *loops*, na consciência da reversibilidade sugerida em imagem.

Figura 1: RABBIT KILLERZ - Place des Volontaires - Genève - 9º Mapping Festival 2013



Sobre o dispositivo do *VJing*, chamamos atenção para uma *metáfora tecnológica dos sentidos*, que também podemos chamar o *código*. Derrick de Kerckhove (1993, p.59) nos conta que:

[...] o mundo das interfaces é o reino privilegiado da nova arte, não somente porque ele constitui um ambiente acessível à pesquisa, mas porque ele representa uma metáfora tecnológica dos sentidos. Com nossas mãos, nossos ouvidos, nossos olhos, e outros canais de interação, nós entramos em interação com o mundo...

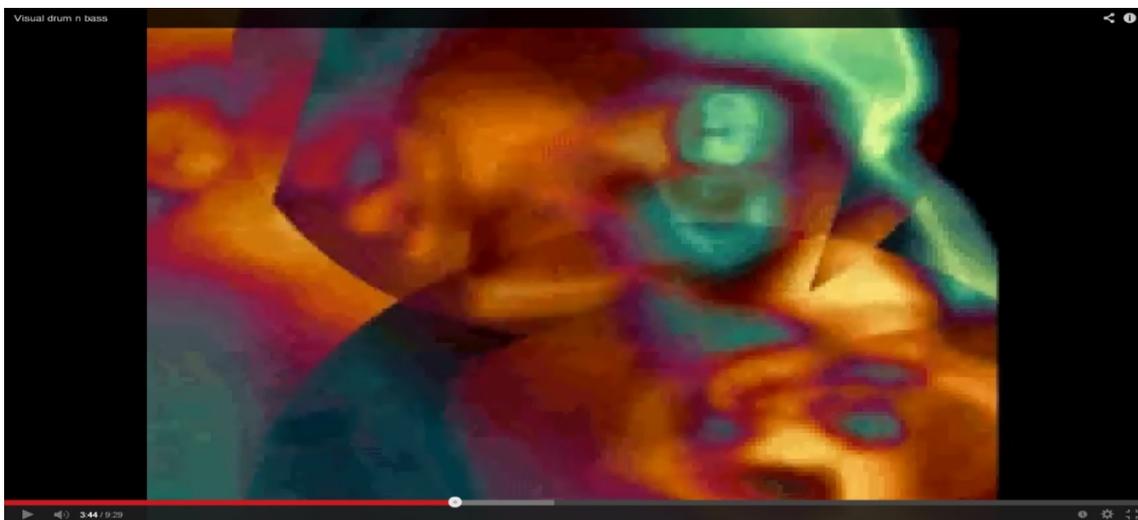
---

<sup>4</sup> (can the loop be a new narrative appropriate for the computer age?)

### Um exemplo e uma análise

Vamos propor uma pequena análise de um *set* em *VJing*, de duração de nove minutos e meio, produção do *VJ VisualSound* (2009). Pela importância do ritmo musical, não será de se estranhar que nossa proposta de análise se aproximará de uma análise musical, aplicada ao exemplo audiovisual:

Figuras 2, 3 e 4: Visual drum'n bass



VJ Visualsound: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QqI3vryaBv4> (Acesso em 02/12/2016)



Pelas suas características repetitivas na música, pode-se dizer que o ritmo da música se assemelha a um certo pulso contínuo barroco e também ao pulso xamânico e tribal. O efeito é corporal, e acreditamos que seja este o seu intento. A rapidez saturada do andamento musical e imagético sugere igual atuação do corpo, na articulação das subdivisões do ritmo.

Nosso exemplo se articula no tempo como as peças audiovisuais neste gênero: a partir de motivos melódico-rítmicos de quatro compassos, de quatro tempos cada. Estes blocos de dezesseis batidas se somam a outro bloco igual, formatando um provável momento de articulação da peça. As partes se constituem, cada uma, de *loops* múltiplos ou coeficientes de dezesseis compassos. Os pontos de articulação de maior nível, em nosso exemplo, se encontrariam em (minutos):

A 00:00	B 00:43	C 01:06	D 1:27
E 01:38	F 02:22	G 03:06	H: 03:50
I 04:34	J 05:18	K 06:02	L 06:46
M 07:30	N 08:00	O 00:14	P 08:58

Se quisermos nos aproximar de uma descrição próxima da forma-canção, teremos uma exposição da linha melódica em três partes: E, G e K. Seguindo este raciocínio, teremos partes que sugerem uma introdução e um final – lembramos que ambos não seguirão uma lógica causal. Assim, A, B, C e D funcionam como uma introdução, no sentido de prepararem o *loop* rítmico-melódico completo, em E, que se repete. Em F faz-se uma *coda*<sup>5</sup> do loop completo, que faz uma transição para uma reexposição do *loop* completo, em G. Em H percebe-se uma nova repetição de uma coda, transição até I (sem percussão). Em J, recomeça-se uma progressão que culminará, em K, numa terceira reexposição do *loop* completo. Em L e M seguem-se duas seções de mais repetições em coda. A parte N pode ser percebida apenas como articulação na imagem, havendo uma nova articulação rítmico-melódica em O, que aparece sem a linha melódica, num

---

<sup>5</sup> Do italiano musical: cauda, final, parte menor que traz o mesmo princípio do corpo todo.

arrefecimento da densidade para P, que ‘encerrará’, num corte ou interrupção, a seção. Vamos descrever o que entendemos como pontos de articulação conjuntos:

Figura 5: Roteiro

<b>Vídeo</b>	<b>Áudio</b>
A animação manchas pardas e painéis	Uma parte da percussão
B manchas de azul e branco sobrepostas a fotos distorcidas de figuras	Percussão completa
C continuação	Parte B da linha melódica
D figura de rosto bebê, quase estática	Sem percussão
E a figura de D, em superposição com loop de pontos que se abrem em círculos, e outras imagens de resquício	Motivo completo (percussão e linha melódica)
F gráficos em <i>zoom in</i> e <i>zoom out</i> ; mudança de cores	<i>Loops</i> da coda (resposta) da linha melódica
G elisão de F com imagens distorcidas de paisagens, e desenhos de rosto em movimento	Motivo completo
H animação de mãos tocando tambor	<i>Loops</i> da coda da linha melódica
I figuras distorcidas paisagem (torres de transmissão)	Linha melódica, sem percussão
J efeitos de fotismo, de imagens analógicas de pessoa girando objeto luminoso	<i>Loops</i> da coda da linha melódica, com volta de parte da percussão
K efeitos de J, novos fragmentos sem figuratividade e geometrismos em espirais, todos superpostos	Motivo completo
L animação de robôs estilizados dançando, e geometrismos ‘em espirais’ e palavras soltas escritas	<i>Loops</i> da coda da linha melódica
M outra seção de fotismos, com pontos manchados	<i>Loops</i> da coda da linha melódica

N recortes de cenas de filmes antigos, planos de linhas irregulares, fragmentos de formas retangulares em pontilhismo ( <i>plano estatístico</i> )	
O fotografia colocada no ritmo, sobre '2º plano', como em N.	Somente percussão
P figura estilizada de um olho	<i>Loops</i> da coda da linha melódica

Na sugestão de convergência entre som e imagem de formas sincronizadas de articulação, podemos falar de correspondência no nível das frequências sonoras e visuais, em um *moto contínuo*. O ritmo, portanto, capta a imagem, que tende a ser a sua dança, nas linguagens da imagem. Outra correspondência pode ser anotada entre o volume de imagens na tela, que segue o volume (intensidade) de sons.

A estrutura melódica em *motivo e resposta* nos remete a uma estrutura em diálogo, onde se gira em torno da nota *ré*, o que corresponderia, na imagem, à sugestão de alguns padrões, apenas delineados, de temas entre a figuração e a desfiguração. Ou seja, ao *modalismo* musical haveria também um correspondente *modalismo* imagético. O ritmo deixa de ser apenas marcação temporal, sendo trabalhado dentro da lógica de revezamento entre mais densas e menos densas. Os *loops* E, G e K concentram a densidade, enquanto os seus periféricos funcionam como a sua preparação ou dissolução.

Massa e volume são metáforas para parâmetros da imagem, que evocamos para o nosso exemplo: em correspondência com a densidade dos parâmetros sonoros (ritmo/melodia), eles articulam a peça. Neste sentido, nosso exemplo estaria simulando os parâmetros analógicos mais remotos da chamada *música de cores*, variada pesquisa do século XVIII em torno da correspondência entre luminosidade visual e intensidade sonora.

No nosso exemplo, os ritmos, por mais determinados em batidas e 'decupados' em *loops* quadrados, trazem um efeito elíptico, com que ajudam a composição a retornar, retomar o motivo rítmico-melódico completo e voltar a se diluir. Podemos dizer que as imagens reforçam essas articulações, com *gestalts* mais ou menos delineadas, conforme já listamos, no roteiro da

página 7 acima. Há uma correspondência articulatória entre estes temas imagéticos e os motivos sonoros: os timbres e as intensidades sonoras, traduzíveis na imagem em cores e luminosidade/brilho, se compõem em blocos de volumes mais ou menos densos. Chamaremos estes blocos como *campos* audiovisuais, constituídos de *planos* imagético-sonoros. Percebemos como os parâmetros da audiovisão em nosso exemplo tendem a se configurar como texturas, como temos advertido. Os planos E, G e K podem, assim, ser percebidos como *planos-textura* mais densos, enquanto os demais são preparações/dissoluções da densidade. Especialmente o *loop* K explicita uma maior densidade, na superposição de três *loops*, incluindo uma seção analógica, em que a imagem de uma pessoa dançando sugere fotismos, tratados digitalmente. Atentamos para o resultado pontilista alcançado.

Podemos ainda falar de *planos estatísticos*: os *loops* L e M nos parecem, além de concentrados em densidade, compostos “por uma multiplicidade de efeitos aleatórios” (conforme a conceituação): *loops* de imagens de filmes antigos, *loops* de gráficos em computação e *loops* de fragmentos cruzando o que parece a ilusão de um primeiro plano. Os planos estatísticos e os planos textura tendem a sugerir uma medida de *densidade*, a qual nos dá, por sua vez, a medida de um procedimento estético. Percebemos as camadas de descanso, preparação, ponto culminante e novamente dispersão, não num pensamento causal, mas num *regime de imersão*, em que a finalização se dá “por exaustão, não por completamento” (Murray, 1977, apud Machado, 2007, p.215). Ou seja, nos deixa a sensação de acausalidade. Neste exemplo, nós nos referimos a este ‘minimalismo transformante’ do *loop* e da remixagem como itens para uma estética do jogo, uma aposta ou compromisso com o lúdico e a experimentação.

## Referências

BRUNI, P. “O problema da sinestesia entre som e imagem no Vjing”. In: IX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE, 2007, Salvador. Anais eletrônicos: Salvador, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0627-1.pdf>. Acesso em 02/12/2016

KERCKHOVE, D. de. “O senso comum, antigo e novo”. In: Parente, A. *A imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000  
\_\_\_\_\_. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo:  
Papirus, 2007  
MANOVICH, L. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2000  
YOUNGBLOOD, G. *Expanded cinema*. Nova York: P. Dutton & Co., Inc., 1970

# O diálogo crítico de Glauber Rocha e Walter da Silveira<sup>1</sup>

## The critical dialogue between Glauber Rocha and Walter da Silveira

Claudio Leal<sup>2</sup> (Mestrando – USP)

### Resumo:

Este trabalho propõe uma revisão do diálogo entre o crítico Walter da Silveira, fundador do Clube de Cinema da Bahia, e o cineasta Glauber Rocha, nos anos 50 e 60 em Salvador (BA). Silveira era apontado pelo discípulo como um dos três teóricos decisivos para o Cinema Novo, ao lado de Alex Viány e Paulo Emílio Salles Gomes. Os impactos da formação cinéfila são sentidos na maturação teórica do cineasta.

### Palavras-chave:

Glauber Rocha, Walter da Silveira, Cinema brasileiro.

### Abstract:

This paper aims to review the dialogue between Glauber Rocha and the film critic Walter da Silveira, the founder of the Bahia's Cineclube, in Salvador, Bahia, during the fifties and sixties. Silveira was appointed by his pupil Rocha as one of the three decisive theorists for the Cinema Novo, alongside Alex Viány and Paulo Emílio Salles Gomes. The impacts of Rocha's cinephile formation are felt in his theoretical maturation as a filmmaker.

### Keywords:

Glauber Rocha, Walter da Silveira, Brazilian Cinema.

No fluxo nem sempre harmônico de artigos, cartas e entrevistas, Glauber Rocha fixou três críticos no centro do pensamento do cinema brasileiro moderno. A recorrência dos nomes de Alex Viány (1918-1992), Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) e Walter da Silveira (1915-1970) revela estratégia e meditação na escolha dos interlocutores, cada um deles pesados à luz de afinidades eletivas e de pactos tácitos. “Fizemos uma aliança teórica com a Cinemateca Brasileira e uma aliança política com Alex Viány e Walter da Silveira. O *cinema novo* teorizava, mas logo estava preparado para a prática”, formulou (ROCHA, 2004, p.435).

Ampliando esse primeiro círculo, o diretor baiano agregava os críticos Cyro Siqueira (1930-2014), Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923-2011) e José Lino Grunewald (1931-2000).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Sessão 3 do Seminário Temático Teoria dos Cineastas.

<sup>2</sup> Graduado em Comunicação Social-Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia, é mestrando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP).

Mas, sob alegações diferentes, insistia na centralidade de Viany, Salles Gomes e Walter na abertura de caminhos teóricos para a geração do Cinema Novo, na década de 1950. Precoce frequentador do Clube de Cinema da Bahia -- segundo relatos orais, participava das sessões desde 1954<sup>3</sup> --, Glauber conferia um caráter afetivo e pedagógico ao diálogo com Walter da Silveira, separando-o dos outros dois pela evidência de um duplo vínculo, em que a “aliança política” se emaranhava numa relação pessoal de projeções mútuas. O jovem cineasta dedicou ao mestre seu primeiro curta, *O Pátio* (1959); no entanto, sem estusiasmá-lo: naquele “retardado surrealismo ingênuo”, o dedicatário apontou os ecos de *O sangue de um poeta* (1932), de Jean Cocteau (SILVEIRA, 2006, v.2, p.327). Era notável, nas confissões públicas e privadas, a assumida roupagem de pai e filho, e de parte a parte esse ajuste quase familiar surge em palavras plenas de simbologias.

Glauber estimulava a persona do pai metafórico. A analogia com a figura paterna retornaria no obituário do mestre, em novembro de 1970, no *Jornal da Bahia*: “Olha aqui, dr. Walter: Adamastor é o nome de meu pai (...) Se eu tive outro pai foi você, velho Walter. Você me dizia não me chame de doutor nem de senhor (...) Você, Walter, era meu pai doutor” (SILVEIRA, 2006, v.4, p.309). Naquele momento, o *Jornal do Brasil* lembraria que Glauber se referia ao crítico morto como “pai cinematográfico”.<sup>4</sup> A troca de afetos não varria as tensões programáticas nascidas do alinhamento entusiasmado de Glauber com aspectos da política do autor, acompanhada nas leituras da francesa *Cahiers du Cinéma*, e das interpretações históricas através do prisma cinemanovista, condensadas no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, que motivou uma retraída receptividade de Walter em 1963.

Na transição da cinefilia sem questão programática para a militância do cinema de autor, Glauber afirmou-se autônomo em relação a Walter, afastando-se da figura de epígono nos confrontos de ordem estética e política. Dois episódios ligados a esse movimento anterior à mudança para o Rio de Janeiro serão estudados neste artigo. Os lançamentos do longa *Bahia*

---

<sup>3</sup> Depoimentos do poeta Florisvaldo Mattos e do advogado Antonio Guerra Lima, em abril de 2016. Em 1954, Walter da Silveira apresentou Glauber a Florisvaldo, numa sessão dominical do Cine-Teatro Guarany, como “um garoto interessado em cinema”. Colega no Colégio Central, Guerra integrava a trupe de frequentadores do cineclube.

<sup>4</sup> “Pioneiro da crítica de cinema no Brasil morre em Salvador aos 57 anos”, *Jornal do Brasil*, 6/11/1970.

de *Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, e do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), de Glauber, se enquadram em idêntico processo de afirmação da autoralidade da *mise-en-scène* como etapa prioritária para a implementação do projeto do Cinema Novo. O diálogo crítico com Walter, nessa fase, espelha os impasses de Glauber, sem que as rupturas pontuais afetassem a aliança maior em prol de uma linguagem moderna nos filmes nacionais. Distanciavam-se nas nuances.

Divergentes na metodologia da crítica e no entendimento da *mise-en-scène*, Glauber e Walter selavam a aliança política no programa comum de defesa de uma cinematografia atenta à realidade brasileira, desvendadora do homem e da paisagem do Nordeste, sem propagar deformações sociológicas, em alguma medida persuadidos pelo modernismo de 1922 e pelo imaginário do ciclo do romance nordestino de 1930. Pensavam ainda no malogro do esboço de cinema de estúdio, com altos orçamentos, da Vera Cruz.

Rodado no litoral e no centro histórico de Salvador, enquadrando a população mestiça e os conflitos de ladinos e trabalhadores portuários, o filme de Trigueirinho ganhou uma resposta ríspida de Walter da Silveira, que embarcara no clima inicial de entusiasmo com a produção. O crítico validou a visão predominante de que a montagem resultara confusa e que a direção marginalizara os elementos sociais em jogo. O bloco de defensores do longa era liderado por Glauber, comprometido desde o ano anterior com Trigueirinho, recém-chegado do Centro Sperimentale di Cinematografia, de Roma, e recomendado aos baianos por Salles Gomes.<sup>5</sup>

Uma frase atribuída a Trigueirinho não poderia estar mais distante do que Walter propugnava: “Até um muro terá função psicológica”.<sup>6</sup> As filmagens do longa receberam extensa cobertura dos jornais locais, havendo uma confluência de centenas de curiosos, o que multiplicou as expectativas em torno do lançamento, realizado enfim no cinema Guarany, em 19 de setembro de 1960. Pelos relatos jornalísticos, os aplausos saíram frios e desabou na sala a frustração da maioria dos espectadores.

---

<sup>5</sup> Carta de Paulo Emílio Salles Gomes a Walter da Silveira, 30 de junho de 1959. Arquivo da Cinemateca Brasileira.

<sup>6</sup> “Bahia (que é tema de Jorge) será tema para Trigueirinho”, *Diário de Notícias*, 8/11/1959.

Sete dias depois, a crítica de Walter da Silveira veio repleta de palavras ásperas, na edição dominical do *Diário de Notícias*: “Um filme, Trigueirinho Neto, não é uma soma arbitrária de planos, cenas e sequências. Claro que você tem o direito a uma concepção pessoal do ritmo cinematográfico, embora fosse cedo para exprimi-la num filme tão difícil como este, que você achou tão fácil”. Incomodado ainda mais com “a falsidade sobre o homem e a paisagem da Bahia”, atacou a ausência de traços identitários baianos na ação e nos personagens. “A presença a que me refiro é a atmosfera, a ambiência, o espírito, o caráter, o temperamento, a natureza da Bahia”, detalhou (SILVEIRA, 2006, v.2, pp. 156-157). O veredicto negativo frustrou Trigueirinho e Glauber, o maior arauto de *Bahia de Todos os Santos*.

O filme apresenta fragilidades na narrativa e na dramaturgia heterogênea, com desníveis entre atores profissionais e amadores, a montagem por certo mereceu os questionamentos, mas a crítica de Walter da Silveira parece ter envelhecido mais rápido do que o único longa de Trigueirinho, que logo se desligaria do cinema para virar líder espiritual. A ênfase no “espírito” e no “caráter” dos baianos, categorias vagas, poderia redundar justamente no pitoresco reprovado pelo crítico. Além de tudo, uma revisão de *Bahia de Todos os Santos* sugere que as singularidades sociais da Bahia de 1960 emergem com força na representação da mestiçagem e da religiosidade negra, dois anos antes de Glauber abordar e profanar o Candomblé em *Barravento* (1962), sem dúvida sensível à experiência precedente -- de valor antropológico além de fílmico -- de Trigueirinho.

Como quem tivesse lido o artigo de Walter, assim que chegou à redação, Glauber se preocupou em apontar o artigo “Filme Choque” (no mesmo dia) contra a acusação de falsidade sociológica feita por Walter, sem nominá-lo. Primeiro, um ataque ao público hostil, estratégia reveladora de sua solidão na contenda: “O envenenamento da chanchada e da falsidade americana predispõe os brasileiros contra os nossos filmes”. Nenhum recuo nos elogios; nele, prevalece o tom de socorro a uma tentativa brasileira de cinema de autor, desacreditada pela crítica de Walter, que martelara a obra como pitoresca. “O filme não comunicou por causa do preconceito, torno a insistir. E porque nele não se exalta o folclore. Trigueirinho não é um pitoresco. É universal e Tonio (*personagem de Jurandir Pimentel*) vive a problemática da

liberdade e do compromisso, do ser ou não ser burguês”, insurgiu-se Glauber. Num trecho refinado da defesa, sintetizou a *mise-en-scène*: “Esperamos o efeito, a habilidade, a continuidade. Temos a câmera-registro, a montagem sem tempo, os personagens sem a estória do passado, a configuração no quadro. Temos uma intuição regendo a câmera e temos um corte que arrebenta a ação. Busca-se impressões. Ferir com as impressões. Temos um caráter estético em debate”.<sup>7</sup>

Outra encruzilhada surgiu no horizonte de Glauber com o lançamento de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, em 1963. Um cotejo entre esta obra e três ensaios historiográficos de Walter (“Depoimento inicial”, “Raízes do Cinema Novo” e “Cinema Novo”, escritos entre 1961 e 1962) compõe um quadro das distâncias e das proximidades.

Com ascendência na vida intelectual de Glauber e influente na sua percepção histórica do cinema brasileiro, Walter tangenciou o debate sobre *Revisão crítica*, sequer dedicando um artigo específico ao livro do discípulo muito cedo ungido como o líder da geração cinéfila dos anos 50. A atitude surpreende. Em janeiro de 1964, ao fazer um panorama do cinema baiano no ano anterior, o crítico esboçou uma avaliação do livro, não muito diferente do que escrevera em outros momentos, claramente desfavorável a ideias que não especifica, embora referende a personalidade do autor:

Os contemporizadores devem detestar Glauber Rocha. Particularmente, a partir de sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Ela tem a mesma ênfase arrebatada do filme (*Deus e o Diabo*). Temperamento sempre em ofensiva, Glauber não dispõe de imparcialidade, não quer tê-la. Os conceitos que manifesta são frequentemente injustos, a favor ou contra. Mas são os seus conceitos. Agudamente sinceros. Excessivos no louvor e no ataque (...) A própria discussão sobre o livro nos últimos meses do ano, sua condenação ou defesa, trouxe-o para o centro dos fatos cinematográficos de 1963 (SILVEIRA, 2006, v.2, pp. 331-332).

Um dia depois deste artigo, Walter explicitou o motivo de sua neutralidade numa carta a Glauber, em que manifestava cautela face aos intelectuais paulistas. É pertinente supor que ele tivera acesso às restrições brotadas no debate sobre o livro, organizado pela Cinemateca Brasileira em 9 de novembro de 1963, ao qual estiveram presentes Salles Gomes, Lucila Ribeiro,

---

<sup>7</sup> Glauber Rocha, “Filme choque”, *Diário de Notícias*, 25 e 26/09/1960.

Cecília Guarnieri, Roberto Santos, Álvaro Bittencourt, Jean-Claude Bernadet e Maurice Capovilla. Transcrita pela *Última Hora* paulista, a conversa engrossou as ressalvas às teses de Glauber sobre o papel histórico dos empreendedores de São Paulo no fracasso do plano de cinema industrial da companhia Vera Cruz (1949-1954). Walter preferiu ponderar: “Seu livro: não escrevi um artigo especial em torno dele, nem vou escrever. Elogiá-lo, valeria direta suspeição (afinal, você me trata bem demais no livro). Atacá-lo, significaria um erro. Porque o livro é digno e corajoso. Valente como você mesmo”. Mas, observou a polêmica:

Acompanhei o que se escreveu a favor e contra. Os paulistas não perdoarão nunca você. Pouco importa. Você foi sincero, mesmo nas injustiças. E esta sinceridade é tanto mais importante quanto atrai pela primeira vez, através de um livro, no Brasil, a camada pensante da sociedade para refletir sobre a problemática do nosso cinema. É um pioneirismo indiscutível. Pois aquele livro do Alex<sup>8</sup> não havia despertado interesse fora dos círculos cinematográficos (SILVEIRA, 2006, v.4, p.335).

Em todas estas confidências, o enfoque na personalidade do crítico-cineasta se aproxima do ponto de vista de Salles Gomes no debate da Cinemateca, de que as ideias de Glauber só interessavam porque se tratava de uma personalidade criadora que faria bons filmes (ROCHA, 2003, p. 207). Em retrospecto, seria difícil Walter entrar na querela com os paulistas enquanto seu diagnóstico do fracasso da Vera Cruz estivesse na vizinhança daquele formulado por Glauber, apesar da distância deste em comparação com a parcimônia e a profundidade do crítico veterano na abordagem da história econômica do cinema brasileiro.

Lê-se no ensaio “Depoimento inicial”, de Walter:

Logo nas primeiras fitas, sentiu-se, porém, que a Vera Cruz tinha graves problemas. De planejamento, orientação ideológica e controle comercial. Partindo da ideia de que somente com filmes caros poderiam imediatamente triunfar nos mercados, os dirigentes da Vera Cruz exageraram no custo da produção, sem a garantia de uma rentabilidade que pudesse, em breve, devolvê-lo. (...) a predominância estrangeira nos setores básicos das equipes gerou um dos fenômenos mais negativos da Vera Cruz: a desordem temática. (SILVEIRA, 2006, v.3, p.259).

Lê-se em *Revisão crítica*, de Glauber:

O monstro cresceu tanto que não se aguentou nas pernas. O que controla uma indústria cinematográfica é planejamento, consciência e

---

<sup>8</sup> Walter se refere ao livro de Alex Viány, *Introdução ao cinema brasileiro*, lançado em 1959 pelo Instituto Nacional do Livro.

perspectivas culturais: na Vera Cruz havia burrice, auto-suficiência e amadorismo. Era pecado falar em Brasil: os diretores italianos mandavam à cena o que um escritor italiano, Fabio Carpi, redigia. A inteligência dos economistas entregou a distribuição à Columbia Pictures, enquanto Harry Stone elogiava a qualidade dos filmes brasileiros (ROCHA, 2003, pp. 72-73).

Se os diagnósticos guardam parentesco, as diferenças se avolumam no estilo ardoroso de Glauber, coalhado de recursos jornalísticos (frases curtas e imagens instantâneas), e em suas conclusões encharcadas de um ideário estético e político em construção -- ou, antes, em confronto com o dragão industrial. Essas tonalidades ficam mais contrastantes ao comparar as formulações finais de ambos a respeito da ruína da indústria de cinema em São Paulo. “Num balanço final, entre o que fez e o que podia ter feito, ficou, da Vera Cruz, a certeza de que só pela *autenticidade* e pela *independência* se vai para diante”, conclui Walter, prestes a desenvolver essas “duas fontes de emancipação” em outro tópico. De seu lado, Glauber encerra a radiografia da Vera Cruz oferecendo o remédio técnico e teórico do Cinema Novo, em resposta ao subdesenvolvimento:

O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, guias, máquinas possantes, e preferem a câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem em ambientes naturais (ROCHA, 2003, p.83).

Em 1970, um ensaio de conciliação apareceu no obituário de Walter, “Cinema Liceu, domingo de manhã” (SILVEIRA, 2006, v.4, pp. 309-310), em que os lampejos memorialísticos de Glauber constroem um inventário das contribuições do mestre formador. “Você entendeu logo o Nelson Pereira dos Santos. Walter, e foi você, nessa terra onde muitos me estraçalharam a dente, quem primeiro viu que esta coisa marginal e detestável que se chama cinema brasileiro poderia existir”, reconheceu, sem abafar as divergências tão marcantes nesse diálogo de três décadas: “Agora, Walter, você enjeitou o Godard, mas um dia, dentro do seu carro, eu falei duas horas de Jean-Luc e você deu o estalo”.

#### **Referências bibliográficas**

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. BENTES, Ivana (Org.). São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SILVEIRA, Walter da. **O eterno e o efêmero**. 4 volumes. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda, 2006.

# Produção de bens culturais no Brasil: Polo Cinematográfico de Paulínia<sup>1</sup>

## Production of cultural goods in Brazil: Paulínia Cinematographic Pole

Cleber Fernando Gomes<sup>2</sup> (Mestrando – UNIFESP)

### RESUMO

O Polo Cinematográfico localizado na cidade de Paulínia, interior do Estado de São Paulo/Brasil, foi inaugurado oficialmente em 2008 e desde então já foi responsável pela produção de mais de 40 filmes brasileiros com repercussão nacional e internacional. Esse complexo cinematográfico brasileiro também sinaliza como uma potente área de criação, profissionalização e educação em bens culturais pois possui duas escolas de formação no campo do cinema, além de conter fenômenos políticos intermitentes.

**Palavras-chave:** Cinema, Produção, Sociologia, Cultura, Brasil.

### ABSTRACT

The Cinematographic Pole located in the city of Paulínia, in the interior of the State of São Paulo/Brazil, was officially inaugurated in 2008 and since then has been responsible for the production of more than 40 Brazilian films with national and international repercussions. This Brazilian cinematographic complex also signals as a powerful area of creation, professionalization and education in cultural goods because it has two training schools in the field of cinema, besides containing intermittent political phenomena.

**Keywords:** Cinema, Production, Sociology, Culture, 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 duas escolas para formação no campo do cinema. Esse complexo cinematográfico está localizado em uma área total de 2,5 milhões de m<sup>2</sup>, tendo um orçamento total de R\$ 2 bilhões previstos para sua conclusão até o ano de 2023; sua estrutura foi projetada

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Painel “Políticas de produção e distribuição do cinema”, com coordenação de Teresa Noll Trindade.

<sup>2</sup> Sociólogo, cursando mestrado acadêmico em História da Arte (cinema), na linha de pesquisa Imagem, Cidade e Contemporaneidade, no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP, com bolsa de pesquisa da FAPESP. Possui Pós-Graduação em Artes Visuais, Intermeios e Educação pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, e Pós-Graduação em Estudios Culturales pelo Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/CLACSO/Argentina.

para concentrar 18 km de monotrilho, 2 parques temáticos, 1 parque aquático, além de 5 hotéis. A construção parcial do Polo, já serviu de base para produção de vários filmes com projeção nacional e internacional. Alguns dados estatísticos mostram que já foram investidos milhões de reais no complexo cinematográfico. Em um país, como o Brasil, no qual os investimentos em cultura são poucos e intermitentes, trata-se de uma experiência diferenciada cujos resultados precisam ser melhor compreendidos. Em 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. 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). Do ano de 2009 a 2014, mesmo funcionando parcialmente, houve uma produção variada de filmes no Polo, dos quais um conseguiu projeção internacional, oferecendo aos espectadores uma experiência cinematográfica no campo cultural e histórico. Por motivos políticos, o Polo Cinematográfico de Paulínia, 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. 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. O Polo Cinematográfico de Paulínia, como produtor de filmes, e as escolas de cinema, tem em sua estrutura o poder de gerar bens culturais para o Brasil, além de valorizar o fazer cinematográfico, podendo aderir ao conceito “soft power” (MARTEL, 2012, p.12). No livro *Mainstrem – a guerra global das mídias e das culturas*, de

Frédéric Martel, observamos que, com o fenômeno da globalização as influências não se materializam apenas pela força militar, econômica e industrial. Segundo Joseph Nye, vice-ministro da Defesa no Governo de Bill Clinton (EUA), a cultura passa a ser um recurso indispensável para se sobressair em um mundo de “interdependência complexa” das interações sociais. Nesse caso, Nye destaca que “o soft power é a atração, e não a coerção”, ou seja, o objetivo dos EUA deve estar centrado também na obtenção e garantia do poder através da difusão dos bens culturais produzidos em seu país, principalmente a produção vinda de Hollywood. (MARTEL, 2012, p. 12). Porém, 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”.

## **BIBLIOGRAFIAS**

Autran, A. (2009). O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro: Ontem e Hoje. Intercom. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba.

Brasil. (2015). Ancine. Informe de Acompanhamento do Mercado. Distribuição em Salas de Exibição. Informe Anual. Superintendência de Análise de Mercado – SAM. Brasília. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA.

Genestreti, G. (2015). Festival de Cinema de Paulínia é Suspenso. São Paulo: Jornal Folha de S.Paulo.

Magenta, M. (2012). Após declínio, polo cinematográfico de Paulínia é retomado. Jornal Folha de São Paulo.

Martel, F. (2012). Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

# Encontro basilar – diálogos entre identidade, afeto e feminismo no documentário autobiográfico<sup>1</sup>

## A fundamental rendezvous - a discussion between identity, affection and feminism in autobiographic documentary

Coraci Bartman Ruiz<sup>2</sup> (Doutoranda – UNICAMP)

### Resumo

Os documentários *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013) e *Tarachime* (Naomi Kawase, 2006) partem de um mesmo ponto: a experiência de uma cineasta que, munida de uma câmera, embarca sozinha numa viagem transformadora – visitar o pai no primeiro, e a mãe adotiva no segundo. Este artigo busca entender, a partir da noção de cinema como *tecnologia de gênero* desenvolvida por Teresa Di Lauretis, quais caminhos cada um dos filmes percorre para construir representações femininas de viés feminista.

### Palavras-chave:

Documentário autobiográfico; feminismo; identidade.

### Abstract

The feature documentaries *Days with him* (Maria Clara Escobar, 2013) and *Tarachime* (Naomi Kawase, 2006) has the same starting point: lonely documentarists with a camera on a life-changing journey. The first, to visit her absent father and the second, a farewell to her foster mother. This article aims to understand how this two autobiographic documentaries build female representations from a feminist perspective referring to Teresa Di Lauretis notion of cinema as a gender technology.

### Key-words:

Autobiographic documentary, feminism, identity.

Movimentos sociais incluíram questões de construção identitária na discussão política, fazendo com que as relações ligadas à raça, etnia e gênero se tornassem elementos fundamentais na luta por igualdade e justiça social. Assim, aquilo que era considerado pessoal,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE na Sessão “Inflexões autobiográficas”.

<sup>2</sup> Mestre em Artes pela Unicamp e doutoranda do programa de Mídias da mesma universidade, foi bolsista da FAPESP na Iniciação Científica e no Mestrado. Participou do workshop de Realização de Documentários da EICTV, em Cuba. É diretora de diversos curtas, programas para TV e um longa-metragem, exibidos e premiados em festivais no Brasil e exterior. Como diretora de fotografia, além de seus próprios filmes assina diversos vídeos, duas séries televisivas e um longa-metragem de Renato Tapajós.

do campo do privado, passa a ser discutido também em termos de políticas públicas, e o feminismo desempenhou um papel importante neste processo: *“The women's movement (...) helped to usher in an era in which a range of “personal” issues – race, sexuality, and ethnicity – became consciously politicized”* (RENOV, 2004, p. 177).

Laura Mulvey, em seu texto *“Prazer visual e cinema narrativo”*, reivindica: para a emergência de um cinema radical, os códigos do cinema dominante devem ser destruídos (MULVEY, 1973). Para Michel Renov, a influência de mulheres e homens de diferentes origens culturais contribuiu para a eclosão da representação do *Eu* no documentário, de modo que a subjetividade deixou de ser evitada e passou a ser valorizada (RENOV, 2004, p. 176).

E é neste contexto que o documentário autobiográfico desponta como uma das grandes estratégias expressivas do cinema alternativo do final do século XX e começo do século XXI.

Nas classificações criadas por Bill Nichols, o documentário autobiográfico faz parte do “modo performático”. Para o autor, este tipo de filme enfatiza as dimensões subjetivas e afetivas do nosso conhecimento do mundo (NICHOLS, 2005, p. 169) e *“restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto”* (NICHOLS, 2005, p. 176).

Ao enveredar na empreitada da realização de um documentário autobiográfico e posicionar o “Eu” no centro de sua narrativa, qualquer cineasta de imediato opera uma (con) fusão na dualidade entre quem elabora o discurso e quem é o assunto deste discurso (LEBOW, 2012, p. 4). Mas, para além disso, o documentário autobiográfico se configura como um espaço não de *representação* do *Eu*, mas sim de *construção* deste *Eu* – ou seja, não procura revelar *quem* é este diretor que se filma; no lugar disso, o processo fílmico se torna um ambiente de busca no qual o sujeito *se faz*.

No texto *“Tecnologia de Gênero”*, Teresa Di Lauretis defende que o conceito de gênero não pode estar preso à diferença sexual, não deve ser visto como uma propriedade de corpos, mas sim entendido como *“produto de diferentes tecnologias sociais”* (LAURETIS, 1994, p. 208),

ou seja, como um conceito instável moldado permanentemente por narrativas artísticas, teorias acadêmicas, práticas cotidianas e estratégias de ação políticas.

Analisando diferentes aspectos da relação entre a representação de gênero e sua construção social, que em sua visão operam em via de mão dupla (LAURETIS, 1994, p. 216), a autora reforça o potencial de agenciamento e auto-determinação do feminismo a partir da apropriação do que ela chama de *“tecnologias de gênero”*. Para a autora, é preciso simultaneamente questionar o discurso hegemônico e produzir discursos contra-hegemônicos, o que significa cruzar estes dois *“tipos de espaços”*.

*“Habitar os dois tipos de espaço ao mesmo tempo significa viver uma contradição que, como sugeri, é a condição do feminismo aqui e agora: a tensão de uma dupla força em direções contrárias – a negatividade crítica de sua teoria, e a positividade afirmativa de sua política – é tanto a condição histórica do feminismo quanto sua condição teórica de possibilidade. O sujeito do feminismo é “engendrado” lá. Isto é, em outro lugar”* (LAURETIS, 1994, p. 238).

Se o cinema como tecnologia de gênero é capaz de promover representações que estão no *“space off”*, ou seja, nas brechas, nos interstícios do discurso dominante, ele se coloca como um importante espaço de construção de novos discursos da/sobre a mulher, com uma nova visão, com uma perspectiva *“de outro lugar”*. Laura Mulvey aponta para esta mesma potencialidade de um cinema alternativo, no qual as mulheres deixem de ser portadoras de significados e passem a ser produtoras de significados (MULVEY, 1983, p. 438), sob a condição de uma negação radical dos códigos do cinema dominante.

Assim, este texto busca olhar para *Os dias com ele* e *Tarachime* como filmes que apostam em uma *“escrita de si”* para criar narrativas que engendram representações da mulher a partir deste *“outro lugar”* tão caro ao feminismo.

*Os dias com ele* é o primeiro longa-metragem de Maria Clara Escobar e mostra o seu encontro com o pai, um reconhecido dramaturgo de convicções comunistas e ex-prisioneiro político da ditadura militar brasileira, que vivia recluso num auto-exílio no interior de Portugal. Ela se propõe a entrevistá-lo longa e aprofundadamente; e o que se vê é que, durante esta

convivência de muitos dias, mediados pela câmera, travam um embate em torno do filme a ser realizado.

Por um lado, ele fora um pai ausente, fato do qual ela demonstra guardar grande mágoa; por outro, ele é uma figura de relevância no meio intelectual e artístico, com uma história de vida colada à história brasileira recente e uma atuação política digna de reverência, o que gera nela uma grande admiração. E esta parece ser a base do conflito interno que se desnuda: como reagir ante a este homem que ocupa ao mesmo tempo a posição revoltosa de um pai que a negligenciou (e não se arrepende) e a figura honrosa de um herói da resistência nacional? Ele, por sua vez, caíra no ostracismo e vive em completo isolamento intelectual. O surgimento da filha, agora adulta, disposta a fazer um filme sobre sua vida e sua obra aparecem uma possibilidade de fazer justiça à sua figura e obra.

Naomi Kawase é uma das mais importantes cineastas japonesas. Seus pais se divorciaram quando era muito pequena e deixaram-na para ser criada por uma tia-avó, com quem teve uma relação permeada de afetuosidade e desavenças. As turbulências vividas na infância foram tema de alguns documentários autobiográficos da diretora, e *Tarachime* está entre eles.

O filme (re)constrói a relação entre a cineasta e a mãe adotiva a partir da confluência entre a morte da mãe e da experiência de maternidade da própria diretora. O processo é deflagrado na cena, ainda nos minutos iniciais do filme, em que a diretora encurrala emocionalmente a mãe/avó, câmera em riste, cobrando a ausência de afetuosidade durante momentos difíceis de sua infância e adolescência. A tensão é levada ao limite e culmina numa síncope nervosa da mãe. Mas uma vez as desculpas pedidas e aceitas, esse sentimento é ultrapassado e a narrativa entra num fluxo cíclico em que o encontro, o parto e a morte são articulados de maneira não cronológica, alternando-se sucessivamente.

Nos dois filmes é possível observar as marcas da ausência na infância e adolescência, e em ambos os casos este sentimento se torna um dos motes dos filmes, e o impulso de *acerto de contas* funciona como catalizador para o encontro. Olhar atentamente para as sequências iniciais ajuda a compreender as estratégias de abordagem elegidas pelas diretoras. E aqui, apesar dos pontos de convergência descritos anteriormente, os filmes se distanciam.

Em *Os dias com ele* o pai-personagem é apresentado por uma imagem fixa de um senhor que espera o início da filmagem; após perguntar se “pode começar”, ele inicia um monólogo em que conta passagens difíceis de sua infância como menino de rua. No final ele alerta para a necessidade de checar se o material foi gravado, e acrescenta – “se não, não faz mal”. Nesta cena se articulam duas chaves importantes da abordagem que vai se desenvolver durante a narrativa: de um lado percebemos que ele não está ciente de todas as imagens que estão sendo captadas e/ou não imagina que as pontas de cada entrevista, o antes e o depois, poderiam ser usados na montagem; de outro, se configura um conflito entre o personagem público que este homem quer construir de si mesmo para/no filme, e o gesto imediato da filha de desmontar essa figura, revelado pelo uso do que vem antes e depois do depoimento oficial do pai.

Já em *Tarachime*, vemos uma foto antiga da diretora no colo da mãe, sobre a qual ela explica como foi a sua adoção. Em seguida, há uma cena longa em que a mãe está nua, tomando banho numa banheira. A câmera busca aproximar-se o máximo possível do corpo curvado, da pele enrugada e dos seios flácidos, a ponto de se tornarem textura. Corta para uma imagem da lua, conhecida em várias culturas como símbolo da fertilidade, e em seguida a gravação de um exame de ultrassom de gravidez. Esta sequência de cenas abre o filme e aponta seu cerne: o começo e o fim da existência humana ligados pela figura da “mãe”; a maternidade como potência feminina e transição entre vida e morte; e a relação de cumplicidade entre a diretora e sua mãe adotiva.

As duas realizadoras optaram por realizar as filmagens sozinhas, de modo que o olhar de cada uma se materializa de maneira bastante contundente em suas maneiras de enquadrar e movimentar a câmera, trazendo perspectivas bastante diferentes em cada caso. Maria Clara opta por uma fotografia fria e austera – quase sempre no tripé, produz quadros duros e estáveis que contribuem para a construção do sentimento de distanciamento durante as entrevistas. A fotografia de Naomi, por sua vez, percorre um caminho oposto: a câmera está quase sempre na mão, de modo que a imagem incorpora os passos, a respiração e o tremor da mão da diretora; ela utiliza intensamente o *zoom*, em alguns momentos chegando à abstração, num movimento constante de aproximação.

Em *Os dias com ele*, a tensão que toma conta da narrativa se dá a partir de um jogo de afirmação e inversão de poderes operados pelos personagens, que disputam a condução da narrativa ao mesmo tempo em que são obrigados a encarar suas vaidades, frustrações e ressentimentos. A montagem do filme obedece à cronologia da filmagem, criando uma linha temporal que segue continuamente do passado em direção ao futuro. A resistência dele em corresponder ao filme que ela quer fazer e a resistência dela em fazer o filme no qual ele gostaria de aparecer configura-se como a materialização de um desencontro que os acompanha há muitos anos.

Há em Maria Clara Escobar um desejo evidente de colar a história do seu pai (e consequentemente a sua própria) à história de seu país. A ditadura brasileira emerge como assunto principal das conversas, e o depoimento sobre a tortura aparece como o ponto fundamental no qual a diretora quer chegar. Isto reflete uma preocupação em extrapolar o drama pessoal e atingir, com o filme, um diálogo com um universo mais amplo de questões.

Do ponto de vista ético, as muitas cenas “roubadas”, nas quais o pai demonstra não entender que fazem/farão parte da narrativa, proporcionam um incômodo constante. Mas a diretora também se desnuda: suas falas nervosas, suas respostas esvaziadas e suas inseguranças são mantidas na edição, e a decisão de manter aparentes as suas próprias fragilidades de certa maneira provoca uma união com o pai – se ela vai expô-lo, decide expor-se junto, num gesto conciliador de quem diz “*estamos juntos*”. Assim, é na edição que acontece o encontro entre os dois: um encontro encerrado no universo fílmico, fabricado à posteriori para dar conta não da relação entre pai e filha, mas da construção desta filha como uma cineasta.

Naomi Kawase, por sua vez, surpreende pela maneira como incorpora a câmera como uma extensão de seu próprio corpo e olhar, gravando momentos extremos da experiência humana, como o nascimento e a morte, com uma naturalidade perturbadora – sua disposição (ou necessidade) de registrá-los gera estranheza. A montagem do filme é circular, remetendo à uma temporalidade cíclica entre a vida e a morte, que se no plano do indivíduo são eventos únicos, no plano coletivo são parte de um mesmo e incessante fluxo.

A noção do espaço íntimo é promovida a todo momento no filme – a cena do banho, as perguntas de cunho emocional (“*você é feliz?*”), o parto, a morte. Um sentimento de cumplicidade une a diretora à sua mãe adotiva, e essa cumplicidade se dá justamente na maternidade – e possivelmente é apenas depois de se tornar mãe que a diretora é capaz de fazer este filme, de ultrapassar as mágoas da ausência e operar a conciliação no entendimento da vida como um ciclo no qual alternamos nossos papéis – mãe, filha, avó; quem nasce, quem alimenta, quem adoce, quem cuida e quem é cuidada. Porém, ao mesmo tempo em que há beleza nas imagens e na construção das relações, é importante ressaltar que não há uma idealização da figura maternal, e a crueza com a qual o parto, a morte e o conflito aparecem apresentam a maternidade como uma experiência complexa, permeada também por sentimentos contraditórios, frustrações e mágoas.

Em seus movimentos de auto-investigação, Maria Clara Escobar e Naomi Kawase delineiam em seus filmes territórios de busca de construção de identidades circunscritas no universo feminino. A partir de relações familiares, as diretoras realizam documentários autobiográficos em movimentos de distanciamento e aproximação, onde os afetos devem ser revistos e ressignificados para que elas se construam e se inscrevam nos campos em que se buscam – a história política de seu país, num caso, e a noção universal do ciclo da vida, no outro.

Como mulheres cineastas, as diretoras constroem representações de mulheres que fogem ao discurso dominante, criando narrativas feministas em que as questões de gênero se desenvolvem sub-repticiamente por estratégias variadas.

## **BIBLIOGRAFIA**

BRAGANÇA, F. *O real como um milagre - seis perguntas para Naomi Kawase*. Revista Cinética. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/kawase.htm>. Acesso em 04 dez 2016.

FOSTER, L. *Auto-retrato no feminino*. Revista Cinética. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/tarachime.htm>. Acesso em: 04 dez 2016.

HALL, S. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

LEBOW, A. *The cinema of me: the self and subjectivity in first person documentary*. New York: Columbia University Press, 2012.

MAIA, C. *História e, também, nada - o testemunho em Os dias com ele, de Maria Clara Escobar*. FESTIVAL CINELATINO 2014. Disponível em: <https://cinelatino.revues.org/882> Acesso em 04 dez 2016.

MIGLIORIN, C. Os **dias com ele: notas para conversa em Tiradentes**. FESTIVAL DE CINEMA DE TIRADENTES 2013. Disponível em: <http://goo.gl/vUaBh7>. Acesso em: 10 jul. 2015.

MULVEY, L. *Prazer visual e cinema narrativo*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

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

RENOV, M. *The subject of documentary*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2004.

TEIXEIRA, F. E. *Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre*. In: *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

TELLA, A. *The curious incident of the dog in the nighttime*. In: LEBOW, A. (org.). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press, 2012.

WALDMAN, D. & WALKER, J. *Feminism and documentary*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1999.

# Jards: reverberações entre som e imagem <sup>1</sup>

## *Jards: reverberations between sound and image*

Cristiane da Silveira Lima<sup>2</sup> (Doutora – Universidade Estadual de Maringá)

### **Resumo:**

Propomos uma análise preliminar acerca das reverberações mútuas entre os procedimentos de montagem, mixagem e desenho de som do documentário Jards (Eryk Rocha, 2012), que acompanha as gravações do álbum homônimo do compositor e intérprete Jards Macalé. A nossa hipótese é de que Jards é um ensaio-poético-musical que possui forte afinidade plástica com o fenômeno abordado, proporcionando uma experiência rica – em ritmos, dinâmicas e intensidades – ao espectador.

### **Palavras-chave:**

Documentário brasileiro contemporâneo; Música; Performance; Jards Macalé; Eryk Rocha.

### **Abstract:**

We propose a preliminary analysis of the mutual reverberations between the assembly, mixing and sound design procedures of the documentary Jards (Eryk Rocha, 2012), which follows the recordings of the homonymous album by the composer and musician Jards Macalé. Our hypothesis is that Jards is a poetic-musical essay that has a strong plastic affinity with the phenomenon approached, allowing a rich experience - in terms of rhythms, dynamics and intensities - to the spectator.

### **Keywords:**

Contemporary Brazilian documentary; Music; Performance; Jards Macalé; Eryk Rocha.

Propomos aqui uma análise do filme Jards (2012), do cineasta brasileiro Eryk Rocha, a fim de perceber de que maneira a escritura do filme articula componentes imagéticos e sonoros, sobretudo por meio dos procedimentos de montagem, mixagem e desenho de som. O filme acompanha as performances musicais do compositor e instrumentista Jards Macalé, durante aproximadamente três semanas de gravações no estúdio da gravadora Biscoito Fino, para a realização do álbum Jards. Ao longo do documentário, podemos acompanhar o processo criativo de Jards Macalé ao lado de alguns parceiros, a afinação dos instrumentos, os erros e acertos durante a execução das músicas, sequências inteiras dedicadas a improvisações.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no seminário Teoria e Estética do Som no Audiovisual, realizado durante o encontro anual da SOCINE, em Curitiba – PR, entre os dias 18 e 21 de outubro de 2016.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação Social pela UFMG e professora adjunta do curso de Comunicação e Mídias da Universidade Estadual de Maringá (UEM-PR). Contato: crislima1@gmail.com.

Filmado na maior parte do tempo com uma câmera na mão que se coloca bem próxima ao corpo do músico enquanto canta, o filme parece querer dançar ao sabor da música. É ao menos o que reivindica o diretor ao afirmar que “o filme nasce da dança entre música e cinema” (ANTUNES, 2013, s/n). Conforme ele explica em diferentes entrevistas, o filme foi realizado com uma equipe reduzida (quatro pessoas), em um ambiente relativamente pequeno, o que os obrigava a estarem bastante próximos uns dos outros. Essa proximidade física, somada à afinidade mútua fez com que Eryk e Jards desenvolvessem uma amizade que permaneceria após as filmagens.

Realizado na parceria entre Aruac Filmes, Biscoito Fino e Canal Brasil, podemos afirmar que o filme se distingue fortemente de grande parte dos documentários musicais televisivos que se configuram como retratos em diálogo com os músicos (LIMA, 2015). Não se trata aqui de um filme permeado pelas imagens de arquivo dos shows, intercaladas com entrevistas com especialistas da área e com o próprio protagonista<sup>3</sup>. Ao contrário, as conversas são pontuais no filme e se dão na maior parte das vezes entre os sujeitos que são filmados (e não com a equipe que filma). As imagens de arquivo não são de shows ou apresentações musicais, mas registros de caráter pessoal e doméstico, de teor mais poético do que denotativo, e que aparece em momentos mais pontuais do filme. Parece haver um interesse maior na performance musical mesma, enquanto ela se dá diante da câmera. Há uma atenção ao presente da filmagem e aquilo que surge a partir desse encontro com o corpo que trabalha a música e que nela é trabalhado. Como explica Eryk Rocha “A matéria prima dele [o filme] é a imagem-som, quer dizer... A música. Não quer dizer que seja um filme sobre a música, mas com a música. A música faz parte do corpo poético do filme” (ROCHA; MACALÉ, 2013, s/n). Por esse motivo, o filme se configura, para ele, como um ensaio-poético-musical.

Se nos interessamos pela relação entre montagem, mixagem e desenho de som do filme é porque notamos que, uma vez filmado este encontro entre câmera/microfones/equipe e

---

<sup>3</sup> É o caso, por exemplo, do filme *Jards Macalé: um morcego na porta principal* (Marco Abujamra e João Pimentel, 2008), que aborda a trajetória do compositor a partir dessa urdidura entre relatos obtidos por meio de entrevistas (com o protagonista, mas também com Nelson Motta, Gilberto Gil, Dori Caymmi, Maria Bethânia, entre vários outros) e imagens de arquivo (de shows, mas também de trechos de filmes, matérias de jornais, capas de discos, etc.).

personagem/fenômeno musical abordado, as etapas de pós-produção do filme são fundamentais para experiência que se proporciona ao espectador. A montagem faz ressaltar uma série de variações na imagem (obtidas inicialmente na tomada), em termos de ritmos, cores e texturas, que parecem querer reverberar as qualidades plásticas da música que é performatizada em cena. São particularmente notáveis as associações produzidas entre as variações de cor e luz e as intensidades, dinâmicas e timbres da voz e instrumentos no momento em que determinadas peças são executadas, como é o caso de *Burnight night*, logo no início do filme (que comentaremos adiante). De modo semelhante, é igualmente notável o tratamento de som que o filme apresenta, rico e nuançado, com sonoridades às vezes pouco óbvias e em diálogo com os componentes visuais. Lembramos que as imagens foram produzidas por Eryk Rocha, Miguel Vassy (diretor de fotografia) e Joaquim Castro (que assina a montagem do filme e co-edição de som). Edson Secco assina a edição de som, o desenho de som e a mixagem do filme. O som direto é de Renato Vallone.

A nossa hipótese é de que o filme possui uma forte afinidade plástica com o fenômeno abordado. Como buscamos destacar em um estudo anterior:

Quando eles [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*. [...] A afinidade plástica se refere à presença material do corpo sonoro da música na escritura do filme e faz ressaltar o modo como filme e música possuem aspectos comuns, como o tempo, a duração, o ritmo e o movimento. (LIMA, 2015, p.241).

Nesse sentido, nossa argumentação vai de encontro à de Gomes (2012), em uma breve análise do filme publicada na Revista Cinética. O autor endereça uma crítica ao filme, partindo do pressuposto de que as associações feitas entre as situações tomadas no estúdio e o modo como a figura de Jards é apanhada em outras circunstâncias (às vezes focando o seu olho, por exemplo, em um fundo totalmente escuro) “aponta para uma tematização da própria percepção, mais especificamente do olhar” (GOMES, 2012, s/n). A fragilidade do filme residiria no fato de que a viagem poética empreendida pelo filme tende mais à exploração dos recursos visuais (e

que dizem mais do cinema e do cineasta), afastando-se daquilo que seria o seu cerne, a música de Jards. Tudo isso produziria um excesso de opacidade, oferecendo mais ruído do que propriamente sentido.

De alguma maneira, Jards [o filme] fala mais de si mesmo do quê de seu personagem. Sua câmera epidérmica narra justamente esta impossibilidade de atravessar (operação moderna por excelência), de chegar até o núcleo, até este caos que o artista tem em si como reserva e material de criação. Mas este fracasso é somente do filme e é esta sua fragilidade mais latente, justamente este afastamento do próprio centro que os planos próximos não cessam de mostrar. Se Jards é um filme muito claro em seus propósitos, em relação a si mesmo, por outro lado, sua relação com Jards parece ainda tímida ou incipiente, na medida em que precisa recorrer a uma série de imagens evocativas para dar sentido ao que já tem em si mesmo, causando, enfim, muito ruído e pouco sentido. (GOMES, 2012, s/n).

Concordamos com o fato de que se trata de um filme que tematiza sim os processos perceptivos (particularmente o olhar) e que o modo como ele o faz é carregando a escritura de camadas de imagens e efeitos visuais. Sem dúvida há um excesso no tratamento dos componentes visuais, que produz opacidade e dificulta inclusive o nosso trabalho de análise. Por outro lado, tais operações estão em forte diálogo com o personagem – tido historicamente como um personagem maldito, irreverente, múltiplo, inquieto – e com sua música. Além disso, mesmo que forma mais sutil, a escuta também é problematizada.

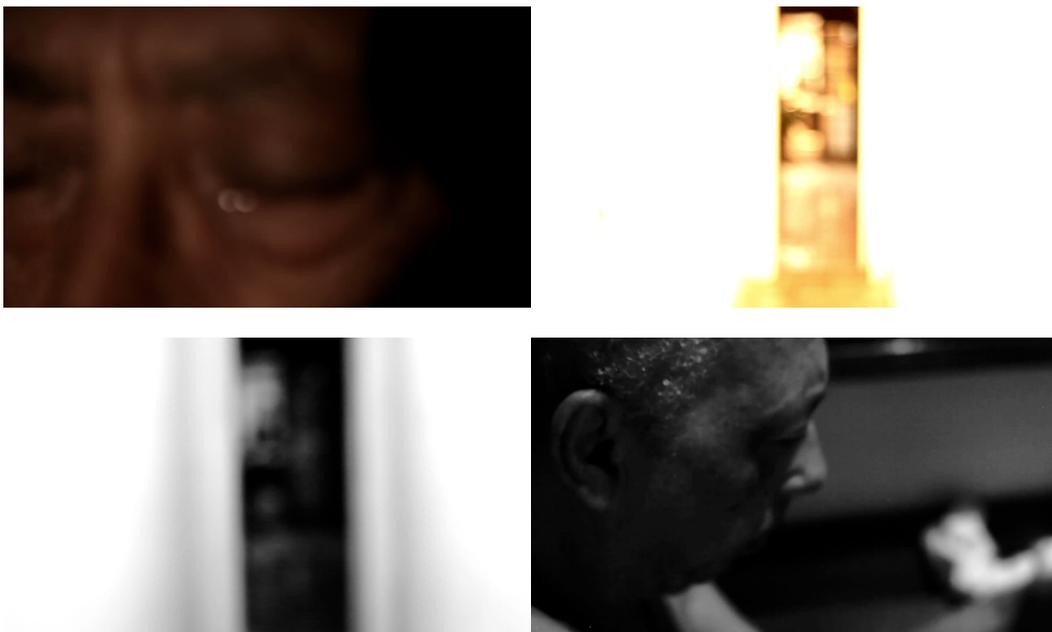
### **Abertura**

O filme se inicia com uma massa sonora indistinta e grave que vai aumentando e variando de coloração à medida que as imagens se seguem. O primeiro plano é do rosto de Jards visto em detalhe e de forma desfocada, com um brilho próximo aos olhos que sugere se tratar de lágrimas. Em seguida, um corredor leva a uma porta aberta, primeiramente em cores, depois um outro corredor em p&b nos levará a um escritório onde o protagonista se encontra, finalmente. A essa altura, os sons já se tornam reconhecíveis: ouvimos o ruído de ondas, o apito de uma embarcação. Jards é visto agora de costas e de chapéu, andando por um corredor. Mais um corte e estamos diante do mar. A câmera em movimento apontada em direção ao céu capta

o sol por entre as copas das árvores. Mais um corte e veremos o reflexo das árvores no vidro do carro, onde Jards toma assento [Figura 1].

Tudo nesse breve preâmbulo sugere as ideias de cor e movimento. O que é nítido logo dá lugar a algo que não vemos de todo. Tanto no som quanto na imagem, o que percebemos são passagens, transições. Não há lugar aqui para nenhuma estabilidade ou fixidez: prevalecem ideias de abertura, travessia, mudança. Esta parece se a tônica do filme: retratar o trabalho do músico (ou da música) enquanto ele (ela) se faz, em movimento, acompanhando o fluxo das ações que se sucedem, sem tentar compor um retrato estável e coerente para o personagem, que buscasse encerrar o sujeito em uma identidade ou cronologia de vida. Com uma dicção fortemente poética, propõe-se ao espectador um percurso governado mais pela sugestão e pela livre associação do que por uma lógica argumentativa ou expositiva sobre o personagem.

A sequência prossegue por mais alguns planos: o compositor (sempre de costas) desce um lance de escadas, no escuro; percorre espaços que não identificamos bem até que enxergamos nitidamente e em detalhe um microfone posicionado próximo a uma estante de partituras. Um som agudo e contínuo começa a soar, ressaltando o efeito proporcionado pela luz de teto que ilumina precariamente o lugar. Agora sabemos se tratar de um estúdio de gravação.



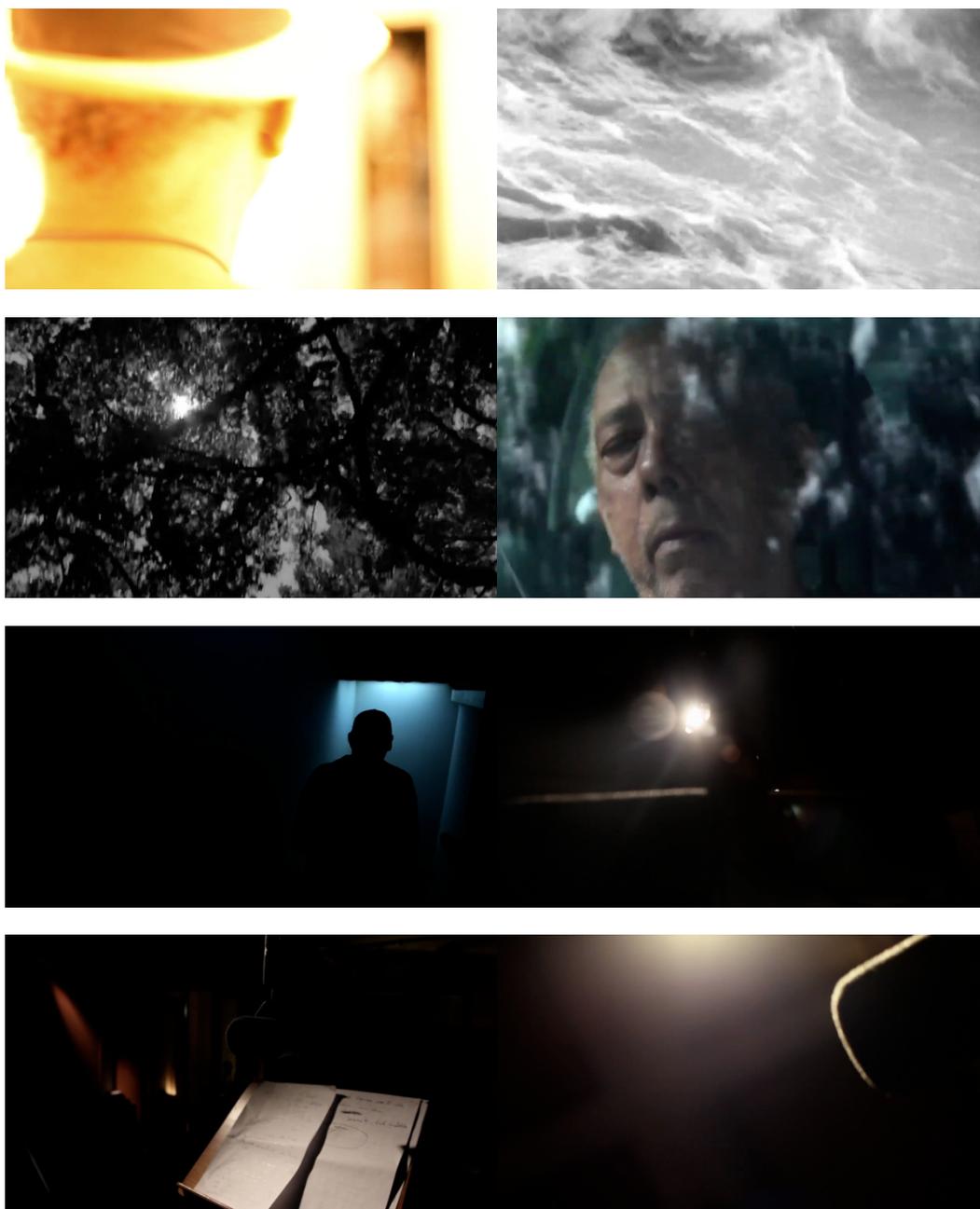


FIG. 1: Sequência de abertura.  
*Frames do filme Jards (Eryk Rocha, 2012).*

Ao longo do filme, as gravações em estúdio serão cotejadas com outras imagens, algumas delas tomadas em super 8 pelo próprio músico e protagonista, como estas na beira da praia. Assistimos ao compositor fumar seu cigarro, andar pelos corredores, etc., em vários momentos sozinho, com o rosto sério e ar aparentemente triste. Há sempre uma interferência de luz na imagem, produzindo um efeito poético (sejam as árvores refletidas no vidro carro em

movimento, seja uma luz que pisca enquanto vemos os olhos marejados de Macalé). O retrato produzido do compositor por vezes assume um caráter melancólico, talvez em função de uma separação vivida por ele à época das filmagens.

### **Só morto (*Burning night*)**

Ainda no início do filme, assistimos a uma belíssima interpretação de *Só morto (Burning night)*. A canção é antiga, registrada no primeiro EP de Jards, de 1969. A letra da canção faz referência a um clima de mistério durante “uma manhã de louco”, remetendo-nos a todo tempo ao olhar, às diferentes intensidades de luz (“sol forte”, “sol de morte”, “o dia”, “*city lights*”, “*burning night*”), ao brilho, ao reflexo. À metade da canção, o intérprete começa a cantar com forte intensidade, no limite do grito, produzindo um canto que tende ao gutural, de timbre rascante, que soa forte na garganta (enquanto o acompanhamento também caminha para um ritmo mais acelerado, com notas mais curtas, também com dinâmica mais intensa).

Enquanto acompanhamos no filme, bem de perto, a interpretação de Jards Macalé – tomada em sequência, com a câmera mão, sem cortes –, a imagem começa a variar em termos de luz e sombra, claro e escuro, produzindo uma sequência que escapa fortemente da mera dimensão de registro do corpo que executa a música em cena [Figura 2]. A luz estoura, ofusca a face do protagonista, às vezes permitindo-nos ver apenas o brilho dos seus olhos. Ao final desta sequência, retornamos às imagens do mar, tomadas em super 8, agora acompanhadas por um ruído bem mais brando, contrastando com a sequência anterior, sugerindo agora uma certa ideia de calma e tranquilidade.

Nesse sentido, o procedimento adotado pelo filme faz ressaltar a própria materialidade da canção. Se há ruído na imagem ou no discurso visual (um excesso), ele está em diálogo com a música, que vai caminhando para uma qualidade mais ruidosa em sua segunda parte. Os efeitos de luz e cor e as referências às águas exploradas pelo diretor ao longo do filme são temas também recorrentes nesta e em outras canções.

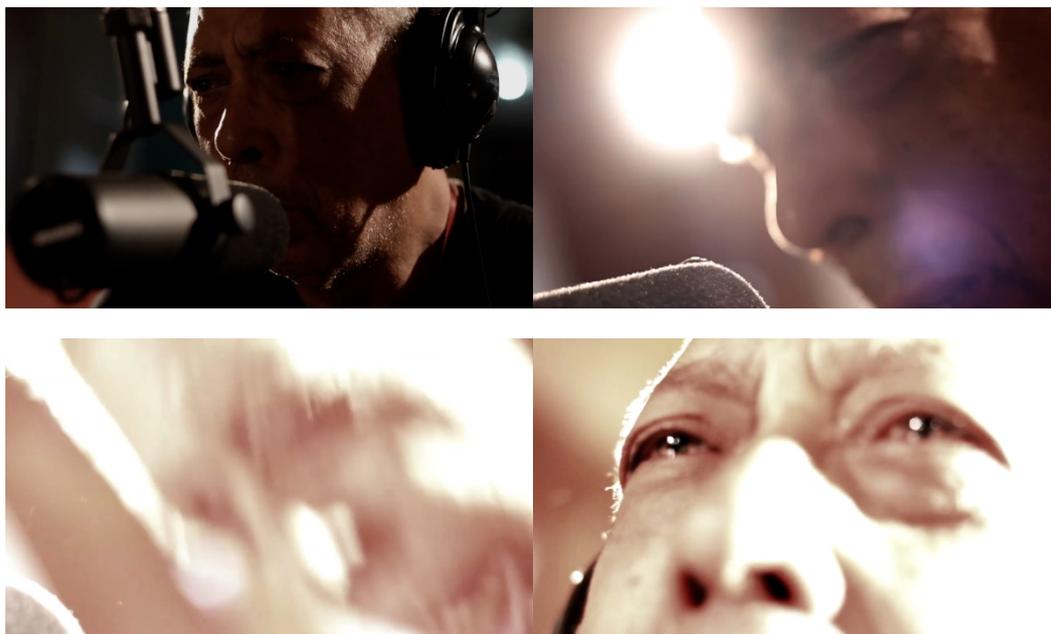


FIG. 2: Só morto (*Burnight night*).  
Frames do filme *Jards* (Eryk Rocha, 2012).

A finalização do som do filme faz com que a música, neste momento, soe muito nítida em primeiro plano, de forma límpida, depurada, à maneira de álbum musical – embora de forma muitíssimo distinta da mixagem do CD que de fato foi produzido, como reconhece o *sound designer* do filme, em entrevista (SECCO, 2014, s/n).

Tudo isso acaba ganhando contornos muito bem delineados, se pensarmos no isolamento acústico do estúdio e todas as condições técnicas disponíveis para a gravação do áudio, que vão além dos usuais microfones usados para captação de som direto no cinema.

### **Considerações finais**

*Jards* é sem dúvida um filme singular entre os documentários brasileiros contemporâneos que centralizam sua abordagem em torno do trabalho de um músico de grande projeção, como é o caso de Jards Macalé. Em nossa leitura, o filme prioriza a performance musical, dando ao espectador a oportunidade de experimentar – de forma qualificada e rica em variações – as diferentes modulações da imagem, que reverberam ou dialogam com aquilo que

é do campo do sonoro e, mais especificamente, da música. Ele nos permite vislumbrar um fazer musical que alterna momentos de grande vitalidade e outros marcados de mais calma, temperados pela melancolia que se esboça no rosto e no comportamento do protagonista. Como o movimento das ondas do mar (às quais assistimos repetidas vezes ao longo do filme), que ora quebram pesadas na praia, ora ondulam tranquilas, despertando o encantamento naqueles que se propõem a mirá-las e escutá-las. Os dedos de Macau estão tingidos pelo som, escreveu outrora Hélio Oiticica (como escutamos, de forma sussurrada, em algumas passagens do filme). Parafraçando-o livremente, ousamos dizer que as imagens de Eryk Rocha estão tingidas pela música de Macalé.

### Referências

- ANTUNES, P. "Documentário sobre Jards Macalé 'nasce da dança entre música e cinema', diz diretor". *Rolling Stone* - Portal UOL; 04 de maio de 2013. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/o-filme-nasce-da-danca-entre-musica-e-cinema-diz-o-diretor-eryk-rocha-sobre-o-documentario-de-jards-macale>. Acesso em: 15 mai. 2016.
- GOMES, J. "O som e o sentido. Jards, de Eryk Rocha (Brasil, 2012)". *Revista Cinética*, out. 2012. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/jards.htm>. Acesso em: 15 mai. 2016.
- LIMA, C. S. *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- ROCHA, E. Entrevista concedida ao Programa Perfil & Opinião. Instituto de radiodifusão Educativa da Bahia. 03 dez. 2012. Disponível em: <http://www.irdeb.ba.gov.br/component/mediaz/media/view/3967>. Acesso em: 24 set. 2016.
- ROCHA, E; MACALÉ, J. Debate realizado após a sessão do filme no 5º Festival Internacional do Documentário Musical - In-Edit Brasil – 2013. MIS, São Paulo, 04 mai. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b1i15pmUHdw>. Acesso em: 24 set. 2016.
- SECCO, E. Entrevista com o *sound designer* Edson Secco, concedida a Rodrigo Maia Sacic. **Artesãos do som**. 01 mai. 2014. Disponível em: <http://www.artesaosdosom.org/entrevista-com-o-sound-designer-edson-secco-2/>. Acesso em: 09 out. 2016.

## **Por uma revisão do estatuto do roteiro em Marçal Aquino e**

**Luiz Fernando Carvalho<sup>1</sup>**

## **For a review of the screenplay statute in Marçal Aquino and**

**Luiz Fernando Carvalho**

**Cristiane Passafaro Guzzi<sup>2</sup> (Pós-Doutoranda UNESP- CAPES/PNPD)**

### **Resumo:**

Pretendemos cotejar o movimento apreendido pela poética do cineasta Luiz Fernando Carvalho, com o trabalho realizado pelo escritor e roteirista Marçal Aquino em suas parcerias fílmicas com diversos diretores. Nossa proposta busca estabelecer, entre ambos, relações quase antagônicas: Carvalho, cineasta, concebe o roteiro com características próximas ao texto literário, enquanto que Aquino, escritor, concebe o roteiro mais parecido com uma partitura cinematográfica. Dessa forma, interessa-nos examinar a maneira como, dentro da produção contemporânea, o objeto roteiro vem ganhando um novo estatuto.

### **Palavras-chave:**

Roteiro televisivo e cinematográfico. Luiz Fernando Carvalho. Marçal Aquino.

### **Abstract:**

We intend to compare the movement apprehended by filmmaker Luiz Fernando Carvalho's poetics with the work of writer and screenwriter Marçal Aquino in his partnerships with several directors. The proposal aims at stablishing, between both, almost antagonic relations: Carvalho, who is a movie-maker, understands that the script has characteritics which are similar to the ones of the literary text, while Aquino, writer, believes that the script is closer to a cinematic score. Therefore, we are particularly interested in examining the way in which, inside contemporary productions, the object screenplay seems to receive a new statute.

### **Keywords:**

Screenplay. Luiz Fernando Carvalho. Marçal Aquino.

As constantes releituras de obras literárias para a televisão e o cinema estão inaugurando um espaço sólido na contemporaneidade ao construírem novos horizontes de expectativa e de leituras possíveis para os estudos discursivos em geral. O aumento considerável

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Mesa "Cinema Brasileiro: História II". Trata-se das hipóteses centrais que norteiam o projeto de pós-doutoramento recém iniciado na UNESP/FCLAr.

<sup>2</sup> É Pós-Doutoranda, em Estudos Literários, pela UNESP/ FCLAr(2016). Realizou Estágio de Doutorado Sanduíche no exterior (CAPES-PDSE) na UCLA, Los Angeles (EUA), sob a supervisão do Prof. Dr. Randal Johnson. Colabora como pesquisadora do LABRFF- Los Angeles Brazilian Film Festival, Los Angeles, desde 2014.

de releituras de textos consagrados ou de produções literárias já pensadas para serem traduzidas em suportes audiovisuais - fruto, talvez, de um fluxo intercambiável que vêm caracterizando o cenário da produção contemporânea – despertou a necessidade de um estudo rigoroso das especificidades discursivo-textuais que são retrabalhadas, refutadas, ou condensadas nessas traduções.

O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações dos personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. Cineasta, diretor de teatro e romancista, portanto, têm em comum esse exercício de escolha que pode ser descrita, em parte, nos mesmos termos.

Como uma espécie de registro final das especificidades trabalhadas nesse movimento de rearranjo das categorias narrativas da obra literária para outro meio, temos como objeto o roteiro que, apesar de constituir-se como gênero estabilizado, parece estar, há tempos, carecendo de uma revisão do seu próprio estatuto, dentro do campo dos Estudos Literários, pelo modo como vem explorando e incorporando especificidades da literatura em sua composição, deixando, em muitas produções autorais, de ser um mero registro técnico ou instrumental apenas para diretores ou profissionais do ramo. Vale lembrar, inclusive, a crescente quantidade de cursos sobre roteiro, disponíveis nos âmbitos antes dedicados apenas à literatura, assim como os espaços, cada vez maiores, que a discussão sobre roteiro vem ganhando nos festivais literários consagrados. É notório também as incursões teóricas dos *screenwriting studies*, campo de estudo já consolidado e de amplo alcance de estudiosos internacionais, bem como o interesse exponencial pelas publicações do *Journal of Screenwriting*.

A questão da localização dos roteiros de Tv e cinema em um lugar específico dos estudos discursivos tem sido alvo de muita discussão nas faculdades de Letras, o que não deve acontecer, naturalmente, nas Escolas de Comunicação. Nestas, o estudo do roteiro tem lugar certo e o estatuto do texto como um projeto de realização midiática não oferece motivo de

questionamento. Nas faculdades de Letras não é assim. O roteiro não é visto como texto literário – objeto privilegiado de estudo - e como texto-partitura ele não é comumente estudado.

Levando tais apontamentos em consideração, a problematização que sintetiza nossos interesses aqui apresentados<sup>3</sup> pretende verificar, analiticamente, trabalhos de escritores e diretores que atuam na escritura dos roteiros e na tradução das obras em realizações audiovisuais, construindo uma proposta do modo como a construção do roteiro - enquanto matriz geradora da significação primeira - vem provocando interesse dos profissionais ligados ao campo literário.

O parâmetro de discussão da construção do roteiro cinematográfico ou televisivo deixa transparecer sempre algum grau de subserviência aos cânones literários, conforme discute o estudioso Robert Stam (2008, p. 37). Tal questionamento atravessou, de modo sempre inquietante, nossas indagações ao longo dos anos de pesquisa<sup>4</sup>, uma vez que o trabalho realizado com a transposição de obras literárias, pelo diretor brasileiro Luiz Fernando Carvalho, parte da construção do romance, conto ou peça teatral como base efetiva para o tratamento realizado na síntese da trama e, então, estruturação no gênero roteiro. Além disso, pelo próprio ato de publicação de tais roteiros, após a exibição das minisséries, verificou-se a construção de uma outra prática possível de leitura entre telespectadores e leitores: o roteiro publicado como ensaio do romance ou o romance como roteiro para contemplação da minissérie. Especificamente nas realizações de Carvalho, temos, ainda, um outro modelo de roteiro sendo construído, uma vez que postulamos, em suas releituras dos textos literários para a construção

---

<sup>3</sup> A problematização “roteiro é literatura” originou-se de um material teórico produzido conjuntamente em aulas ministradas, na Graduação, ao longo dos anos de pesquisa, entre a pós-doutoranda e a supervisora indicada. Tais questionamentos permeiam discussões em andamento, recolhidas de materiais e cursos ministrados, paralelamente, ao longo dos anos de pesquisa e fazem parte, inclusive, das preocupações teóricas atuais da supervisora.

<sup>4</sup> Na Iniciação Científica, fui contemplada, pelo período de dois anos, com uma bolsa de pesquisa da FAPESP para realizar os estudos sobre a minissérie *Hoje é a dia de Maria* (2005) e a releitura dos contos populares recriados pela realização. No Mestrado, estudando, por sua vez, a minissérie *Capitu* (2008) e o diálogo com a romance *Dom Casmurro* (1899), agora com Bolsa CAPES, no ato de qualificação, a banca indicou a pesquisa para o Doutorado Direto. Nesse sentido, retomei e ampliei o projeto para o estudo da poética do diretor Carvalho e seu modo de ler a literatura nessas e em outras realizações com a tese, financiada também pela CAPES, intitulada “Por uma Imagem da Literatura: a poética do escancaramento do diretor Luiz Fernando Carvalho” (2015).

de seus roteiros, uma espécie de recuperação da fortuna crítica consolidada ou em diálogo, a partir das indicações deliberadamente contidas em seus roteiros publicados ou disponibilizados.

O estudo do roteiro, portanto, parece permitir um ponto privilegiado de rever a literatura e sua contaminação pelo cinema; ou de rever as transições e mútuas influências estilísticas entre o cinema e a literatura, cinema e televisão. O roteiro, enquanto esfera limiar, possibilita uma escrita que já não se conforma mais à página e ainda não alcançou as telas. O modo como determinadas diretrizes, emprestadas desde sempre das categorias mais tradicionais da narrativa, que permeiam os roteiros de alguns diretores e escritores autorais, perpassam o conceito de palimpsesto que origina o que entendemos como da ordem do literário e o que entendemos como da ordem do visual, em um processo extremamente intercambiável na construção do todo.

Nossa intenção de investigação é a de que a constatação de uma possível genealogia da própria História da literatura e do cinema e televisão, a partir do modo como alguns escritores e diretores lidam com o texto literário em suas traduções para roteiros, possa criar um campo propício para o gênero não ser mais entendido apenas como um mero instrumento técnico, com indicações de câmera, ângulos e ambientação cênica, mas como um texto consolidado, em alguns casos de extrema qualidade literária e que, em tempos de reconfiguração do que é literatura dentro de um cenário de artes intercambiáveis, merece atenção e inclusão em estudos acadêmicos e em novas práticas de leitura. Ou, ainda, conforme postula André Soares Vieira (2002), em artigo intitulado “Entre o cinema e a literatura: o cine-romance como estrutura literária autônoma”, a incursão em roteiros publicados, realizados ou não, nos quais encontramos, em vez de marcações cênicas que caracterizam a linguagem do roteiro, uma narração cênica contínua em uma estrutura ininterrupta, quase um romance ou quase uma novela.

O trabalho com a transposição de obras literárias realizadas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho confirma essa constatação, pois entende-se seus roteiros como ensaios das leituras críticas sobre as obras transpostas, podendo, inclusive, ser considerado obra literária ou complemento, no sentido de ensaio crítico, para a mesma. Como exemplo, podemos pensar no modo como a enunciação de algumas de suas realizações televisivas – como *Hoje é dia de Maria*

(2005); *A Pedra do Reino* (2007) e *Capitu* (2008) – produz enunciados que reúnem a história da obra em questão e a história da crítica dos contos e romances transpostos, de modo deliberado e atualizado, não só na realização, mas nas marcas deixadas no roteiro, como uma espécie de índice das leituras feitas para consolidar o material final.

Nosso olhar, assim, prevê um cotejamento entre a poética do diretor Luiz Fernando Carvalho com o movimento realizado pelo escritor e roteirista Marçal Aquino e sua constante parceria com diretores como Beto Brant e Heitor Dhalia, uma vez que seus roteiros são possíveis de serem estudados comparativamente porque pertencem a projetos artísticos diferentes e que, por isso mesmo, apresentam problematizações diversas, quase antagônicas. Luiz Fernando Carvalho é um cineasta e pudemos apreender, de seu projeto artístico, uma visão de roteiro que o aproxima muito de um texto literário, com características e valores comuns. Tem, inclusive, por prática primeira de adentramento no universo da narrativa em não realizar pré-roteiros para seus atores, usando, efetivamente, o texto literário como roteiro e extraindo dele as orientações para suas realizações. Por sua vez, Marçal Aquino é um escritor, portanto já pertencendo ao universo da literatura e não concebe o roteiro como um texto literário e nem se apropria do que é do literário na composição dos seus roteiros. Além disso, Marçal trabalha na escritura de roteiros para filmes e séries, muitas vezes de forma direta, outras vezes parte de romance para o roteiro e, o que nos interessa mais, voltou ao romance inacabado a partir do roteiro já pronto, caso do roteiro de *O Invasor* (2002). Este movimento inusitado pode gerar uma concepção também singular de roteiro, ao ponderarmos, nesse entrecruzamento de mídias diferentes, o que é da literatura e o que é do roteiro ou o que pertence ao dois.

A escolha pela comparação no trato com a literatura com obras realizadas por Marçal Aquino, seja como escritor da obra literária que originou o filme, seja como colaborador efetivo do roteiro, deu-se pelo fato de este escritor figurar, assim como Carvalho, entre os nomes de artistas que estão ainda construindo sua obra e por destacar-se, conforme especialistas no mapeamento da produção contemporânea, como um escritor que tem uma hábil capacidade de trabalhar a palavra em diversos suportes, pertencendo, inclusive, a partir da classificação presente na antologia *Geração 90: manuscritos de computador* (OLIVEIRA, 2007, p. 09), a uma

“primeira geração de escritores cuja infância foi bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão.”

O estilo imagético que une Carvalho e Aquino - traço visceralmente ligado à linguagem cinematográfica e televisiva -, conforme aponta a estudiosa Tânia Pellegrini (apud JOHNSON et al, 2003, p. 29) e as referências à televisão ou ao cinema no ato de construção de suas narrativas ou produções configurarão os traços analíticos de partida em nossa comparação, ainda que os mesmos possam demonstrar uma exploração da literariedade imagética de forma contrária, uma vez que toda identidade se faz também em suas diferenças. A escolha, portanto, parte da premissa de serem autores de lugares diferentes, com métodos de composição diferentes, e cujo resultado parece divergir paradoxalmente do lugar de onde partiram.

O desafio que se nos colocamos, ainda, é que embora estejamos ainda no domínio dos estudos das relações entre literatura e cinema, literatura e televisão, não é mais o da adaptação de um meio expressivo a outro, de uma arte a outra, mas no âmbito da própria escrita. O que esses roteiros podem revelar sobre a concepção de literatura para os diretores ou escritores envolvidos? Qual a relevância deles para o todo da obra do cineasta e do escritor? A partir da análise desses textos, qual a contribuição desta pesquisa para a discussão em torno do estatuto do roteiro: texto provisório para Marçal que é escritor ou um possível gênero literário para Carvalho que é cineasta?

Pela ela própria constituição do projeto, queremos problematizar e revisitar estudos existentes sobre as especificidades da literatura e do roteiro, a partir da contribuição do conceito de intermedialidade lido, por sua vez, pela perspectiva da teoria semiótica francesa, visando à compreensão e à ampliação no modo de circulação do roteiro como gênero complementar, em um gradiente de exploração do literário, para o estudo de obras literárias transpostas para outros meios. A discussão sobre o modo como as relações intersemióticas vêm sendo e trabalhando com o conceito de intermedialidade, transmedialidade e as relações entre escrita e imagem prevê um caminho ainda mais interdisciplinar, *entre lugares*, entre sufixos (pré-filme, pré-texto, pré-realização), quando se trata de problematizar a legibilidade de um texto escrito para se tornar imagem, mas privado, até aquele momento, de seu acompanhamento icônico. No caso ainda

destas nossas preocupações, temos um processo complexo entre mídias acontecendo: os primeiros tratamentos inéditos dos roteiros a ser analisados, fruto das primeiras leituras da obra literária, já traduzidos para a linguagem audiovisual, a realização televisiva, e, então, a publicação dos roteiros, pós-realização, com a plasmação imagética já consolidada e que, inevitavelmente, o roteiro recupera.

### Referências

ABREU, L.A.; CARVALHO, L. F. *Hoje é dia de Maria*. 1a e 2a jornadas. São Paulo: Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. CARVALHO, L. F. *Roteiros inéditos A Pedra do Reino*. São Paulo, 2007. Não publicado.

AQUINO, M. *O Invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

GUZZI, C. P. *Por uma Imagem da Literatura: a poética do escancaramento do diretor Luiz Fernando Carvalho*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UNESP, Araraquara, 2015. 360f.

OLIVEIRA, Nelson. Contistas do fim do mundo. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2007.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: \_\_\_\_\_.; JOHNSON, R. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-34.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VIEIRA, André Soares de. Entre o cinema e a literatura: o cine-romance como estrutura literária autônoma. In: *Alea*, v. 4, número 1, jan./jun. 2002, p.93-107.

# Relação entre diferentes formatos de produção no mercado exibidor<sup>1</sup>

## Relationship between different production formats on the theatrical exhibitor market

Cristiane Scheffer Reque<sup>2</sup> (Mestranda PUCRS)

### Resumo

A proposta é analisar a carreira de *Flores Raras* (Bruno Barreto, 2013) e *Castanha* (Davi Pretto, 2014), filmes que apresentam diferentes formas de produção. O estudo refere-se às questões extrínsecas que circundam as obras, sob a perspectiva do *fato cinematográfico* (METZ, 1980). Pretende-se observar o contexto de cada filme antes, durante e depois de sua exibição no circuito de salas de cinema, bem como suas estratégias de comercialização e os resultados obtidos.

### Palavras-chave:

Cinema brasileiro, *fato cinematográfico*, indústria cinematográfica, circuito exibidor.

### Abstract:

The proposal is to analyze the career of *Flores Raras* (Bruno Barreto, 2013) and *Castanha* (Davi Pretto, 2014), movies made under different production formats. The study refers to extrinsic questions around these films under the *cinematographic fact* perspective (METZ, 1980). The purpose of this study is to consider the context of each film before, during and after its theatrical exhibition, as well as their commercialization strategies and the results they obtained.

### Keywords:

Brazilian movies, *cinematographic fact*, film industry, theatrical exhibition.

### Introdução

O artigo observa fenômenos ligados à exibição de filmes brasileiros recentes, considerando conceitos que Christian Metz traz em *Linguagem e Cinema* (1980), a partir da distinção de Gilbert Cohen-Séat (1946) entre cinema e filme, que diferencia o *fato filmico* do *fato cinematográfico*. O olhar parte do *fato cinematográfico*, englobando elementos adjacentes à obra que consideram o que vem antes, durante e depois do filme, de seu encontro com o público.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no Painel: Políticas de produção e distribuição do cinema.

<sup>2</sup> Pesquisa produção e circulação de filmes brasileiros. Produtora, roteirista e diretora de filmes e séries pela Modus Produtora. Supervisora de montagem em moviola no TECCINE - PUCRS.

Como referência, é utilizado o método desenvolvido por João Guilherme Barone (2009) para investigar as relações entre agentes e estruturas da indústria, partindo da *triade* de atividades centrais no espaço audiovisual: produção, distribuição e exibição. Importa também o estudo de Hadija Chalupe (2010) que conceitua quatro escalas relativas às formas de distribuição, classificando as obras como: cinema *de grande escala, médio, de nicho e para exportação*. É estabelecido um diálogo ainda com as bases de dados sobre bilheteria nos cinemas brasileiros através da Ancine.

### **Motivação para o estudo destes filmes**

Foi proposital a escolha por obras totalmente distintas sob o ponto de vista da produção. *Flores Raras* (2013) foi dirigido por Bruno Barreto, cineasta imerso no universo cinematográfico desde a infância através do pai Luiz Carlos Barreto, produtor e fotógrafo dos clássicos *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1976). Junto com Lucy, mãe de Bruno, são responsáveis pela LC Barreto Filmes do Equador, produtora na ativa há mais de cinco décadas. *Flores Raras* tem um dos maiores orçamentos no mercado recente, pouco mais de R\$ 13 milhões incentivados em grande parte via Leis do Audiovisual e Rouanet. Mescla elenco e equipe internacional, em uma coprodução com a Globo Filmes, para contar a história de amor entre a paisagista Lota Soares e a poeta Elisabeth Bishop no Rio de Janeiro dos anos 1950 e 60.

No outro extremo, considerando um orçamento mínimo, temos *Castanha* (2014). É o primeiro longa-metragem de Davi Pretto e da Tokyo filmes, formada por quatro colegas do TECCINE, Curso de Produção Audiovisual da PUCRS. Neste caso, a obra obteve R\$ 59,9 mil do *Fumproarte*, Fundo da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. Conseguiu ser realizado graças a apoios e parcerias, com equipe mínima em esquema de produção documental – apesar do hibridismo com o gênero ficção. Mostra a vida de João Carlos Castanha, ator que mora com a mãe idosa e divide-se entre trabalhos no teatro, curtas, comerciais e como transformista em bares gays.

O fato comum entre ambos é a estreia mundial no Festival Internacional de Cinema de Berlim. *Flores Raras* esteve em 2013 na mostra *Panorama* da 63<sup>a</sup>. Berlinale, enquanto *Castanha* estreou na seção *Forum* da 64a. edição, colocando no mesmo patamar de eventos internacionais duas obras diametralmente opostas, se analisadas sob o eixo da produção. Dois exemplos de filmes possíveis no Brasil hoje, capazes de representar o país em eventos de grande prestígio mundial. A partir destas bases, a proposta é refletir sobre o contexto do lançamento destas obras com produção tão diversa. A ideia não é fixar-se nos números de ingressos vendidos, mas indagar o que esses dados podem revelar, relacionando as estratégias de distribuição utilizadas.

### ***Flores Raras e Castanha: os processos antes dos filmes***

*Flores Raras* foi uma aposta de risco, pois está entre os dez orçamentos mais caros no Brasil, conforme dados da Ancine de 2012. Desde o desenvolvimento do projeto fica evidente a busca por visibilidade internacional: o roteiro escrito em colaboração com o britânico Matthew Chapman, os diálogos quase todos em inglês e como protagonistas uma dupla de atrizes famosas. Glória Pires, um dos rostos mais familiares no Brasil por novelas e filmes da Globo, interpreta Lota, e Elisabeth tem atuação da australiana Miranda Otto, conhecida mundialmente por *O Senhor dos Anéis*. A adaptação do livro *Flores Raras e Banalíssimas* demorou a chegar às telas, pois o diretor ingressa no projeto somente dez anos após a compra dos direitos por Lucy Barreto. Bishop, vencedora do *Pulitzer* em 1956, agrega valor cultural ao filme, realizado com cuidado estético e visual apurado junto a elementos de grande exposição e interesse da mídia, na expectativa de retorno comercial proporcional.

O fato cinematográfico antes de *Castanha* é diferente. Desde que surgiu em 2009, a Tokyo manteve uma produção intensa de curtas, mesmo sem recursos incentivados. Conseguiram exibi-los em festivais internacionais como Locarno, Estocolmo e Havana, e em 2011 decidiram empreender a primeira experiência com longa-metragem. *Castanha* solicitou e obteve o total de R\$ 59,9 mil em 2012 pelo *Fumproarte*, e teve colaboração da equipe quanto aos valores de cachês do que costuma ser praticado no mercado, somente assim sendo possível

viabilizá-lo. É fundamental indicar que seria o custo equivalente para um curta de ficção de baixo orçamento, comparando outros editais similares.

O projeto contou com produtores associados, como a Casa de Cinema de Porto Alegre que cedeu a câmera, o produtor Sandro Fiorin que financiou parte da finalização, e a Gogó Conteúdo Sonoro, responsável pelo som direto e pós-produção de som. Na captação das imagens, foi preciso trabalhar com equipe e equipamento enxutos, entre três e seis integrantes no set, muitas vezes desempenhando função dupla. *Castanha* acertou licenciamento junto ao Canal Brasil, que o exibiu cinco meses após a estreia nos cinemas. Partindo destes apontamentos, percebe-se que *Castanha* foi executado sem grandes ambições comerciais, mas foi conjugando esforços e parcerias, buscando notoriedade em festivais durante nove meses, e obtendo críticas e prêmios significativos.

#### ***Durante os filmes, encontro com o público***

A estratégia para a estreia de ambos foi alinhada pela oportunidade de circularem por festivais. Essa ação potencializa a publicidade pela exposição na mídia por conta do evento, contribuindo para tornar os filmes previamente conhecidos, provocando curiosidade e expectativa em assisti-los. *Flores Raras* estreou mundialmente em fevereiro de 2013 no 63º Festival de Berlim, onde foi o segundo mais votado pelo público da mostra Panorama. No Brasil, abriu o 41º Festival de Cinema de Gramado, onde Glória Pires foi homenageada com o Troféu *Oscarito*. Aproveitando a visibilidade do Festival, o filme entrou no circuito na semana seguinte, 16 de agosto, ocupando 95 salas e permanecendo 13 semanas seguidas em cartaz, com distribuição da Imagem Filmes.

A divulgação de *Flores Raras* informou massivamente da estreia do filme, anunciada em programas da TV Globo, que também veiculou o *trailer* na programação. A campanha custou pouco mais de um milhão de reais, com expectativa em atingir 500.000 espectadores<sup>3</sup> no circuito nacional. Utilizando a classificação de Chalupe (2010b) quanto à distribuição, *Flores Raras* não

---

<sup>3</sup> Conforme PROSPECTO DE OFERTA PÚBLICA DE CERTIFICADOS DE INVESTIMENTOS AUDIOVISUAL: projeto *Flores Raras e Banalíssimas*.

se encaixa como filme de *grande escala*, pois neste patamar ficam os *blockbusters* que tomam conta do circuito exibidor de maneira avassaladora, com exibição acima de 100 salas. O filme de Barreto, apesar da campanha na mídia e dos elementos de notoriedade do filme, encaixa-se no perfil de *filme médio*, pois mistura características do *filme de nicho*, que agrada determinados segmentos de público, e de *filmes para exportação*, que busca reconhecimento exterior antes de ingressar no mercado interno, mas não consegue invadir os cinemas como os grandes lançamentos. O *cinema médio* foi a categoria mais difícil de classificar, conforme a pesquisadora.

No mercado de cinema, esse tipo de filme é caracterizado pelos profissionais de distribuição como o modelo mais difícil de inserção. Essa dificuldade se dá principalmente pela impossibilidade de encontrar salas disponíveis para exibi-los, pois o número de cópias disponibilizadas (15 a 100 cópias) não consegue “invadir” o mercado como os filmes com grande campanha de lançamento e, ao mesmo tempo, onera o orçamento de distribuição de tal forma que o retorno de bilheteria, em alguns casos, não consegue reaver o investimento feito. (CHALUPE, 2010b, p.17)

Já *Castanha*, apesar da escassez de recursos, consegue viabilizar uma carreira internacional interessante através de suas associações, e a participação da Figa Films foi fundamental. Sediada em Los Angeles, a agência e distribuidora é responsável por lançar novos talentos do cinema latino-americano em Sundance, Cannes e Berlim. Além da Figa como representante internacional, a Tokyo associou-se à Vitrine Filmes para a distribuição nos cinemas do Brasil. O longa da Tokyo entrou em cartaz dia 20 de novembro de 2014, atingindo principalmente o circuito alternativo em 17 salas de capitais e interior do Rio Grande do Sul. Neste caso, é possível classificar *Castanha* como *filme de nicho*, pois atende aos interesses de um público específico, com baixo potencial comercial, mesclando a tipologia de *filme para exportação* pela circulação em festivais estrangeiros e distribuição em cinemas na Argentina, Alemanha, Suíça e Áustria. Considerando que obras de maior orçamento não conseguem entrar no circuito em 10 salas simultâneas, *Castanha* teve uma estreia acima das expectativas.

### **Depois dos filmes, os resultados**

Mesmo com toda a campanha na mídia e outros elementos de destaque, o resultado de *Flores Raras* totalizou 275.484 espectadores em 2013, pouco mais da metade da expectativa. É possível elencar algumas hipóteses para o retorno nos cinemas não ter sido o esperado, apesar de todos os esforços no lançamento. O mercado brasileiro contava o total de 2.645 salas no ano de 2013. O romance entre Lota e Elisabeth teve que enfrentar dois grandes lançamentos na estreia: a ocupação maciça em 817 salas de *Percy Jackson e o Mar de Monstros*, fantasia da 20th Century Fox, e *Gente Grande 2*, comédia produzida e estrelada por Adam Sandler em 243 salas. Fora a concorrência com outros títulos de *grande escala* que já estavam em cartaz, como as comédias produzidas pela Globo Filmes *O Concurso*, estrelada por Fabio Porchat do site *Porta dos Fundos*, e *Minha mãe é uma peça*, adaptação de sucesso do teatro que atingiu a incrível marca de 4,6 milhões de ingressos vendidos, o filme brasileiro mais visto nos cinemas naquele ano.

*Castanha* permaneceu em cartaz 22 semanas seguidas entre 2014 e 2015, saiu em março e retornou mais 04 semanas em abril. Neste período, conforme dados fornecidos pela Ancine, *Castanha* atingiu 3.672 espectadores. É preciso considerar sempre as condições nas quais os filmes *de nicho* estão sendo exibidos, em muitos casos em uma única sessão diária na semana seguinte à estreia, o que prejudica o aumento do público.

O longa da Tokyo utilizou como principal ferramenta de divulgação a internet e as mídias sociais, aproveitando o prestígio da circulação em festivais mundo afora, mas precisou enfrentar um *blockbuster* gigantesco na estreia. Do total de 2.819 salas em 2014 no Brasil, o filme *Jogos Vorazes – A Esperança Parte 1* dominou mais da metade dos cinemas, com ocupação em 1.580 salas no lançamento. Fechou o ano como 6º. filme mais visto, no total de 4.753.204 espectadores. Outros títulos que já estavam em cartaz abarcaram parte considerável do público, como *Debi e Lóide 2* e *Interestelar*, ocupando 656 e 302 salas respectivamente. No momento de escolher qual filme assistir no cinema, a um número muito maior de frequentadores foi ofertada a opção das megaproduções, com histórias de fantasias e efeitos especiais, ou então das comédias, o que não é uma novidade para as obras *de nicho* ou *para exportação*.

Dentro deste contexto, o número das bilheterias não é a melhor forma de verificar o sucesso de um filme. O resultado de *Castanha* nos cinemas parece inexpressivo, mas é totalmente condizente com o mercado no Brasil. Barone (2013) analisou os números de público dos filmes brasileiros lançados de 2000 a 2009, verificando que 68,2% das 519 obras lançadas neste período não atingiram 50 mil espectadores. Nesta década temos 137 filmes, ou 26,4% do total de títulos nacionais que atingiram menos espectadores que *Castanha*, o que o coloca junto a mais de um quarto das obras brasileiras daquele período. Já *Flores Raras* foi o 17º. filme brasileiro mais visto em 2013, considerando 129 lançamentos no ano, quando apenas 9 filmes nacionais superaram a marca de 1 milhão e um único filme atingiu entre 500 mil e 1 milhão de ingressos.

### **Considerações finais**

Apesar de todas as assimetrias entre os formatos de produção das duas obras, o mercado exibidor as recebe de maneira similar, independente do número de salas no lançamento, pois a hegemonia dos *blockbusters* estrangeiros esmaga qualquer concorrência. O resultado inclui a preferência do público, mas também a disponibilidade dos filmes em cartaz. A diferença entre os orçamentos dos dois filmes analisados é da ordem de 216,6 vezes, enquanto o número de salas na estreia revela apenas 5,58 vezes a mais para o filme de Barreto. O dado que impressiona é que a obra de Pretto permaneceu em cartaz quase o dobro das semanas de *Flores Raras*, demonstrando a diferença no trabalho de distribuição realizado. O título da LC Barreto adotou a estratégia de estreiar em muitas salas, enquanto a obra da Tokyo migrou para outras cidades após o lançamento, mantendo o filme mais tempo em cartaz.

Fato fundamental é compreender que o público de cinema não é único, são muitos os públicos, com hábitos de consumo diversos nas várias telas. Um filme hoje pode ser explorado por mais tempo em outros meios, com chances de rendimentos até maiores que as tradicionais salas de cinema. Ainda assim, a luta por espaço do cinema brasileiro no seu circuito exibidor deve ser permanente, com variedade de conteúdos e gêneros para públicos segmentados e também para o público de massa.

## Referências:

BARONE, João Guilherme B. Reis e Silva. *Comunicação e Indústria Audiovisual: Cenários Tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

\_\_\_\_\_. "A Legião dos Rejeitados: notas sobre exclusão e hegemonias no cinema brasileiro dos anos 2000". Revista Famecos. Porto Alegre, v. 20, n 33, p. 776 – 819, set-dez. 2013.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CHALUPE, Hadija. *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010a.

\_\_\_\_\_. "Modelos de distribuição do filme nacional". Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 10, p. 11-18, set-dez. 2010b.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

*Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual*. In: OCA, ANCINE. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br>>.

PRETTO, Davi; WINK, Paola. Entrevista concedida à Cristiane Scheffer Reque pelo diretor e produtora de *Castanha*, sobre carreira do filme. Porto Alegre, 19 fev. 2016.

PROSPECTO DE OFERTA PÚBLICA DE CERTIFICADOS DE INVESTIMENTOS AUDIOVISUAL. *Projeto Flores Raras e Banalíssimas*. Produtora: Filmes do Equador. CVM/SRE/CAV no 2009/031. Disponível em: <<https://www.cetip.com.br/comunicados-documentos/unidadetitulos/prospectos/47-prospectos-cine?ordenar=&ordem=asc&pagina=8&qtde=15&palavrachave=&vigencia=&periodode=&periodoate=&filtros=&tipocomunicadoid=1>>. Acesso em: 12 out. 2016.

# A Lógica das Imagens Documentais de Wim Wenders como Atos Teóricos<sup>1</sup>

## The Logic of Documentary Images of Wim Wenders as the Theorists Acts

Cristiane Wosniak<sup>2</sup> (Doutora – FAP; UFPR)

### Resumo:

Neste trabalho me proponho a rever reflexões teóricas do cineasta Wim Wenders, colocando-as em diálogo com sua produção documental de homenagem. Ao examinar seu processo criativo em *Tokyo-Ga* (1985), tenho por objetivo traçar alguns pontos recorrentes em sua filmografia, reportando-me a fragmentos de texto, expostos em *A Lógica das Imagens* (1990), como uma possibilidade de verificar na particular format(a)ção wendersiana os atos de um pensamento autoral.

**Palavras-chave:** Teoria dos Cineastas, Wim Wenders, documentário, homenagem.

### Abstract:

In this paper I propose to review theoretical reflections of the filmmaker Wim Wenders, putting them in dialogue with their tributes documentary production. By examining the creative process in *Tokyo-Ga* (1985), I have the objective of making some recurring points in his filmography, reporting me to the fragments of text exposed in *The Logic of Images* (1990), as a possibility to check his particular mode the acts of an authorial thought.

**Keywords:** Theory of filmmakers, Wim Wenders, documentary, homage.

### Introdução

Neste trabalho parto do princípio de que o cinema pode ser considerado um ato de teoria e nesta aproximação dialógica, tanto o cineasta e suas fontes primárias de reflexões estéticas e teóricas, quanto seu filme, tornam-se veículos de um pensar-fazer cinema autoral.

Jacques Aumont (2008) faz-se a pergunta: “*pode um filme ser um ato de teoria?*” Se, hipoteticamente, os cineastas formulam e articulam constantemente seus processos criativos entre as camadas de seus pressupostos teóricos e estes, por sua vez, impregnam o filme com o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no ST Teoria dos Cineastas.

<sup>2</sup> 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).

estilo/personalidade do diretor/criador, a resposta à questão formulada por Aumont seria afirmativa.

Se, a partir de Aumont (2004), acredita-se que as imagens cinematográficas tornam-se um veículo potente de pensamento autoral, então é possível afirmar que o estudo de obras de Wim Wenders<sup>3</sup> autorizam a verificação de seu pensar-fazer cinema a partir do recorte específico de seus documentários panegíricos.

Ao refletir sobre algumas questões relacionadas à forma wendersiana de filmar, disponho-me a evidenciar o seu processo criativo à luz de uma obra documental que homenageia um cineasta por ele reverenciado: Yasujiro Ozu<sup>4</sup> (1903-1963), para o qual cria *Tokyo-Ga* (1985).

A partir do recorte e análise particular deste documentário pretendo traçar alguns conceitos recorrentes, tais como a retórica memorial ensaística e poética e o uso intensivo de metáforas cinematográficas, que encontram eco estilístico em sua filmografia.

### **Memórias: informações passadas ou impressões atualizadas?**

Em *Tokyo-Ga* a memória, o registro e o esquecimento são os motes centrais. Memória *versus* esquecimento. Realidade *versus* recriação subjetiva da realidade.

Neste artigo, a memória refere-se à vida social das personalidades 'documentadas'. Memória essa que, como afirma Jacques Le Goff (2012), "para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (passado/presente), produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história [...] de imagens e textos que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo" (LE GOFF, 2012, p. 405).

---

<sup>3</sup> *Wim Wenders* nascido em Düsseldorf (1945), é um dos cineastas representantes do 'novo cinema alemão'. Alcançou projeção internacional na década de 1980 com filmes como: *O Estado das Coisas* (1982); *Paris, Texas* (1984) e *Asas do Desejo* (1987). No final dos anos 1990, passa a se interessar pelo gênero documentário.

<sup>4</sup> *Yasujiro Ozu* (1903-1963). Com recursos reduzidos ao mais essencial, seus filmes repetidamente contam a mesma e simples história sobre as mesmas pessoas, vivendo na mesma cidade: Tóquio. Também são temas recorrentes: os ciclos de nascimento e morte, a transição da infância para a idade adulta e a tensão entre a tradição e a modernidade. Principais Filmes: *Bashun/Pai e filha* (1949); *Tokyo Monogatari/Viagem à Tóquio* (1953); *San ma no agi/A rotina tem seu encanto* (1962).

Em *A Lógica das Imagens*<sup>5</sup> (1990) Wenders pondera: “todos os filmes começam com memórias, todos os filmes são também uma soma de muitas memórias. Por outro lado, muitas memórias nascem através dos filmes” (WENDERS, 1990, p. 57).

A partir de excertos do *corpus* selecionado para esse estudo, pretendo analisar recorrências estéticas que alicerçam o pensamento wendersiano aplicado ao documentário de homenagem cujas bordas fronteiriças entre realidade e ficção são atenuadas, desnudando propositalmente, o procedimento de fragmentação e colagem, ao priorizar a montagem de evidência em detrimento da montagem de continuidade.

Ao reunir documentos, registros de vídeo, depoimentos/entrevistas e outros meios para a construção de sua particular voz documental/ficcional, o cineasta/autor utiliza-as para (re)construir e atualizar sua perspectiva sobre as personagens biografadas e o universo cinematográfico em que transitam e transitaram – presente atual e memória virtual – fabricando sua própria resposta poética sobre esse universo que não mais existe.

Segundo Bill Nichols (2012), o campo documental panegírico evoca qualidades das personalidades biografadas e o enfoque recai sobre as suas realizações. O cineasta frequentemente olha para o momento presente, quando da realização de seu filme, mas recorre às evidências do passado para metaforizar procedimentos argumentativos. A forma de descrição narrativa é mais poética e não se fixa à cronologia de uma vida. Estes parecem ser os procedimentos conceituais adotados por Wenders em sua construção fílmica de *Tokyo-Ga*.

### ***Tokyo-Ga*: a montagem de evidência metafórica e a ética interativa**

Em *Tokyo-Ga*, Wenders se reporta a um dos cineastas que mais admira – Yasujiro Ozu. Em um tributo, Wenders viaja ao Japão e na cidade de Tóquio empreende uma jornada em busca das locações vislumbradas nos filmes de Ozu. A maneira peculiar como o cineasta japonês utilizava os enquadramentos e a fotografia das paisagens e locações de seu país e sua cidade

---

<sup>5</sup> Este livro consiste de uma compilação de textos, entrevistas, sínteses de conferências, anotações pessoais, sinopses e projetos de filmes, atribuídos a Wim Wenders e organizado por Michael Töteberg. As referências a essa obra, nessa investigação, seguem a edição de 1990, da Edições 70 – Lisboa/Brasil, cujos textos foram traduzidos por Maria Alexandra A. Lopes.

entusiasma Wenders que, neste documentário, entrevista dois importantes colaboradores de Ozu: o seu operador de câmara Yuharu Atsuta e o ator Chishû Ryû.

Um possível encaminhamento para uma percepção ambígua entre realidade e ficção ou a (re)criação metafórica da realidade nos documentários wendersianos pode ser explicada nesta passagem de *'A Lógica das Imagens'*: “todos os filmes começam com uma memória ou um sonho, e os sonhos são também memórias. É assim que se começa. Depois, começa-se a filmar, quer dizer, sai-se e encontra-se uma determinada realidade. E depois é importante conceder mais peso a esta realidade do que à memória” (WENDERS, 1990, p. 57).

Wenders ao aderir a uma lógica de implicação, adensa o fator (i)lógico ou poético na construção de sua narrativa. Ao optar pela montagem de evidência o cineasta celebra os procedimentos cinematográficos de elipses temporais, *jump-cuts*<sup>6</sup> e *falsos-raccords* com a intenção de inserir metáforas temporais que, de alguma maneira, se reportam à memória.

Um exemplo claro deste argumento pode ser observado na sequência de planos [minutagem 00:10 até 02:12] do início do documentário *Tokyo-Ga* em que imagens do filme *Tokyo Monogatari* (1953) de Ozu, sucedem-se mostrando a metáfora da rotina cotidiana de uma cidade que se move em meio a experiências audiovisuais. Talvez um ato teórico estilístico perpassa a opção de Wenders ao iniciar seu documentário desta maneira, pois conforme aponta o diretor “para mim a melhor maneira de fazer um filme reside no movimento contínuo – a minha fantasia trabalha então melhor” (WENDERS, 1990, p. 56).



Figura 01



Figura 02



Figura 03

**frames de Tokyo-Ga (1985) - rotina cotidiana nos filmes de Ozu**  
(fonte: recorte da autora)

<sup>6</sup> *Jump-cuts* são cortes na edição de um filme que subtraem um período de tempo, ou alteram a ordem do tempo, mas mantém em cena o(s) mesmo(s) objeto(s), fazendo com que seja percebido uma espécie de salto proposital na sequência da imagem.

Um barco a vapor se move contínua e lentamente por debaixo da ponte (figura 01). Após um procedimento de *jump-cut*, o próximo plano mostra crianças que se movem sem pressa sob o olhar e enquadramento de uma câmera posicionada ao nível do chão (figura 02). Novo corte abrupto e o plano a seguir se demora sobre a movimentação um trem com vários vagões se desloca da direita para a esquerda, lentamente, e seu ritmo cadenciado é destacado em angulação de câmera em *plongée* (figura 03).

Estas imagens sucedem-se de forma a estilizar o processo de continuidade espaço-temporal, tendo por paisagem sonora uma trilha extra-diegética (acordes orientais) e sobrepondo-se a estas imagens a voz-off de Wenders que se pronuncia: “Se em nosso século ainda houvesse coisas sagradas, se houvesse algo como um tesouro sagrado do cinema, então para mim, ele seria o trabalho do diretor japonês Yasujiro Ozu...” (WENDERS, *apud* TOKYO-GA, 1985). Acredito que Wenders advoga uma interação aberta, implicada e interativa com este mundo [o universo de Ozu].

Segundo Fernão Pessoa Ramos (2008), se na ética-interativa a ideia é que o processo de construção fílmica revele-se ao espectador, a reflexão teórica e a produção imagética se fundem, ou seja, a lógica destas imagens documentais torna-se um ato teórico *per se*.

Na sequência, a seguir (figuras 04, 05 e 06), diferentes veículos de transportes, capturados pelo olhar da câmera, distribuem-se ao longo dos planos: trem bala, carros, caminhões, pedestres. O movimento contínuo é a tônica da construção narrativa.



Figura 04



Figura 05



Figura 06

**frames de Tokyo-Ga (1985) - procedimentos atualizados (*jump-cuts*)**  
(fonte: recorte da autora)

O destaque neste excerto de *Tokyo-Ga* é o posicionamento da câmera (figura 06) à semelhança da angulação da câmera de Ozu em *Tokyo Monogatari*. Em ambos os casos o discurso espacial, o percurso, o trajeto, o caminho e a narrativa da (trans)formação se perpetuam. Tratar-se-ia de uma (re)criação da realidade? O que muda? Mudam os tempos e os dispositivos.

Wenders continua seu depoimento em *voz-off*, e as mesmas cenas cotidianas da rotina da cidade de Tóquio são virtualizadas/atualizadas em procedimentos de *jump-cuts* convertendo seu documentário em uma ‘fonte de memória popular’. Passado e presente (re)configurados. Como atesta o diretor, sempre haverá um conflito entre passado e futuro: “só aquilo que é filmado é que cria um *Presente que nunca houve na vida real* [grifo meu]. Presumivelmente, encontro desta maneira a ‘segurança’: fazer um filme, vê-lo, isto é alguma coisa que podemos ‘reter’” (WENDERS, 1990, p. 57).

Wim Wenders em determinado momento do filme [minutagem 05’:23’] comenta: “Eu não tenho memórias de nada... Eu sei que estive em Tóquio, sei que foi na primavera de 1983, eu sei... Eu estava com a câmera e fiz imagens. Essas *imagens agora existem e tornaram-se a minha memória* [grifo meu]”. (WENDERS *apud* TOKYO-GA, 1985).



Figura 07



Figura 08

**frames de *Tokyo-Ga* (1985) - procedimentos atualizados (*jump-cuts*)**  
(fonte: recorte da autora)

Exemplos de saltos espaço-temporais podem ser evidenciados na sequência metafórica em que Wenders, a partir de uma cacofonia de impressões audiovisuais, profere seu discurso em *voz-off* enquanto a câmera localizada no interior de seu avião em pleno voo focaliza sua asa esquerda (figura 07) ou quando o desnudamento da cena expõe o mecanismo/dispositivo

câmera como um discurso memorial a unir o artefato e o artesão do passado (figura 08), o ator social – Yuharu Atsuta – que conviveu com Ozu e o discurso virtualizado/atualizado pelo seu depoimento ao diretor/cineasta.

Durante todo o plano em que a asa do avião [minutagem 06':23"] é mostrada ouve-se o depoimento de Wenders: "senti prazer em apenas olhar pela janela... Se fosse possível filmar assim, pensei... Como quando você abre os olhos, às vezes, apenas para observar, sem querer provar nada..." (WENDERS *apud* TOKYO-GA, 1985).

### **Considerações finais**

O documentário *Tokyo-Ga* constrói metáforas espaço-temporais por meio de impressões cacofônicas de sequências de imagens e sons que argumentam em prol de um cinema de arte que (re)constrói de forma subjetiva a realidade histórica do personagem biografado. Nos procedimentos de montagem de evidência, saltos temporais, depoimentos e entrevistas dos atores sociais fica explícita a ética-interativa sustentada pela intervenção do diretor/cineasta que assume sua interação e a afetividade com esse mundo.

A enunciação e os argumentos contextuais são explicitados sem reservas ao espectador. Wenders não só verbaliza seu discurso (depoimentos em voz-off) mas, acima de tudo, performa/encena em diferentes locações do filme. A reflexão teórica e o ato filmico em si, fundem-se e o que se observa em *Tokyo-Ga* é que Wenders, adquire, de fato, segundo Ramos (2008, p. 37) uma "espessura de personagem" ao sustentar que o que está em jogo, também é a construção de sua própria memória a partir do ato de enunciação: o filme. Teoria em prática artística. Prática de criação teórica cinematográfica.

### **Referências**

AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Campinas-SP: Papirus, 2004.

AUMONT, J. Pode um filme ser um ato de teoria? In: *Revista Educação e Realidade*. V. 33(1): jan-jun, 2008. (p. 21-34). Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoe-realidade/article/view/6684/3997>>. Acesso em: 28/07/2016.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

**NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2012.**

RAMOS, F. P. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

*TOKYO-GA*. Direção e Roteiro de Wim Wenders. Estados Unidos-Alemanha. 1 filme (93 min.): son.; color.; 35mm.; suporte DVD, 1985.

WENDERS, W. *A lógica das imagens*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

## Plasticidades espaciais da imagem cinematográfica:

### estudos em *Abril Despedaçado*<sup>1</sup>

## Spatial plasticity of cinematographic image:

### studies in *Abril Despedaçado*

Cyntia Gomes Calhado<sup>2</sup> (Doutoranda PUC-SP/FIAM-FAAM)

#### Resumo

Este artigo visa realizar uma leitura das plasticidades espaciais da imagem cinematográfica a partir da perspectiva da experiência estética. Utilizaremos como objeto desta análise cenas de *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2002). Por meio de diálogos com autores como Gilles Deleuze e Philippe Dubois, o presente estudo objetiva verificar de que modo procedimentos audiovisuais associados à perda do efeito de tridimensionalidade e à desfiguração produzem acontecimentos de imagem.

#### Palavras-Chave:

Experiência estética, Plasticidades espaciais da imagem cinematográfica, Acontecimento de imagem.

#### Abstract

The article aims to analyse the spatial plasticity of cinematographic image from the perspective of the event of image. Scenes of *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2002) are the object of this analysis. Through the dialogues with authors such as Gilles Deleuze and Philippe Dubois, this study aims to verify how audiovisual procedures associated with the loss of tridimensionality effect and with the disfiguration produce events of image.

#### Keywords:

Aesthetic experience, Spatial plasticity of cinematographic image, Event of image.

A leitura audiovisual aqui realizada se baseia no conceito de “imagem-espaço” compreendido segundo a definição de Philippe Dubois, como uma *articulação entre*, de um lado, o “espaço na imagem”, sendo esse o espaço representado, figurado, diegético, um espaço objetivo e, de outro, o “espaço da imagem”, entendido como o espaço literal, figural, da imagem ela própria, o qual é um espaço vivido, do qual o espectador, fenomenologicamente, tem experiência durante a projeção.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Interseções Cinema e Arte.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e professora do curso de Rádio e TV no FIAM-FAAM Centro Universitário.

Outros termos próprios à análise figural a serem distinguidos são os de figurativo, figurado, figurável e figural, que tomaremos a partir das definições de Dubois (2012). Da ordem da figuração visual, *figurativo* é o que procede da mimesis, do trabalho de semelhança, é o motivo que designa um referente. Da ordem da representação, *figurado* é o que procede da construção de um sentido secundário (simbólico, alegórico ou outro), é o produto de uma operação semântica. O figurado não remete ao motivo (à referência figurativa), mas à metáfora (portanto, no sentido justamente chamado *figurado*). *Figurável* designa a figuração em potencial, o que não teve acesso à figuração, mas espera por isso. Desta forma, coloca em questão as condições de aparição e de existência (virtual) da imagem. Já o termo *figural* que, para o autor, está no cerne da plasticidade no cinema, é tudo o que, numa imagem, subsiste, uma vez que se retirou nela o figurativo (isto é, o motivo referencial, sua parte iconográfica) e o figurado (a parte retórica). Segue abaixo uma explicação mais detalhada.

*Processus* sempre em devir, o Figural é, portanto, um acontecimento da imagem, isto é, ele surge sobre o modo da fulgurância, revela uma ruptura no tecido da representação, procede por alteração ou alteridade, e engendra efeitos imanentes de presença intensiva da matéria (DUBOIS, 2012, p. 113).

### **O figural em *Abril Despedaçado***

*Abril Despedaçado* narra a rivalidade entre duas famílias, seus membros travam duelos que se perpetuam ao longo de gerações em um ciclo de matança sem fim. Trata-se de uma adaptação livre do romance homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré para o sertão nordestino dos anos 1910. Na adaptação, Tonho, filho do meio da família Breves, é impelido pelo pai a vingar a morte do seu irmão mais velho, vítima da luta ancestral entre famílias pela posse da terra. Angustiado pela perspectiva da morte e instigado por seu irmão menor, Pacu, Tonho começa a questionar a lógica da violência e da tradição. O surgimento de um pequeno circo itinerante na região muda essa dinâmica. Os momentos de convívio com a dupla circense, especialmente com a trapezista Clara, trazem poesia e lirismo para a vida de Tonho.

## Experiência de formas e cores em espaço bidimensional

A primeira cena que analisaremos coincide com a cena de abertura do filme. Após um letreiro em fundo preto que localiza espaço e temporalmente a narrativa (“Sertão brasileiro, 1910”), vemos a silhueta de uma pessoa com chapéu de couro andando de noite em meio a uma vegetação árida e céu de cor azul royal. A cena é composta por dois planos médios montados em campo/contracampo, tem baixa iluminação e profundidade de campo, o foco está no personagem e o fundo é desfocado.



**Figura 1:** Ênfase plástica da primeira cena do filme recai sobre formas, linhas e cores no espaço bidimensional.

**Fonte:** Frame do filme *Abril Despedaçado*



**Figura 2:** Contracampo do plano anterior.

**Fonte:** Frame do filme *Abril Despedaçado*

O primeiro elemento que salta aos olhos é a indefinição das feições do personagem. Devido à baixa iluminação da cena, vemos apenas sua silhueta em preto. Ou seja, o personagem

se apresenta como uma forma, não como figura. O mesmo acontece com a vegetação, que se dá a ver por meio de linhas pretas que decoram o fundo azul. Em seguida, chama atenção o azul royal do céu, a artificialidade desta cor diante dos parâmetros realistas que o filme indica seguir, é digna de nota. É claramente uma cor obtida em pós-produção. As escolhas cromáticas no restante do filme reiteram este artificialismo, o que nos faz crer que seja deliberado.

Outro aspecto importante é a elaboração espacial da cena. Apesar da imagem cinematográfica ser bidimensional, sabe-se que o esforço para a manutenção da tridimensionalidade do espaço diegético é condição fundamental para o ilusionismo requerido pela narração. A cena em questão promove uma suspensão do efeito de tridimensionalidade por meio da profundidade de campo reduzida. Desta forma, a imagem-espaço, em sua materialidade, revela-se ao espectador.

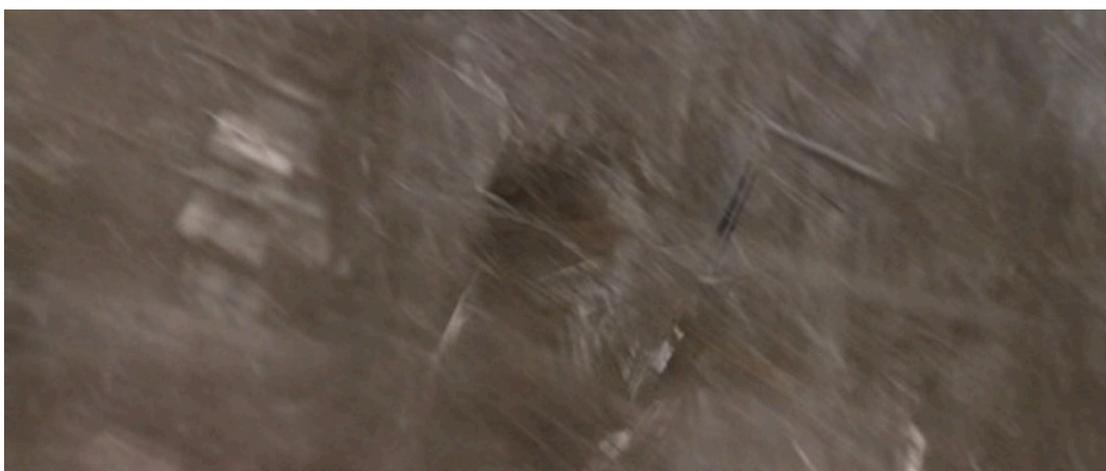
Ao observarmos a cena nos atendo aos aspectos plásticos apontados, especialmente à baixa profundidade de campo, a forma preta em primeiro plano e as linhas pretas no fundo azul teremos uma experiência estética de formas e cores no espaço bidimensional da imagem.

### **Círculo como motivo plástico condutor**

Um dos motivos plásticos principais de *Abril Despedaçado* é o círculo, utilizado como solução formal para a lógica opressora da vendeta entre famílias. A apresentação figurativa privilegiada desta forma é a bolandeira, tipo de engenho comum no século 20, utilizado para produção de rapadura pela família Breves. Privilegiada pois, assim como um eixo, ela norteará as demais variações plásticas desta forma ao longo do filme. Sua configuração lembra um relógio de ponteiros ou as engrenagens de um instrumento de tortura medieval.

A segunda cena do filme em que as plasticidades da imagem cinematográfica se presentificam retrata a corrida de Tonho atrás de um dos filhos da família rival para cobrar o sangue do irmão morto. As disputas por território que vitimizam os filhos homens das duas famílias *indistintamente* é elaborada no plano formal pelo procedimento de desfiguração dos personagens na paisagem. Esse elo trágico dos personagens com o espaço geográfico que os esvazia de suas identidades se faz ver plasticamente.

A passagem inicia-se em um *travelling* da esquerda para a direita que segue os personagens em uma vegetação árida. Porém, curiosamente e sem justificativa narrativa aparente, a direção do movimento dos personagens se inverte e passamos para um *travelling* da direita para a esquerda. Portanto, mesmo correndo em linha reta, pela mudança de direção do movimento, os personagens acabam voltando ao ponto inicial. Desta forma, atribui-se a esta corrida para morte a circularidade da lógica da vingança familiar. Por correrem em paralelo e serem filmados de lado, os corpos dos personagens se sobrepõem momentaneamente em outra elaboração formal da ideia de um mesmo destino trágico que os une. A aceleração da cena promove ainda a desfiguração progressiva dos personagens, cujo contorno se confunde com a textura áspera e os tons terrosos da imagem.



**Figura 3:** *Travelling* da esquerda para a direita.  
**Fonte:** Frame do filme *Abril Despedaçado*



**Figura 4:** *Travelling* da direita para a esquerda, após inversão da direção do movimento.

**Fonte:** Frame do filme *Abril Despedaçado*

### **Experiência da intensidade do movimento**

Por criar uma possibilidade de liberdade, o amor entre Tonho e Clara representa uma quebra do ciclo de vingança ao qual o personagem está submetido. Apesar de haver uma cena de sexo entre os personagens na parte final do longa, o momento em que Tonho gira a trapezista Clara na corda indiana é a verdadeira cena de amor do filme.

Nessa cena de *Abril*, a estrutura circular se repete, mas desta vez subvertendo o sentido opressor da bolandeira e propondo o círculo como sonho e utopia. Para os objetivos desta análise, nos concentraremos na descrição de sete planos desta cena. O primeiro (P1) é um plano geral de Clara na corda para situar espacialmente o espectador.



**Figura 5:** Plano geral de Clara na corda indiana (P1).

**Fonte:** Frame do filme *Abril Despedaçado*

Depois, temos uma variação mais aproximada desse plano (P2).



**Figura 6:** Variação aproximada (P2).  
**Fonte:** Frame do filme *Abril Despedaçado*

E, novamente, uma variação mais aproximada (P3), em que o efeito de desfiguração começa a ser percebido.



**Figura 7:** Variação mais aproximada em que a desfiguração se torna aparente (P3).  
**Fonte:** Frame do filme *Abril Despedaçado*

A desfiguração se intensifica no plano mais aproximado da cena (P4). Os frames a seguir ilustram alguns dos diversos ângulos do corpo de Clara recortados pelo enquadramento, em efeito caleidoscópico. Transpondo o pensamento de Deleuze (2007) sobre a desfiguração/deformação nas artes visuais para o contexto cinematográfico em questão, diríamos que este plano abre mão da figuração e das formas para fazer ver a força e a intensidade do movimento.

Para Deleuze, a tarefa da arte, seja ela qual for, é captar forças, tornar visível forças invisíveis, ou na formulação do pintor Paul Klee, “não apresentar o visível, mas tornar visível” (p.

62). Por isso, ele diz, nenhuma arte é figurativa, mesmo utilizando figuras. No esforço de captar forças, os artistas se deparam com outro problema, o da decomposição e da recomposição dos efeitos: da profundidade, das cores, do movimento. Deleuze chama atenção para o fato do movimento ser “um efeito que remete ao mesmo tempo a uma força única que o produz e a uma multiplicidade de elementos decomponíveis e recomponíveis sob essa força” (p. 63). É por isso que a apresentação do movimento envolve procedimentos de deformação na figura, no corpo. Sobre o procedimento de deformação, ele afirma:

Quando uma força se exerce (...) ela não dá origem a uma forma abstrata, (...) ao contrário, ela faz dessa uma zona de indiscernibilidade comum a várias formas, irreduzíveis a qualquer uma delas, e as linhas de força que ela faz passar escapam de toda forma por sua própria nitidez, por sua precisão deformante. (p. 64, 65)



**Figura 8:** Rastros de ângulos do corpo de Clara recortados pelo enquadramento (P4).  
**Fonte:** Frame do filme *Abril Despedaçado*



**Figura 9:** Variação de P4.

**Fonte:** Frame do filme *Abril Despedaçado*

Em seguida temos uma vista em *contraplongée* em que Tonho divide o quadro com Clara.



**Figura 10:** Em *contraplongée*, Clara gira e Tonho observa seu movimento (P5).

**Fonte:** Frame do filme *Abril Despedaçado*

E, finalmente, surge o plano que corresponde ao ápice desta cena, da narrativa como um todo e, inclusive, comporta a acepção sexual do termo. Nele, a câmera é presa à corda, um pouco acima da posição da atriz, com a lente voltada para baixo. O azul claro do céu dá lugar aos tons terrosos do chão nesta *plongée* dos rastros de Clara. Esta configuração espacial cria uma inversão da lei da gravidade, já que a personagem parece flutuar. Inversão formal que potencializa o sentido narrativo de quebra da lei familiar anteriormente apontada. A imagem como acontecimento se impõe em diferentes texturas, formas espiraladas e gradação de tons terrosos, do marrom ao bege. Grande parte de sua força e lirismo é consequência da solução técnica da cena. O fato da câmera-corpo estar presa na corda faz com que seu movimento seja impulsionado pela mesma força que move a atriz/personagem Clara, que diegeticamente corresponde à força de Tonho. Como as imagens captadas são afetadas por esta força, elas apresentam a inscrição do tempo na imagem. O resultado desta operação, ao mesmo tempo técnica, plástica, poética e narrativa, é um momento de grande lirismo. Este plano condensa a visão poética de Salles de que, na experiência cinematográfica, técnica, plasticidade da imagem e narrativa são forças indissociáveis.



**Figura 11:** Em P6, câmera em *plongée* se movimenta junto com a atriz, criando uma relação entre a força que impulsiona o movimento e as imagens captadas.

**Fonte:** Frame do filme *Abril Despedaçado*

O efeito de montagem em fusão dos planos P6 e P7 reforça esse sentido por meio da sobreposição de imagens.



**Figura 12:** Efeito de montagem em fusão P6-P7.

**Fonte:** Frame do filme *Abril Despedaçado*

### **Considerações finais**

A análise figural de três cenas do longa *Abril Despedaçado* buscou evidenciar diferentes modos de exploração das plasticidades espaciais da imagem cinematográfica no filme. Vimos como a primeira cena promove experiências estéticas de formas e cores evidenciando a bidimensionalidade da imagem.

No segundo caso, após a identificação do círculo como o motivo plástico principal do filme, utilizado como solução formal para a lógica opressora da vendeta entre famílias, analisamos como uma corrida em linha reta é convertida à circularidade por uma inversão da direção do movimento dos personagens. Verificou-se também como os efeitos de sobreposição dos corpos dos personagens, sua progressiva desfiguração e indistinção na textura áspera da imagem contribuem para identificá-los como vítimas da lógica trágica da vingança entre famílias.

Já na terceira cena procuramos mostrar como a estrutura circular se repete, porém a carga opressiva da bolandeira é reelaborada nesta leitura do círculo como sonho e utopia. A lei da gravidade suspensa no plano em *plongée* que funciona como metáfora do ato amoroso afirma a potência libertadora do afeto. As diferentes texturas, formas espiraladas e gradação de tons terrosos são rastros da inscrição do tempo na imagem nesta experiência de movimento intensivo.

## Referências

BUTCHER, P.; MÜLLER, A. L. *Abril Despedaçado*: história de um filme. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DELEUZE, G. *Francis Bacon*: Lógica da sensação. Trad. R. Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DUBOIS, P. Plasticidade e Cinema: A Questão do Figural. In: S. Huchet (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012.

# Da história ao mito: os *biopic's* em Henry Fonda e Daniel Day-Lewis<sup>1</sup>

## From history to myth: the biopics in Henry Fonda and Daniel Day-Lewis

Daiane Freitas Guimarães Gonçalves<sup>2</sup> (Mestranda – Unicamp)

### Resumo:

Pretende-se neste estudo fazer uma breve apresentação de análise atoral em filmes considerados *biopic's*. O objeto de estudo será os trabalhos de atuação desenvolvidos por Henry Fonda em "Young Mr. Lincoln" (1939), de John Ford, e Daniel Day-Lewis, em "Lincoln" (2012) de Steven Spielberg, ambos como Abraham Lincoln. Usando como parâmetro os conceitos abordados por Christophe Damour na análise do jogo atoral em *biopic's*, tentando evidenciar a construção de um Lincoln histórico e de um Lincoln mito.

### Palavras-chave:

Análise atoral, *biopic*, Henry Fonda, Daniel Day-Lewis.

### Abstract:

This study intends to make a brief presentation of atoral analysis in films considered *biopic's*. The object of study will be the acting works developed by Henry Fonda in "Young Mr. Lincoln" (1939), by John Ford, and Daniel Day-Lewis, in "Lincoln" (2012) by Steven Spielberg, both as Abraham Lincoln. Using as a parameter the concepts approached by Christophe Damour in the analysis of the atoral game in *biopic's*, trying to evidence the construction of a historic Lincoln and a Lincoln myth.

### Keywords:

Atoral analysis, *biopic*, Henry Fonda, Daniel Day-Lewis.

O campo de estudo do gênero *biopic* ainda é escasso e pouco explorado pelos estudos cinematográficos, para Belén Vidal (2014) os filmes *biopics* não são bem vistos quanto a sua estética e que os classificam como fórmulas prontas de premiações, como exemplo, o Oscar. Mostra-se dessa forma a contradição presente nesse gênero, termo esse que não lhe é facilmente associado. Entender o que define o *biopic* como gênero cinematográfico ainda não é consenso, já que podemos lhe atribuir tanto o drama quanto o *western*. Ou seria ele uma ramificação de um gênero mais tradicional? Esse é um questionamento que ainda permeia os recentes estudos *biopic's*.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Corpo, gesto, performance e mise en scène: corpos de atores e genres.

<sup>2</sup> Mestranda no programa de pós-graduação em Multimeios da Unicamp, com início em 2016. Projeto de pesquisa de análise atoral com foco em Daniel Day-Lewis.

Mas ressalta-se a isso o fato do gênero atrair muitos espectadores, ser-lhes um fascínio. E outra proposição vem à tona: o que o *biopic* deve apresentar para que o espectador interesse-se por ele? Primeiramente ele pode interessar-se pela história do personagem real que está sendo contada; segundo ele pode querer reconhecer o teor fidedigno a que se propõe o gênero tanto em relação aos fatos em si quanto em relação a representação do personagem real na tela. Essa última proposição faz-se forte tendo em vista que quanto mais verossímil é a ação atoral, mais aclamado torna-se o *biopic*. Isso explica a afirmação de Vidal para o qual “the actor is the cornerstone to the biopic’s edifice of historical allusion”, dessa forma, recai sobre o ator a força da narrativa biográfica.

Quanto mais o ator imergir na pele do biografado, mais força esse gênero ganha. Nesse sentido que Christophe Damour vai nos apresentar no artigo *Paon ou caméléon? L’acteur face à l’incarnation du personnage réel*, algumas diferenciações quanto as estratégias de construção do ator face ao biografado, nesse sentido é possível perceber diferenciações de encarnação do presidente enigmático Abraham Lincoln, por Henry Fonda em *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939) e Daniel Day Lewis em *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012).

#### **“Young Mr. Lincoln” e “Lincoln”**

É evidente que, ao olharmos ambos filmes, *Young Mr. Lincoln* e *Lincoln*, há diferenças de abordagens e escolhas feitas por John Ford e Steven Spielberg. Em *Young Mr. Lincoln* o foco dar-se em apresentar um Lincoln que está iniciando a sua carreira como advogado e moldando seu estilo de articulação e argumentação, como um retrato histórico de formação de uma lenda, é o amadurecimento de Lincoln.

Director John Ford revealed the repressiveness of the Lincoln figure in several key sequences, showing him to be doom-ridden, dark, and excessively intimidating. However, this “resistance” was not a conscious action of Ford’s, but an unconscious expression revealed only by Cahiers’ analysis. (SMITH, 2012, p.5)

No entanto, como se observa na afirmação de Smith, as análises realizadas pelos *Cahiers du Cinéma* evidenciaram que o Lincoln de John Ford era desgraçado, obscuro e intimidador. O que desvincularia do ideal do Lincoln sereno e cativante. Além disso outras

discussões em questões ideológicas também foram assunto nos *Cahiers*, como ainda Smith evidencia

Despite raising the tantalizing possibility of a major Hollywood film being ideologically subversive, the interpretation perpetuated the myth of Hollywood's passive discourses and denied the possibility of filmmakers projecting independent historical perspectives or critiques. This was film studies' way of saying that Hollywood films, even one directed by John Ford, lacked the capacity to project a self-conscious argument, and therefore could never rise above mythic status. At best, *Young Mr. Lincoln* and other Hollywood films reflected their own era's dominant cultural or ideological beliefs; at worst, they were patriotic propaganda. (SMITH, 2012, p.5)

Sendo assim, para tais críticas *Young Mr. Lincoln* não representa a construção de um estatuto mítico, poderia então ser dados históricos, o patriotismo de John Ford, passa apenas na tentativa de elucidar a trajetória daquele que foi considerado mito pela história norte-americana.

Mas em outra perspectiva está *Lincoln*, o retrato é do momento ápice de atuação do presidente no fato histórico dos Estados Unidos que foi a Guerra de Sucessão, e sua tentativa de passar pelo Congresso a Ementa que aboliria a escravidão norte-americana, fato esse consolidado evidentemente. Nesse contexto, é explicitada a maneira pela qual os seus aliados conseguem os votos, maneira essa que não seria exemplo de ética, como o suborno, chantagens etc. Todavia, o caráter elucidado por Spielberg nos mostra que a importância maior era o fim da guerra e da escravidão, não importando por quais meios isso aconteceria. Adentramos mais à personalidade de Lincoln, permeando a sua vida pessoal, de modo sutil, e mais evidentemente sua atuação política em especial com seus aliados. Segundo o próprio Spielberg ele queria que o Lincoln não fosse apenas uma estátua, mas alguém de carne e osso e que entendêssemos o seu modo de pensar (CHESHIRE, 2015, p.99)

É evidente que as propostas de ambos diretores são diferentes e tiveram um impacto diferente na crítica. Então, a partir dessas propostas e linguagens diferentes inserem-se também a atuação dos seus protagonistas, de suas escolhas, dos pontos divergentes e convergentes dessa atuação e da influência que isso estabeleceu para a *mise en scène*.

**Henry Fonda e Daniel Day-Lewis**

O desafio é lançado para Fonda e Day-Lewis, pois interpretar alguém que viveu e mais ainda alguém que se tornou uma lenda na história norte-americana, possui um efeito diferente do que retratar alguém que não é tão conhecido popularmente. No entanto, ao se referir a uma figura efígie como a do 16º presidente dos Estados Unidos, alguns questionamentos vem à tona em relação a que tipo de construção atoral adotada, pois o que se sabe a respeito de como era a sua personalidade? Quais eram os seus gestos, suas expressões, seus trejeitos? Não o sabemos precisamente, já que o que nos resta são alguns dados históricos que não necessariamente se ativeram a dados pessoais do presidente. A não ser alguns dados encontrados por Daniel Day-Lewis quando fazia seus estudos para a construção do personagem a respeito da voz de Lincoln, “a qual certos testemunhos escritos mencionaram apenas a sonoridade alta e empoleirada durante suas declarações públicas” (CIEUTAT, 2013, p.20).

Para a construção do roteiro de *Lincoln*, Spielberg baseou-se no livro *Doris Kearns Goodwin's biography Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln* (CHESHIRE, 2015, p.98), mas ao que parece não há tantas informações de traços pessoais. O que fica a nós é alguns pequenos dados de um homem sereno, de porte alto, de fala suave e agradável, com um retrato peculiar com a marca da forma de sua barba e que teve um papel importantíssimo na luta pelo fim da escravidão negra nos Estados Unidos, isso já foi o suficiente para que ele se tornasse uma lenda no imaginário norte-americano.

Seria, então, mais fácil imergir em um personagem real que todos já conhecessem os seus trejeitos? Ou seria mais cômodo ao ator reconstituir o que possivelmente foi verdadeiro e ficar imune a julgamentos, já que se desconhece os reais detalhes? Pode ser que essa última proposição seja a mais viável ao se referir ao *biopic*, não obstante *Young Mr. Lincoln* e *Lincoln* nos dá algum suporte para podermos averiguá-la.

Um jovem inexperiente, começando a sua carreira profissional como advogado é o Lincoln de *Young Mr. Lincoln*. Nesse filme, ao que se pode observar, a estratégia não é apresentar Lincoln tal qual imaginamos, mas sim nos mostrar um jovem que tem predisposição à articulação de argumentos, de persuasão. Esse é o tipo de *biopic* que representa o biografado na sua juventude e imberbe, que ainda não se tornou uma efígie, termo ao qual se refere Damour (DAMOUR, 2011, p.38)

A construção de Fonda é padrão, passos leves, falar suave quase cantado e com alguns momentos de declarações públicas em que ele usa a sua arguição de modo tranquilo, essa imagem é tal que beira o estereótipo, ou seja, é apresentado os dados mais óbvios que há sobre o presidente. É como se ainda não identificássemos nesses personagens o presidente Lincoln, fazemos sim uma “costura” das características apresentadas às que conhecemos e de alguma forma as associamos à figura do presidente.

Nesse sentido, Henry Fonda dá a base para a construção de uma personagem mais linear, seus movimentos e ações são solidificados, isto é, não há grandes variações de características padrões, apesar das mudanças físicas de Henry Fonda, como prótese no nariz e nas orelhas, e o penteado do cabelo, seu gestual é mais sutilmente engessado, vemos na tela repetição de movimentos que pode parecer mais óbvio ao espectador podendo-se, assim, se referir aos dados históricos da figura real.

Já em *Lincoln* de Spielberg, o enredo em si pode parecer óbvio, mas a figura de Lincoln não o é. Daniel Day-Lewis empresta seu corpo para reencarnar Lincoln, de modo que, o ator desaparece na forma do presidente. Essa é uma característica mais comum a um ator de composição, como Lewis, e a mais esperada pelo público quando se refere a um filme biopic. E conforme Damour, a metáfora do camaleão associa-se ao ator de composição. Mas ao se tratar da análise do gestual ao ator, a questão da maquiagem, na transformação física do ator, não é a única, ela é apenas uma pequena parte de um todo. Day-Lewis acrescenta elementos sutis ao personagem que o humanizam mais ainda. A representação do gestual de Lewis vai além da reprodução.

Como o movimento de colocar os pés sobre a mesa ou algum apoio, o mesmo movimento é evidenciado em ambas construções



Daniel Day-Lewis em *Lincoln*

Henry Fonda em *Young Mr. Lincoln*

Mas em *frames* seguintes Henry Fonda sairá de modo mais brusco, enquanto que Day-

Lewis ainda fará uma interação em cena, rodando o vestido a sua frente em um manequim.



Em comparação à atuação de Henry Fonda, Lewis nos apresenta um gestual mais dimanado, o gestual é internalizado, determinados movimentos são evidenciados de modo mais sutil e naturalizado, como o gesto de sentar-se e colocar as mãos sobre as pernas com os punhos fechados, mesmo em planos mais fechados percebe-se o movimento do personagem para essa construção.

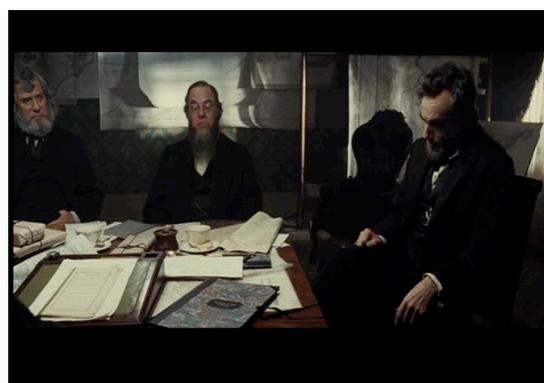
Outro gesto diferenciador entre Lewis e Fonda dessa continuidade de ação, dá-se no momento do discurso público, Fonda usa mais a posição ereta e as mãos para trás, já na gesticulação de Lewis há o alongamento dos movimentos, com gestos peculiares.



Momento em comum de ambos, também, é a pausa reflexiva e seguida de fala ou uma ação, mas também com fluidez diferenciadas.



Outra característica marcante no Lincoln de Lewis é o modo de andar e a sua voz sorrateira, calma, suave e a personalidade fleumática. Além disso, ele constrói uma fluidez em seus gestos, que faz com que todos em cena e o espectador fique atento a sua anedota e seus gestos, como na cena em que ele está reunido com seus aliados e ele começa a contar a história de uma mulher a qual ele havia defendido em um tribunal, pelo fato de ter assassinado o marido, ao remeter essa história o personagem conta-a usando de gestos para remeter a ação da mulher.



**Conclusão**

Em ambas atuações há evidentemente, a semelhança de gestos, tendo em vista que esses gestos poderiam ser elementos reais do biografado, ou uma citação, no entanto, não há evidência disso. A fala suave, o andar calmo e marcado, o falar em público e as manias como apoiar os pés sobre a mesa, nos faz acreditar que faz parte do Lincoln histórico. A diferenciação consiste no modo de gesticulação e o efeito que isso causa ao espectador, ao que parece Henry Fonda destaca os elementos históricos mais evidentes, mesmo que isso haja também em Daniel Day-Lewis, a construção dá-se de um modo que se consolide o mito, recriando assim a memória coletiva a respeito dessa figura.

A breve análise aqui não consiste em dar valor a atuação de ambos atores, mas sim, demonstrar as diferenciações possíveis na construção de um personagem e o que isso pode acarretar na *mise en scène* e o efeito que isso causa em níveis de crítica e impressão ao espectador. Não esqueçamos, no entanto, que o biopic torna-se um desafio para a análise pois, como evidenciou Damour a atenção às vezes dar-se mais para ver o ator em sua imersão do que propriamente ao biografado.

Mas a partir das análises podemos perceber que ao deixar o gesto mais fluído o plano se torna mais longo, a fim de evidenciar mais claramente o gestual do ator, como no caso de Lewis, além disso objetos estratégicos na *mise en scène* contribuem para o desenrolar do gesto, como o vestido no manequim, e o gesto de Lewis de colocar as mãos serradas sobre as pernas, parece exigir um plano, como o americano, por exemplo, que evidencie esse gesto.



É claro que um gesto alongado de pôr os pés em cima da mesa, como faz Henry Fonda, com frequência ao longo do filme, também exigirá um plano a se evidenciar o gestual, no entanto, esse será seu limite.



### Referências

BROWN, Tom; VIDAL, Bélen. *The biopic in contemporary film culture*. New York and London: Taylor & Francis Group, 2014.

CIEUTAT, Michel. Daniel Day-Lewis ou l'art de la métamorphose. *Positif*, v. 624, 2013.

CHESHIRE, Ellen. *Bio-pics: a life in pictures*. United States of America: Columbia University Press, 2015

CUSTEN, George F. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. United States of American: Library of Congress, 1992.

DAMOUR, Christophe Damour. *Al Pacino: le dernier tragédien*. Collection Jeux d'acteurs. France: Scope Editions, 2009.

\_\_\_\_\_. Paon ou caméléon? L'acteur face à l'incarnation du personnage réel. In: FONTANEL, Rémi. *Biopic: de la réalité à la fiction*. CinémAction. v. 139, 2011.

LINCOLN. Direção: Steven Spielberg. [S.l.]: Touchstone Pictures, 2012. (2h 30 min).

SMYTH, J. E. Hollywood as historian, 1929 – 1945. In: *The Wiley-Blackwell History of American Film*, First Edition, 2012.

YOUNG Mr. Lincoln. Direção: John Ford. [S.l.]: Twentieth Century Fox Film Corporation. 1939 (1h 40 min).

# Da tela à câmera: educação do olhar, subjetivação e política<sup>1</sup>

## From screen to camera: education of the eye, subjectivation and politics

Daniela Giovana Siqueira<sup>2</sup> (Doutoranda – ECA/USP)

### Resumo:

Esta proposta parte da análise da vivência de duas práticas cinematográficas: cineclubismo e crítica cinematográfica que amalgamaram jovens das décadas de 1950 a 1970, na cidade de Belo Horizonte, resultando nas primeiras experiências de realização cinematográfica de uma geração. Acreditamos que este exemplo nos permite pensar a presença do cinema na sociedade como prática educadora de um olhar político e estético para a vida, conformadora de uma cena que enuncia a subjetivação do sujeito.

### Palavras-chave:

Cineclubismo, Crítica cinematográfica, Produção audiovisual, Cinema e Educação.

### Abstract:

We analyze of the experience of two cinematographic practices: cineclubism and film criticism that amalgamated young people from the 1950s to 1970s in the city of Belo Horizonte, resulting in the first experiences of cinematographic accomplishment of a generation. That this example allows us to think about the presence of cinema in society as an educational practice of a political and aesthetic look at life, which forms a scene that enunciates the subjectivation of the individual.

### Keywords:

Cineclubism, Film Criticism, Audiovisual Production, Cinema and Education.

As décadas de 1950 e 1960 ficaram conhecidas como a época de ouro da cultura cinematográfica mineira, período em que na cidade de Belo Horizonte formou-se uma intrincada e pungente relação com o cinema, baseada em três tipos de experiências: o cineclubismo militante; o exercício sistemático da crítica cinematográfica em jornais de grande circulação e em revistas especializadas; e a prática estrita com a realização de filmes de ficção.

Participaram desse período cinco nomes que realizaram entre os anos de 1968 e 1972, o seu primeiro longa-metragem. São eles: Maurício Gomes Leite com *A Vida Provisória* de (1968); Carlos Alberto Prates Correia com *Crioulo Doido* (1970); Geraldo Veloso com *Perdidos*

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e Educação.

<sup>2</sup> Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais (ECA/USP). Pesquisadora financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Foi coordenadora do Cine-Pop: cinema para moradores de rua.

e *Malditos* (1970); Sylvio Lanna com *Sagrada Família* (1970) e Schubert Magalhães com *O Homem do Corpo Fechado* (1972).

Esses filmes possuem motivações temáticas distintas: crítica à classe média, ditadura militar, racismo e ascensão social no Brasil e adaptação literária a partir da obra do escritor Guimarães Rosa. O conjunto também apresenta apropriações de linguagem bastante diferentes entre si, enunciando a leitura estética e política de cada diretor, em que pese todos terem passado por um mesmo caminho de formação: o cineclubismo e a crítica cinematográfica.

O Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC), fundado em 1951 por Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão e Raimundo Fernandes, teve como precursor e inspirador o Clube de Cinema de Minas Gerais (CCMG), fundado em Belo Horizonte em 1947.

A ata da primeira reunião, realizada em 15 de setembro de 1951, traçava com clareza o tom das atividades a serem realizadas pelo grupo: exibição regular de filmes aos sábados, promoção de debates sobre os principais títulos em cartaz e oferta de cursos de iniciação e extensão cinematográfica. O documento lista também a realização de mostras, festivais e encontros com personalidades da cultura brasileira. Nesse sentido, concordamos com Antoine de Baecque (2010) que pensa a cinefilia como a história de uma prática, mas também de uma representação da sociedade.

As sessões de sábado seguiam um ritual sagrado: apresentação do filme, exibição e debate entre os críticos, sócios e espectadores. Discussões que continuavam noite adentro pelos bares do Edifício Maletta, reduto da esquerda no centro da capital.

Na fala que talvez apresente a melhor definição sobre o que foi o CEC, o crítico, cineasta e jornalista Maurício Gomes Leite disse:

o CEC era a busca “do outro” e ele estava talvez menos na tela do que nas panorâmicas que fazíamos em volta de nós mesmos, numa espécie de desafio e competição que acabaram dando numa ação coletiva extremamente original: nenhum programa, nenhuma teoria fixa, apenas ideias soltas no ar, no bar, recolhidas no fim da noite pelo inconsciente de cada um, transformadas no dia seguinte em projetos individuais – e no fim cada um seguindo o seu contraditório caminho. (LEITE, 1979, s.p apud RIBEIRO, 1997, p. 44)

Para o diretor Geraldo Veloso (2001), sua relação inicial com o cinema se deu, sobretudo, pela presença do texto crítico, quase cotidiano, de Cyro Siqueira, no jornal Estado de Minas, que sempre foi lido na casa do futuro diretor de *Perdidos e Malditos*. Veloso (2001, p.

183) afirma: “A presença da carinha do Cyro balizava meu interesse por este ou aquele filme”. Cyro Siqueira era à época o principal nome da crítica cinematográfica belo-horizontina, tendo sido um dos fundadores da Revista de Cinema.

Um dos marcos da história da crítica de cinema no Brasil, a Revista de Cinema nasceu em 1954, como consequência das atividades do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC). A necessidade de expressar um trabalho de crítica menos ligeira que a veiculada pelos jornais diários, fomentou a criação da revista que se dedicou a um texto de refinado apuro teórico-crítico, reconhecido internacionalmente. Apontada pelo pesquisador Ismail Xavier como um elo essencial da crítica brasileira, a revista circulou entre os anos de 1954 a 1957 e de 1961 a 1964. Glauber Rocha, em sua fase como crítico de cinema, escreveu que, na publicação mineira, “convergiam Hollywood, neorealismo, Nouvelle Vague e o cinema pré-grande Segunda Guerra. Era a única e melhor revista de cinema do Terceiro Mundo, tão boa quanto as melhores revistas mundiais” (MIRANDA e CICCARINI, 2014, p. 7). A perspectiva era nacional, pois seus criadores ressentiam-se de uma publicação mais vertical na abordagem cinematográfica capaz de fortalecer o movimento crítico no Brasil. Como afirma o ensaísta Newton Silva a revista foi “Um documento do pensar brasileiro sobre o cinema, na década de 50, ampliado e amadurecido no início dos 1960. (MIRANDA e CICCARINI, 2014, p.14)

Em sua coluna sobre crítica de cinema no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, no artigo “Primazia mineira”, publicado em 31 de agosto de 1957, Paulo Emílio Salles Gomes afirmou sobre a revista:

De vez em quando, surgem no Rio ou em São Paulo projetos para a criação de uma revista cinematográfica de nível alto. Na minha opinião, o que as pessoas interessadas podem fazer de melhor atualmente é canalizar seus esforços na ajuda ao que está sendo feito em Belo Horizonte. Chegou o momento de cuidarmos dos problemas da cultura cinematográfica em termos nacionais. Se for possível dar à Revista de Cinema a estabilidade de que necessita e o prestígio que merece, isso significará o início de uma etapa superior em nossa vida cultural cinematográfica. (GOMES, 1981, vol. 1, p. 188)

Sobre a repercussão internacional do trabalho da crítica cinematográfica desenvolvido na cidade, torna-se curioso o depoimento do jornalista Geraldo Magalhães, no livro de memórias que comemorou os 50 anos do CEC:

Pouco depois de me matricular, ao final de 1960, no Centro Sperimentale di Cinematografia em Cinecittà, Roma – então o mais

famoso centro de formação de profissionais de cinema do mundo – fui ao professor Giulio Cesare Castello, titular da cadeira de crítica cinematográfica, intelectual de vasta cultura e insaciável curiosidade. Castello estava a par de tudo em matéria de crítica cinematográfica e logo me interpelou, quando soube das minhas origens: “O que você veio aprender aqui, se vocês têm lá em Belo Horizonte a Revista de Cinema e o Centro de Estudos Cinematográficos? (MAGALHÃES, 2001, p. 229)

O pesquisador José Américo Ribeiro (1997) mapeou os temas trabalhados pelos artigos publicados na Revista de Cinema. Ribeiro chega então a cinco principais temas: o cinema norte-americano, a defesa de um ideário liberal, a questão da censura, a revisão do método crítico e o chamado “apostolado cinematográfico”, ou seja, o cinema brasileiro e a educação do espectador.

A partir do cineclubismo e da crítica cinematográfica, pretendemos pensar alguns desdobramentos estéticos e políticos com o conceito “cena de dissenso” do filósofo francês Jacques Rancière, a fim de pensarmos a produção dos cinco filmes citados, como atos políticos diante do mundo.

Em meados dos anos 60, instaura-se uma polêmica geracional dentro do cineclube do CEC, sobre a necessidade ou não de se realizar filmes. De um lado, o grupo dos fundadores capitaneados por Cyro Siqueira, árdios defensores do rigor da crítica. De outro, uma segunda geração de cequianos, cada vez mais excitada pelo desejo de produção. Sobre esse debate torna-se flagrante o depoimento de Geraldo Veloso (2001, p. 185) que afirma:

“Pertencço a uma geração que começou, no CEC, um discurso que manifestava a intenção de realização de filmes. (...) Mas havia um prevalecimento do pensamento e do criticismo escrito. A reflexão sobre o cinema tinha a prioridade sobre o fazer filmes, uma atitude mista de amor e ódio que persiste até hoje – e é universal – entre críticos e os realizadores.

A produção de filmes só se torna ato a partir de 1965, quando integrantes do CEC e da Escola Superior de Cinema da PUC Minas, capitaneados por Carlos Alberto Prates Correia, fundam em paralelo às atividades do CEC o Centro Mineiro de Cinema Experimental (CEMICE) com o objetivo de produzir filmes. Essa experiência institucional durou menos de um ano, mas a semente da produção já estava presente também em Schubert Magalhães, outro dos diretores destacados por nós, que também participou da fundação do CEMICE. É exatamente esse acúmulo do desejo pelo fazer cinema que nos interessa investigar em oposição à prática comum

da crítica e do cineclubismo no cenário belo-horizontino. O descompasso que enuncia uma divisão no sensível é também o que enuncia o dissenso.

Afirma Rancière que:

o trabalho essencial da política é a configuração de seu próprio espaço. É fazer ver o mundo dos sujeitos e suas próprias operações. A essência da política é a manifestação do dissenso, como presença de dois mundos em um só. Assim, a igualdade está envolvida em operações de subjetivação, na construção de cenas de enunciação e de manifestação. (RANCIÈRE, 2003, p. 8)

Alinhada ao pensamento de Rancière, Ângela Salgueiro explica:

Se pensarmos que a política é responsável pela construção de uma cena dissensual na qual se desenvolve a coexistência humana, uma de suas dimensões estéticas não só é evidenciada, mas também se torna responsável por fornecer pistas de como seria possível aos sujeitos deixar de desempenhar papéis já dados e construir/ocupar de outra maneira a cena política, reconfigurando-a. Assim, como ressalta Mouffe (2007), não se trata de destruir a cena comum anteriormente existente e criar um espaço absolutamente novo, mas de recriá-la e de contribuir para a construção de novas subjetividades e de modos plurais (e sempre conflituosos) de convivência. (SALGUEIRO, 2013, p. 8)

Percebemos os cinco filmes como sendo resultantes de uma “cena de dissenso” configurada no interior do maior grupo formador da cultura cinematográfica belo-horizontina nos anos de 1950 e 1960. A experiência comum sedimentada em mais de uma década de atuação, configurava o lugar do debate no cineclub e da produção e leitura da crítica cinematográfica como o dado comum na experiência estética e política. Ao se efetuar a produção do primeiro longa-metragem percebe-se uma reconfiguração da cena política, que passa a estabelecer, mesmo que sem apaziguamento coletivo, a enunciação subjetiva de sujeitos. Os filmes conformam uma nova cena que agora não nasce das falas ou da escrita na máquina de escrever, mas sim, de câmeras ligadas para o encontro com a luz.

Quem cria a cena, enuncia a sua subjetivação e se apresenta na partilha do sensível, instância onde se dispõem os corpos, segundo Rancière (2010, p. 57), “em recortes de espaços e de tempos singulares que definem maneiras de estar juntos ou separados, frente a ou em meio de, dentro ou fora, próximos ou distantes”. Em Rancière (1995, p. 7), “uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”.

Os cinco filmes são obras que propõem uma reconfiguração no interior do debate cinematográfico na cidade de Belo Horizonte naquele momento. Não mais silêncio na apropriação da linguagem, mas voz ativa imposta, desta vez, pelo trabalho realizado com as imagens em movimento atreladas ao som. Com isso, os cinco diretores promovem uma nova inserção no político, problematizando, naquela “partilha do sensível”, ou seja, naquela formação de comunidade política, um encontro discordante nas percepções individuais.

Dentro desta perspectiva:

o dissenso político não é uma discussão entre pessoas falantes que irão confrontar seus interesses e valores. É um conflito sobre quem fala e quem não fala, sobre o que tem que ser ouvido como voz de dor ou sofrimento e o que tem que ser ouvido como argumento sobre justiça. (RANCIÈRE, 2011, p. 2)

Pois, para Rancière (2012, p. 48), “(...) toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação”.

Os cinco diretores apresentam com suas obras, cada um de forma particular, uma cena de dissenso que emerge de uma formação comum por meio da crítica cinematográfica e do movimento cineclubista de Belo Horizonte. Se a formação é comum, o dissenso se opera então pela observação dos processos de subjetivação, pelos diferentes modos de subjetivação expressos por cada diretor na constituição de seu primeiro longa-metragem diante do quadro social onde estavam inseridos. Para isso, é necessário levar em consideração que esses diretores estão, naquele momento, estabelecendo uma quebra com a tradição cinematográfica da cidade de Belo Horizonte, centrada no desenvolvimento do pensamento e não na possibilidade de produção. Assim, a emersão dessa subjetividade, para acontecer, precisa estabelecer o embate político.

Acreditamos que este exemplo nos permite pensar a presença do cinema na sociedade como prática educadora de um olhar político e estético para a vida, conformadora de uma cena que enuncia a subjetivação do sujeito e com isso configura o ato político. Um ato político cinematográfico, que quando preservado no tempo, pode levar a exposição da cena para outras gerações. Por isso, pensamos que o cinema, seja qual for o nosso arcabouço de discussão, é sempre um lugar que nos oferta múltiplos desdobramentos.

A experiência de produção desses cinco filmes - em película, bitolas 16mm e 35mm - nos convoca a pensar o sentido de se produzir uma obra cinematográfica. Tudo o que está

envolvido por esse ato e confere suporte social ao fato de uma mão apertar o botão “Rec” de uma câmera e dar início à produção de imagens que, quando projetadas, receberão a representação do movimento da vida.

Se para Rancière a política não se efetiva no interior das instituições, mas se dá no próprio sujeito desidentificado, hoje, que tipo de relação podemos estabelecer com o ato de se produzir imagens, tornado tão popular pelo desenvolvimento da tecnologia digital?

Produzir imagens será sempre um ato político quando pautado pelo desejo de se enunciar à ordenação comum, uma nova reordenação, uma nova presença.

## Referências

BAECQUE, A. de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GOMES, P. E. S. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário. Volumes 1 e 2*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

MARQUES, A. C. S. “Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência”. In: *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013.

MIRANDA, M. e CICCARINI, R. (org.). *Revista de Cinema: antologia, volumes 1 e 2*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

RANCIÈRE, J. *La Méésentente: politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.

\_\_\_\_\_. “Ten thesis on politics”. In: *Dissensus: on politics and aesthetics*. Edited and translated by Steven Corcoran. London: Continuum, 2010.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

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

VELOSO, G. “CEC e cinema brasileiro”. In: COUTINHO, M. A e GOMES, P. A. (org.). *Presença do CEC: 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

# Errol Morris: uma análise sobre encenação em *Gates of Heaven* e *The Fog of War*<sup>1</sup>

## Errol Morris: an analysis about staging in *Gates of Heaven* and *The Fog of War*

Dayane de Andrade<sup>2</sup> (Mestranda – Unicamp)

### Resumo:

Este trabalho pretende analisar a questão da encenação documentária na obra filmica do cineasta americano, Errol Morris. Pretendemos analisar como acontece a encenação nos filmes do cineasta, partindo da influência do aparelho Interrotron. Para este estudo analisaremos dois filmes: *Gates of Heaven* (1978) e *The Fog of War* (2003).

### Palavras-Chave:

Documentário; Encenação; Interrotron; Personagem.

### Abstract:

This work intends to analyze the issue of documentary staging in the film work of the american filmmaker, Errol Morris. We intend to analyze how the staging happens in the films of the filmmaker, starting from the influence of the Interrotron apparatus. For this study we will analyze two films: *Gates of Heaven* (1978) and *The Fog of War* (2003).

### Keywords:

Documentary; Staging; Interrotron; Character.

O conceito de *mise-en-scène* foi trazido para o cinema na década de 50, quando os teóricos da *Nouvelle Vague* começaram a pensar tal conceito como um novo parâmetro para o cinema da época. Com a política dos autores, a *mise-en-scène* passou a figurar um novo parâmetro para o cinema de autor. De acordo com David Bordwell, a concepção de *mise-en-scène* na política dos autores se referia

A todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera (...) O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal. (BORDWELL, 2008, p. 33)

A *mise-en-scène*, ou encenação, sempre foi própria também do documentário, desde seus primórdios. Como fala Fernão, "O documentário nasce utilizando-se largamente de estúdios

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no painel "Corpo e Encenação".

<sup>2</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, sob a orientação do Profº Drº Fabio Nauras Akhras.

de encenação. Boa parcela dos filmes que compõem o que chamamos de *tradição documentária* utiliza encenação [...]" (RAMOS, 2008, p. 39, grifo do autor). Esse recurso foi usado já em *Nanook of the North* documentário de 1922, no qual o cineasta Robert Flaherty pede para um esquimó encenar/re-encenar a vida e tradição de Nanook.

O chamado documentário clássico surge com Grierson, nos anos 30. Os documentários desta época são marcados pelo uso da narração em over, a chamada “voz de Deus”, que ouvimos, mas não vemos na cena. Essa voz over é uma voz autoritária, detentora do saber, ela assere para o espectador como se estivesse ensinando. São filmes marcados principalmente por roteiros prévios, filmagens em estúdio, que compõem também a forma de encenação construída.

Esse estilo de documentário é predominante até a década de 50, quando surge o chamado cinema direto, e com ele surgem novos parâmetros éticos para o documentário, inaugurando o documentário moderno. O cinema direto surge em contraposição às especificidades do documentário clássico, e conseqüentemente a forma de encenação também sofre mudanças.

O que o direto propõe nesse período é um cinema aberto ao transcorrer do mundo, deixando a tomada aberta às possibilidades do transcorrer, uma tomada espontânea. A indeterminação é o ponto central do direto, e a qualidade do diretor é justamente saber explorar essa indeterminação da melhor forma possível. De acordo com Fernão (2012), dentro do cinema direto podemos distinguir dois modos diferentes de cinema.

O primeiro é um cinema direto em recuo, que propõe uma nova postura ética de não interferência no transcorrer da tomada, ou o mínimo de interferência possível, vendo a câmera como uma mosca na parede. Porém, esse modelo ideológico logo é atropelado pela segunda tendência, a de um cinema interativo/reflexivo nos anos 60. Nesse novo modelo há uma forte crítica à ideia anterior do recuo, isso porque na forma que o primeiro direto propõe há um desejo de suprimir a instância do megaenunciador, porém, não há como suprimir essa instância que está sempre lá. Sendo assim, sendo impossível fazer um cinema dito “puro”, sem interferência, o melhor é reconhecer e assumir essa interferência, e é isso que o modelo interativo/reflexivo propõe.

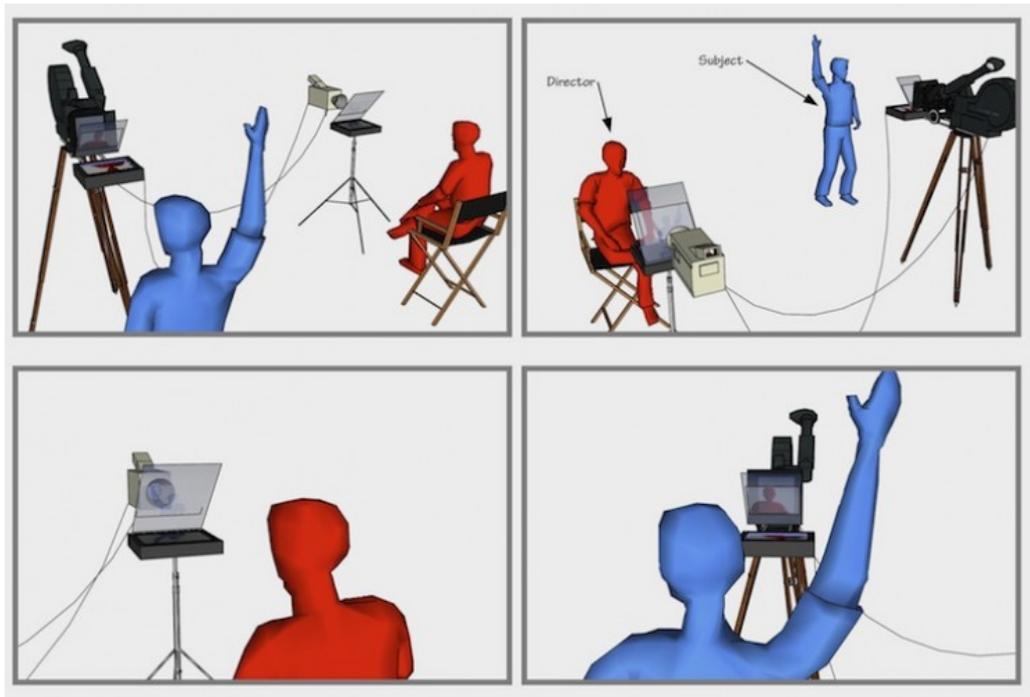
A encenação direta está muito mais ligada ao corpo do personagem, à maneira como ele se movimenta e se expressa na cena, pela flexibilização causada pela presença da câmera, desembocando às vezes no que Fernão (2012) denomina de a-encenação, ou encenação afecção. Esse tipo de encenação está muito relacionado com as expressões do rosto e do corpo do ator em cena.

Nos anos 80 o campo documentário entra em um novo período, chamado de documentário contemporâneo. De acordo com Francisco Elinaldo (2004), a principal característica desse período é o uso de uma gama variada de materiais, ou seja, fotos, trechos de músicas, locuções, vídeos caseiros, por exemplo. *The Fog of War* exemplifica bem esse período.

### **A entrevista e o Interrotron**

No centro da construção de sua narrativa documentária, Morris faz uso do método da entrevista, característica dialógica que emerge no cinema direto, a partir da década de 60, em oposição ao estilo griersoniano da voz direta, fora de campo. No precedente estilo clássico do documentário, as asserções do mundo eram asseridas por uma voz over, enquanto na entrevista a relação dialógica acontece provocada pelo cineasta (RAMOS, 2008). Para seu método de entrevista, o documentarista elaborou um aparelho chamado Interrotron (figura 1), no qual o entrevistado pode olhar diretamente para a lente da câmera que o filma e ver a imagem de Morris.

Figura 1 – Ilustração de Steve Hardie mostrando o funcionamento do Interrotron



Fonte: <http://www.whiterabbitdesigncompany.com/>

Errol Morris diz em entrevista<sup>3</sup>, que o contato visual direto é muito importante no processo de comunicação das pessoas é um momento dramático, de valor dramático, tanto para a emissão (quem fala), quanto para a recepção (quem vê e ouve). Esse drama criado pelo contato visual e expressões faciais é extremamente importante para a comunicação, e principalmente para a resposta da audiência.

### **A encenação em *Gates of Heaven* e *The Fog of War***

*Gates of Heaven*, lançado em 1978 e sem uso do Interrotron, retrata dois cemitérios de animais de estimação na Califórnia. Morris não usa voz over em seu filme, e são pouquíssimos os momentos com inserção de material de arquivo. O diretor gosta da câmera parada, são pouquíssimos também os momentos que a câmera se move. O diretor coloca a câmera na frente de seus entrevistados e deixa que eles transcorram em suas falas, sem guiar suas palavras, sem interromper o entrevistado. Os planos de entrevistas sempre são relativamente longos, sem

<sup>3</sup> Esta entrevista está disponível no site do diretor, que pode ser acessado no endereço <http://www.errolmorris.com/>

muitos cortes. Morris está interessado na fala dessas pessoas, no que elas têm a dizer em suas histórias e fabulações, e incentiva esse monólogo diante da câmera.

Uma personagem que mostra isso excepcionalmente é Florence Rasmussem, que mora em frente ao cemitério falido. A senhora faz o mais longo monólogo do filme, seu depoimento dura pouco mais de 5 minutos, e aproveita para abrir seu coração e falar de sua mágoa com seu filho. A câmera que filma a personagem é fixa, frontal, e a filma em plano americano enquanto está sentada e posicionada no centro do quadro de filmagem.

Algumas vezes Morris fecha um pouco mais o plano, para focar nas expressões dos personagens, como por exemplo, nas cenas que desembocam em uma encenação afecção com o personagem Floyd McClure.

Quase todo o filme é composto por planos mais longos, plano fixo, ângulo frontal, personagem localizado no centro do quadro. O diretor filma majoritariamente em meio primeiro plano, e planos americanos. Quando vai entrevistar seus personagens Morris faz questão de dar preferência para a presença do corpo do entrevistado na tomada, mas também se preocupa em mostrar o ambiente em que estes personagens estão.

Na segunda parte do filme, as cenas das entrevistas com os irmãos, filhos do proprietário de um dos cemitérios, seguem o estilo de encenação direto, e algumas cenas também mostram um estilo de encenação direta mais em recuo nesse documentário, como as cenas que mostram os irmãos trabalhando, cortando a grama do cemitério, por exemplo, ou as cenas em que o diretor filma as escavadeiras cavando os buracos para retirar os animais do cemitério em Los Altos. No entanto, encontramos nesse documentário também a encenação construída.

Vemos uma cena construída quase no final do filme quando, logo após o personagem falar que às vezes no final da tarde leva seu equipamento para fora de casa e toca sua guitarra, a cena mostra exatamente essa ação. A cena começa com a câmera fixa, mostrando uma paisagem, e logo em seguida movimenta-se em uma panorâmica horizontal até enquadrar o personagem, enquanto ele está tocando sua guitarra, conectada ao seu alto-falante, com o som atravessando todo o vale.

*The Fog of War*, filme de 2003 que retrata o personagem Robert McNamara, é o sétimo longa-metragem de Errol Morris, e o terceiro em que Morris utiliza seu aparelho Intertron.

A câmera é na posição que Errol Morris gosta, fixa e frontal, fazendo com que o personagem sentado em frente a ela fale não só para o diretor, mas também para o espectador. Nesse documentário essa forma gera um tom de confissão do personagem, que por vezes assume ter cometido erros militares na época em que era secretário de defesa, admitindo sua incapacidade frente a determinadas situações de guerra. No início do filme fica evidente a reflexividade no modo de encenar direto, com a interação do diretor, e que montagem do filme não foi feita em ordem cronológica das filmagens.

Os momentos da entrevista com Robert Mcnamara são feitos com a câmera fixa, filmando de ângulo frontal o personagem, e variando entre primeiro plano e primeiríssimo plano, todos articulados para dar enfoque às expressões faciais do personagem. Os planos não são longos, sem interrupções, como acontece em *Gates of Heaven*. Em *The Fog of War* os planos são curtos, marcados por várias interrupções por imagens de arquivo e vários cortes de salto entre uma fala da entrevista e outra, transições bem marcadas às vezes utilizando uma tela preta entre uma cena e outra, e ainda por interrupções do diretor ao fazer perguntas ao personagem.

Podemos ver que em algumas cenas o personagem está no centro do quadro, e conforme as cenas vão seguindo sua posição vai mudando, fazendo com que em cada cena seguinte ele pareça estar saindo para fora de campo. E em certas cenas que mostram uma emoção mais profunda do personagem são mostradas em primeiríssimo plano e em closes, para enfatizar essas emoções, deixando evidente o modo de encenar afecção.

O personagem olha diretamente para a tela, e o espectador se depara com aquele rosto enorme na tela, preenchendo quase toda ela, com os olhos do personagem fitando os seus. É impossível ficar impassível diante dessas situações. Essa relação desperta emoções mais fortes no espectador, seja de raiva, de indignação, de medo, ou de compaixão às vezes. Nesses momentos em que o personagem chora, e se confessa, o espectador mesmo o odiando, consegue nesse momento sentir certa empatia e compaixão pelo personagem, essa é a interferência na audiência.

### **Consideração finais**

Pretendemos neste artigo fazer uma análise de como a encenação se configura nos documentários de Morris, a partir do uso de seu aparelho de entrevistas Intertron. Para tal

análise, partimos da ideia de que a encenação no documentário se dá pelo embate entre o diretor e o personagem, no momento em que a cena está acontecendo.

No documentário *Gates of Heaven*, este embate entre os dois sujeitos não é mediado pelo aparelho Interrotron, o que configura um certo modo de encenar. Enquanto *The Fog of War* é realizado a partir da mediação desse aparelho, e sendo assim traz novas especificidades ao modo em que acontece a encenação na cena documentária.

A principal característica que modifica essas formas de encenar, é com relação ao olhar do personagem. Quando uma pessoa está sendo filmada, está sendo entrevistada diante de uma câmera, muitas vezes ela se sente desconfortável, por estar sendo filmada e por ter que falar olhando para uma máquina funcional, fria, sem vida, e por diversas vezes os personagens desviam seu olhar da lente da câmera. Olham ao redor enquanto falam, olham para baixo, olham para o diretor ou alguém da equipe que está no ambiente, mas evitam olhar para a lente da câmera, e conseqüentemente estão evitando olhar para o espectador.

Em *Gates of Heaven*, por exemplo, Morris filmou o documentário segurando sua câmera apoiada em seu ombro, enquanto colocava sua cabeça ao lado da câmera, e muitos personagens ao invés de olhar diretamente para a lente, olhavam para o rosto de Morris, ou para a equipe presente, como podemos ver claramente na cena da personagem Florence, que faz um monólogo incrível no filme, porém não olha para o espectador quando fala. Com o Interrotron, Morris resolve esse problema. Ao colocar seu rosto diretamente em frente a câmera, ele “obriga” o entrevistado a olhar diretamente para a câmera. Morris encarna a própria câmera no momento da tomada, ele e a câmera tornam-se um só, ele deixa de ser apenas o sujeito que opera a câmera para transfigurar-se no próprio sujeito-câmera.

Ao transformar-se na própria câmera Morris interfere também na relação de intimidade dentro da tomada, em dois níveis, no nível diretor-personagem e no nível personagem-espectador. Isso pois, a câmera é um elemento máquina funcional, frio, desprovido de vida e quando o personagem precisa olhar e falar para essa máquina de certo modo o nível de intimidade entre o diretor e o personagem diminui. Mas quando Morris coloca sua própria pessoa “dentro” daquela máquina, ela deixa de ser fria e sem vida, e isso permite ao personagem olhar e falar para a câmera com uma maior intimidade, pois fala diretamente para o diretor.

Mas o personagem não fala apenas para o diretor, ele fala também para o espectador, e aí entra o segundo nível. Essa intimidade também é levada para o nível espectral, o personagem ao falar olhando nos olhos do diretor, também olha nos olhos do espectador, e esse contato visual transforma o modo de encenar e a forma com a qual o espectador recebe essa encenação.

No fim deste artigo, chegamos a algumas considerações referentes aos dois documentários analisados, e ressaltamos que para um estudo mais detalhado da influência do Intertron na encenação nos documentários de Morris, faz-se necessário uma análise de todos seus documentários. Deixamos em aberto então essa possibilidade de continuação da pesquisa, para novas análises e contribuições para este estudo.

### Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2ªed. Campinas: Papyrus, 2006.

\_\_\_\_\_. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus, 3ª ed., 2005.

PEREZ, Gilberto. *Errol Morris's Irony*. In: ROTHMAN, William. *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York: State University of New York Press, 2009.

PLANTINGA, Carl. *The Philosophy of Errol Morris: Ten Lessons*. In: ROTHMAN, William. *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York: State University of New York Press, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A Mise-en-scène do Documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. 2012. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/>. Acesso em: 20 de Maio de 2015.

\_\_\_\_\_. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac, 2008.

\_\_\_\_\_. *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. 2: Documentário e Narrativa Ficcional. São Paulo: Senac, 2005.

ROTHMAN, William. *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York: State University of New York Press, 2009.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

# **A voz como elemento sonoro: flutuações vocais em “Família Rodante”<sup>1</sup>**

## **Voice as sound element: vocal fluctuations in "Rolling Family"**

**Debora Regina Taño<sup>2</sup> (Mestranda – UFSCar)**

### **Resumo:**

Partindo do filme Família Rodante (Pablo Trapero, 2004) analisaremos quais formas e espaços a voz ocupa no cinema. Reconhecendo-a como um elemento sonoro e com diferentes bases teóricas, podemos encontrar flutuações da fala, que alterna entre “relevante” e “periférica” a cada momento, criando, assim, diferentes relações entre ela e a construção dos personagens, o desenvolvimento narrativo e a polifonia de sonoridades e significações.

### **Palavras-chave:**

Voz, som, Família Rodante.

### **Abstract:**

Through the analysis of the movie Rolling Family (Pablo Trapero, 2004) it's uncovered which forms and spaces the voice occupies in cinema. Considering it as a sound element and based in different theoretical backgrounds, it's possible to find speech fluctuations, from "relevant" to "peripheral" at each moment, thus creating different relationships among the speech and character construction, narrative development and the polyphony of sonorities and meanings.

### **Keywords:**

Voice, sound, Rolling Family.

A presente comunicação é parte da dissertação de mestrado intitulada “Sonoridades vocais no cinema: a fala flutuante em Família Rodante (2004) de Pablo Trapero”. Iremos desenvolver aqui um panorama geral acerca das reflexões desenvolvidas na pesquisa, que dizem respeito à presença da voz nem sempre relacionada diretamente ao andamento da ação, mas sim a outros elementos constituintes da narrativa.

Entendendo a voz como mais uma camada da construção sonora de um filme e como fator importante na configuração de personagens e de ações, observaremos quais são as possíveis potências implicadas em suas sonoridades. Reconheceremos, ainda, as significações que emergem da interação entre a voz e os demais componentes sonoros e em que medida tal

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL - VOZ, SILÊNCIO, MÚSICA E RUÍDO: PROBLEMAS SONOROS.

<sup>2</sup> Mestranda do PPGIS/UFSCar é bacharel em Imagem e Som pela mesma universidade. Pesquisa cinema argentino contemporâneo e realiza trabalhos tanto teóricos quanto práticos na área de som do audiovisual.

polifonia é capaz de articular camadas narrativas específicas. Estas diversificações no uso da voz podem ser abordadas de acordo com suas demandas, levando-nos a diversas perguntas e abordagens teóricas diferentes a partir do que o filme nos apresenta como formas de uso das sonoridades vocais.

Se a voz é um som, por que pensá-la apenas como palavra? O que ela pode significar enquanto som propriamente? Como ela pode aparecer? Como e por que a voz tornou-se o centro da construção sonora dos filmes? Qual a ligação deste fato com a centralidade da voz na comunicação e na linguagem humana? Será que nos filmes a voz sempre tem o papel de dar informações fundamentais para o andamento da narrativa? E se ela não estiver ligada a um contexto linguístico propriamente? Qual função essa fala/voz exerce e como ela aparece?

Estas e outras tantas perguntas surgem e unem-se a fim de nortear um caminho único, que busca investigar de que formas e com que significações a voz humana, enquanto som, aparece nos filmes, partindo do princípio de que seu conteúdo semântico não é elemento central para o decorrer da narrativa e sua causalidade.

O caminho proposto para responder, ou ao menos aproximar-se, das questões levantadas une diversos referenciais teóricos a respeito da voz, seja no cinema ou em outras áreas como a poesia oral, a linguística, a história, etc., com um filme, que apresenta possibilidades de discussão do que pretendemos evidenciar. O filme *Família Rodante* (Pablo Trapero, 2004) foi escolhido por ser repleto de diálogos e de cenas com construções sonoras possíveis de serem analisadas a fim de entendermos como a voz pode estar presente de diferentes formas e com diversas significações. O filme nos auxiliará no processo de entendimento do uso da voz como elemento sonoro partindo do princípio que seus diálogos não são a todo tempo fundamentais enquanto informação, mas sim, enquanto elemento fílmico. Por meio de suas composições estéticas, pensaremos como a voz aparece e o que ela acrescenta ao filme.

O filme é um *road movie* que atravessa a Argentina, de Buenos Aires a Misiones, fronteira do país com o Brasil, levando dentro de um trailer toda uma família, suas gerações e problemas de relacionamento. Dona Emília, a matriarca, é convidada para ser madrinha de

casamento de uma sobrinha e para ir à festa realiza a viagem com suas duas filhas, dois genros, quatro netos, um bisneto, a amiga de uma neta e o marido de outra, que chega durante a viagem.

O caminho, além de percorrer o interior da Argentina, entrando em contato com suas cidades e populações diversas, coloca a família em uma convivência intensa, pouco comum para cada um dos núcleos, levantando, com o decorrer do tempo e da proximidade, questões mal resolvidas e demarcando, sobretudo, a incomunicabilidade existente entre estas pessoas. Neste filme as falas dos personagens parecem não estar amarradas a informações comumente interpretadas como “relevantes”, mas sim flutuando por assuntos passíveis de serem entendidos como “periféricos”. Tal característica diminuiria o papel primordialmente semântico das vozes, abrindo espaço para a sua presença enquanto “som”.

A partir das questões propostas e, sobretudo, de como a voz pode estar no filme sem que seja seu centro de informação e o que deriva disso, o trabalho se inicia, nos estudos disponíveis sobre som, focando no elemento da voz. Michel Chion (2004) analisa o cinema a partir do entendimento de que o ser humano é vococêntrico, e, portanto, sua atenção é dirigida ao entendimento do som emitido pela voz humana. Aprofundando sua proposição sobre o assunto, Chion (1993) divide a palavra falada no cinema em três tipos: palavra-teatro, palavra-texto e palavra-emanção. Enquanto os dois primeiros tipos dizem respeito à palavra que necessita ser entendida para o andamento da narrativa, sendo, respectivamente, a ação central da cena dita por personagens e a voz de um narrador em *over* que foge da continuidade espaço-temporal, o terceiro tipo, a palavra-emanção,

(...) consiste na palavra que não é necessariamente ouvida e integralmente compreendida e, sobretudo, não está ligada ao coração e ao centro do que poderia ser chamado de ação de forma geral. (...) A palavra se converte então em uma emanção dos personagens, um aspecto deles próprios, assim como sua silhueta, significativa, mas não central para a encenação e a ação. (CHION, 1993, p. 136. Tradução nossa)

Esta abordagem da palavra proporciona uma maior ligação com os aspectos propriamente sonoros da voz, dando espaço à criação de possíveis significados gerados por meio da forma como ela se manifesta. Tais definições, no entanto, são discutidas a partir do momento em que, no filme, as falas dos personagens são inteligíveis, mas nem sempre seu

conteúdo está ligado à ação, o que coloca esta voz em um lugar intermediário, que soa como a palavra-teatro e significa como a emanação.

Seguindo o percurso das questões iniciais, é possível pensar a voz em alguns formatos, cada um destacando uma ou outra potencialidade. A primeira delas é investigar como a voz tornou-se o centro da mixagem e da atenção e necessidade de entendimento. Tendo como partida inicial a transição entre cinema silencioso e sonoro e seguindo pela história do cinema, analisamos brevemente, , como a voz aparece em cada fase, percebendo que o vococentrismo - e com ele o verbocentrismo (CHION, 1993) - se faz presente desde o momento em que foi possível ver e ouvir os personagens simultaneamente, gerando o predomínio da cultura de uma boa voz e dicção. Já em propostas estéticas mais contemporâneas, a voz e as falas adquirem formas diversas, que nos possibilitam relativizar essa centralidade.

Com relação ao filme em estudo, propomos pensar como a voz de alguns personagens, que mesmo estando no centro sonoro deste, claramente compreensível, pode não ter a função de comunicar algo objetivo, mas sim ser parte daquele personagem. Esta fala começa a partir daí a ser percebida como flutuante - em relevância de conteúdo e em forma. Para esta análise utilizamos a sequência inicial do filme, em que dona Emília, a matriarca da família, está sozinha em sua casa conversando com seus gatos, uma vizinha, e alguns animais, em uma atitude cotidiana. Em seguida, temos o aniversário de Emília com suas amigas, que, assim como a cena inicial, não se centra no conteúdo das falas, por mais que seja repleta delas. As falas circulam, mas não nos dizem nada que objetivamente irá influenciar na narrativa.

Assumindo esta voz como algo que emana dos personagens, nossos questionamentos seguem. O que esta voz coloca para o exterior se não um conteúdo semântico? Para teóricos como Mladen Dolar (2007) e Don Ihde (2007), cada um a sua forma, por mais que a voz tenha um destaque em relação aos demais sons por sua porção semântica, ela é algo que extrapola a linguagem, que possui em si conteúdos que não estão ligados apenas ao dizer algo propriamente. Entendemos que, enquanto som, ela carrega em si características próprias como intensidade, timbre, altura, mas também elementos de quem a emite, uma materialidade própria daquele ser. Esta materialidade é colocada por Roland Barthes (1986) como o “grão” da voz, existente no ato da fala, no encontro entre a linguagem (e em seu caso, do idioma) e da voz

propriamente. Estas colocações sobre as possibilidades materiais e sensórias da voz são elementos importantes no desenvolvimento de uma análise rica em elementos de diversas naturezas, além do campo cinematográfico, como, por exemplo, as colocações de Dolar (2007) a respeito das diferentes emissões vocais produzidas pelo ser humano, com variados graus de elaboração linguística e intenso significado e poder de comunicação. A elas somam-se as características próprias da voz, chamadas pelo autor de “efeitos secundários”, que aparecem durante a fala e acrescentam elementos como sotaque, entonação e outros.

Temos ainda os estudos de Quinlivan (2012) a respeito da respiração no cinema, que tanto nos interessa, uma vez que a respiração também é um elemento sonoro produzido pelo ser humano e que possui diversas possibilidades e formas de significar. Importante destacar, ainda, que além dos recursos sonoros, as imagens de Família Rodante nos remetem, muitas vezes, diretamente à corporalidade, com planos próximos da boca dos personagens, suas dificuldades de fala, entre outras formas.

Materialidade, elementos corporais e a valorização da forma como se dá a manifestação vocal podem ser observadas também nos estudos de Paul Zumthor (2001; 2007) a respeito da performance. Tendo como objeto de estudo a poesia vocal medieval, as reflexões de Zumthor muito contribuem para o entendimento do uso da voz e de suas qualidades intrínsecas no momento da performance, uma vez que colocam que a voz humana provoca efeitos e possui nuances que vão para além do texto. A oralidade é dotada da possibilidade de gerar percepções sensórias, que acessam questões de linguagem que não estão no âmbito da informação.

Ao falar de performance, Zumthor estabelece a relação necessária entre artista e espectador, entre tempo e espaço. Sendo o cinema uma arte registrada, discutimos quais possíveis entendimentos e relações se estabelecem entre a performance e a exibição cinematográfica. Muito nos interessa também, a colocação do autor a respeito do cinema e da música gravada como formas de retomar a importância da oralidade e da escuta, diminuídas desde o predomínio da escrita na transmissão de informação e conhecimento (ZUMTHOR, 2007).

Neste momento, pensamos na sequência em que Emília narra/recita um conto para a família que descansa enquanto seguem viagem. A fala de Emília, aqui entendida como uma

performance vocal dentro do filme, não apenas assume esta função, mas ainda transita entre formas de narração e de presença do som. Sua voz flutua, agora em relação à imagem, e esta alteração de posicionamento nos permite associar o que a senhora diz em alguns momentos com uma fala dramática e em outros com uma narração épica. Tais associações partem das definições de Anatol Rosenfeld (1985) acerca dos gêneros literários - o épico, o lírico e o dramático - e se unem à flutuação desta voz que ora está em quadro, ora é uma narração em *over* acompanhada por uma trilha musical. Assim, uma vez que a voz muda de posição e função, a palavra e seu conteúdo passam também a ter destaque e a funcionar como enunciadora de pistas do desenvolvimento da trama.

Pensando, a partir deste ponto, em quais formas a palavra – e aqui não apenas a voz - pode adquirir, deparamo-nos com o uso da canção. A análise da voz como elemento da canção, sua inserção no filme e importância enquanto música e enquanto palavra significativa são os pontos a serem debatidos. A música e a letra apresentam elementos que enriquecem o entendimento da narrativa, podendo muitas vezes conter mais informação textual do que as próprias falas dos personagens. A interpretação da letra e a análise dos momentos em que a canção aparece durante a narrativa, são de fundamental importância para o entendimento de sua colocação no filme e também de sua relação com os personagens e suas vozes.

Enquanto o que é falado pelos personagens muitas vezes diz respeito a eles próprios, a suas “silhuetas”, o conteúdo semântico da canção, expresso por uma voz extra-diegética, dá ao espectador informações sobre aquela família que viaja. O foco da análise se dá na canção tema, composta por León Gieco, que está presente na primeira sequência da viagem, tendo início com a entrada dos personagens no trailer, e nos créditos finais. Tal música, no entanto, não é a única presente no filme. A formação de uma trilha musical de compilação - composta por músicas pré-existentes ao filme e muitas delas conhecidas - também acrescenta elementos à narrativa, interpretações e relações com o contexto de produção/exibição. A trilha de compilação permite que as músicas contribuam não apenas com as funções narrativas que lhes cabe, como colocado por Claudia Gorbman (1987), Anahid Kassabian (2001), mas também faça referências e alusões a outras obras e contextos (SMITH, 1998).

O percurso é concluído com a análise da sequência da briga entre os genros, a fim de elaborar mais sistematicamente a ideia da fala flutuante, proposta pela pesquisa. A soma das vozes que pouco dizem, ou uma mesma fala que ao negar uma informação possui forte significado; a variação de intensidade; a alteração de localização destas vozes que hora estão dentro, hora fora de quadro; as mudanças na escuta de acordo com o personagem que está em foco em determinado momento. Todas são formas que fazem a fala flutuar dentro da cena - do filme como um todo e, por que não, em muitos filmes. É esta variação em diferentes âmbitos narrativos, que chamamos de flutuação, que buscamos ao longo do trabalho.

Responder às questões iniciais que nos fazem sair das categorias estanques e flutuar entre as possibilidades que a narrativa cinematográfica permite e que a voz, enquanto elemento sonoro, nos dá como possibilidade.

### Referências

- BARTHES, Roland. *Obvio obtuso: imagens, gestos, vozes*. Barcelona: Paidós Iberica SA, 1986. p. 262-271.
- CHION, M. *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica SA, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La voz en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- DOLAR, M. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- GORBMAN, C. *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI Publishing, 1987.
- IHDE, D. *Listening and Voice: Phenomenologies of sound*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- KASSABIAN, A. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.
- QUINLIVAN, D. *The place of breath in cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.p.15-26.
- SMITH, J. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.
- VERARDI, M. *Nuevo cine argentino (1998 - 2008): formas de una época*. Tese (Doutorado) - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

# Manoel de Oliveira entre fantasmas e antimatéria<sup>1</sup>

## Manoel de Oliveira between ghosts and antimatter

Edimara Lisboa<sup>2</sup> (Doutoranda – USP)

### Resumo:

Esta versão compactada da comunicação que apresentei relaciona reflexões teóricas que Manoel de Oliveira deixou formuladas em entrevistas e palestras a um de seus últimos títulos, *O Estranho Caso de Angélica*, cujo roteiro remonta à década de 1950, mas que só veio a se concretizar em texto fílmico em 2010. A defasagem temporal entre roteiro e filme não apenas resulta num interessante entrecruzar de duas épocas distintas, mas também problematiza a noção oliveiriana de cinema como arte da fantasmagoria.

### Palavras-chave:

Fantasmagoria, Fotografia e Cinema, Comparatismo interartes.

### Abstract:

This compact version of the paper presented orally relates Manoel de Oliveira's theoretical reflections formulated in interviews and lectures to one of his latest titles, *The Strange Case of Angelica*, which script dates back to the 1950's, but it only came to fruition in filmic text in 2010. The time lag between script and film not only results in an interesting interlacing of two different periods, but also problematize the oliveiriana notion of cinema as phantasmagoria art.

### Keywords:

Phantasmagoria, Photography and Cinema, Interart comparatism.

Do cinema mudo ao cinema digital, o cineasta português Manoel de Oliveira (1908-2015) presenciou grande parte da história do cinema e realizou filmes que dialogam de forma marcadamente autoral com o avançar dessa história. Apesar de não ter se dedicado propriamente à teoria e à crítica de cinema, Oliveira em muitas ocasiões expressou um pensamento próprio sobre a arte cinematográfica. Na altura das filmagens de *Acto da Primavera* (1963), causou grande polêmica ao afirmar que “o cinema não existe”, mas é a captação mecânica de todas as artes, cuja síntese é o teatro. Passaria, então, a defender que o cinema é o teatro colocado diante da câmera.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 1 do ST CINEMAS EM PORTUGUÊS: APROXIMAÇÕES-RELAÇÕES.

<sup>2</sup> Mestre e doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela FFLCH-USP, com graduação em Letras (Português e Linguística) pela mesma instituição.

Mais tarde, veio a suavizar esse axioma, destacando que o cinema se diferencia do teatro em razão de o teatro ser um ponto de convergência concreto dos elementos extraídos de todas as artes, enquanto o cinema acaba por ser uma síntese imaterial, ou fantasmagórica, dessa confluência interartística: “O teatro é matéria viva; é físico, está presente. O cinema é o fantasma dessa matéria, da realidade física, mais real, contudo, que a realidade em si mesma” (OLIVEIRA in BAECQUE; PARISI, 1999, p.81). O que, de certo modo, retoma o conceito de cinema como “escrita de luz”, de Jean Epstein, segundo o qual o cinema é uma arte que não escreve, mas inscreve e fixa tudo o mais, e cuja composição imaterial assemelha-se à matéria da mente, ao pensamento e à memória.

Essas e outras reflexões que Manoel de Oliveira deixou formuladas em entrevistas e palestras interessam particularmente à discussão de um de seus últimos títulos, *O Estranho Caso de Angélica* (2010), cuja proposta metalinguística explora a fotogenia<sup>3</sup> epsteiniana, da especificidade cinematográfica, potencializando a ideia de que o olho mecânico da câmera “enxerga melhor” e está “‘mais bem’ armado do que o olho humano” (AUMONT, 2012a, p.71) e, por isso, seria um instrumento importante na busca pelo conhecimento e (por que não?) em tentativas de desvendar os enigmas da existência.

Filme que saiu da gaveta depois de quase sessenta anos das primeiras versões do roteiro, já quatro vezes publicado em volume, *O Estranho Caso de Angélica* é inspirado em uma experiência pessoal de Manoel de Oliveira, solicitado por familiares a tirar fotografias de uma jovem que havia acabado de morrer. O insólito da situação, somado às belas imagens que ficaram da jovem morta suscitaram o enredo de uma história de amor mediada pelo dispositivo fotográfico e mediadora dos intercâmbios entre cinema e fotografia.

Resgatando as origens do cinema e o desejo de crescer movimento às imagens fotográficas, a trama de *O Estranho Caso* gira em torno da paixão de um fotógrafo de arte pelo fantasma da bela mulher morta despertado diante e por meio de sua câmera. Trata-se de uma fábula que ilustra o conceito oliveiriano de cinema como arte da fantasmagoria, “como fantasma

---

<sup>3</sup> O nome da loja de fotografia que aparece na primeira cena é “Foto genia”. O caráter metalinguístico da referência torna-se mais significativo sabendo que na foto de locação que compõe o roteiro de 1954 consta que o nome original da loja é “Foto Genio”.

da coisa filmada” (OLIVEIRA, 2007, p.96). A imagem em movimento em contraponto à imagem fixa destaca que a coisa que vemos mexer está viva, no caso de um ser, ou ativa, no caso de um objeto. Mas essa coisa que se mexe não existe de forma concreta. É apenas o efeito de uma ilusão ótica. É incorpórea como uma miragem ou um sonho. Se Angélica pode se mexer no universo imaterial, feito de luz, da objetiva e no seu prolongamento físico, que é a foto revelada, isso significaria que existe vida após a morte? A imagem fixa da morta devolve-lhe a vida ao fazer mover, transfigurando a realidade visível a olho nu.

A noção oliveiriana do cinema como arte da fantasmagoria vem do entendimento de que, diferente do teatro ou da literatura, da pintura ou da música, o cinema (e também a fotografia) não teria matéria própria, mas trabalharia com pedaços capturados de materiais preexistentes. Desse modo, o cinema captaria um duplo das outras artes, e mesmo da própria realidade, para composição de suas narrativas. Cada filme seria a síntese imaterial, fantasmática (mas artisticamente trabalhada via enquadramento e montagem), de matérias que lhe são alheias. Se existe uma matéria cinematográfica, nesse sentido, ela seria a película fílmica. Mas mesmo essa tem sucumbido às facilidades do digital. O cinema tem se tornado uma arte cada vez mais imaterial.

Hoje a película fotográfica está em desuso, sobretudo depois da falência da Kodak e de a Paramount abandonar o formato 35 mm (GAUDREULT; MARION, 2016, p.16), por isso o uso de câmeras analógicas tornou-se um *hobby* de artistas e entusiastas que desejam recuperar a surpresa de registrar imagens que levam um bom tempo para ficarem prontas. De modo que, a câmera de película que capta o fantasma de Angélica – semelhante a Leica que Manoel de Oliveira usou para fotografar sua parente morta (OLIVEIRA; BÉNARD DA COSTA, 2008, p.34) – é uma metáfora do cinema de arte em tempos de *blockbusters* que normatizam procedimentos de opacidade cinematográfica.

Manoel de Oliveira parodia esse cinema comercial multimilionário na sequência onírica em que Angélica e o fotógrafo finalmente se tocam, pois utiliza técnicas de computação gráfica para criar efeitos especiais à moda do cinema primitivo, de acordo com sua postulação de que o cinema mudo e a preto e branco tem o mesmo aspecto dos sonhos (OLIVEIRA, 2007, p.94). Além disso, mantém em 2010 a câmera analógica como objeto mediador do estranho caso, de

modo a salientar que, com ela, o ato de fotografar se torna mais difícil e fora do comum: não basta pressionar um botão, é preciso ajustar a iluminação ambiente, selecionar manualmente a distância focal, pensar no que merece o clique para não “queimar” a pose, esperar a revelação para visualizar o resultado da foto. Nada é automático e há um grau enorme de incerteza.

Com a sobriedade própria dos planos oliveirianos, a cena do despertar de Angélica salienta o constrangimento da situação, pois os procedimentos prosaicos da atividade fotográfica – a adequação da luz, a procura do ângulo, o ajuste do foco e o barulho dos cliques fotográficos – interrompem a constrição própria do ato de velar um defunto. Em *A câmara clara*, Roland Barthes discute a prática oitocentista de se fotografarem cadáveres destacando: “a confusão perversa” entre o real e o vivo que se pode depreender dela, uma vez que “o cadáver está vivo enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta” (BARTHES, 1984, p.118). Há num cadáver grande potencial fotogênico, pois se trata de um corpo humano tornado objeto por sua fixidez. Nesse aspecto, toda pessoa fotografada é um cadáver em potencial, toda fotografia envolve “o regresso do morto”, pois as fotografias são tiradas para sobreviver a seus modelos.

Na “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin destaca que, diferente dos quadros de retratos, toda foto de uma pessoa “reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’” (BENJAMIN, 1996, p.93). Especialmente no tempo do analógico e apesar das possibilidades de efeitos especiais, diante de uma foto sobrevém a convicção de que o seu conteúdo necessariamente isolou, na continuidade do tempo e do espaço, um fragmento da vida. É um duplo fantasmático desse fragmento. Ao fotógrafo seria então concedido o poder de fixar a realidade, retirando, com o clique, certo momento do fluxo da temporalidade. De modo que o despertar de Angélica diante da objetiva acaba por *singularizar* não apenas a fotografia, como também o fotógrafo.

O fotógrafo incomum que experiência o estranho caso – interpretado por Ricardo Trêpa, neto e duplo de Oliveira – é um artista recluso, interessado por poesia metafísica, radioamadorismo e revelação fotográfica à moda antiga. Ele já procurava um mundo-imagem capaz de resistir à passagem do tempo antes de ser colocado diante do mistério da morte. Guardando para si a experiência inacreditável de ter visto despertar a jovem morta enquanto fotografava o cadáver, como se tivesse testemunhado o momento exato em que a alma se

desprenderia do corpo, torna-se ainda mais reservado, de modo a ser ele a merecer (na tessitura do filme) o adjetivo “estranho”, nos comentários que suscita entre as pessoas à volta.

Logo após revelar as fotos de Angélica, Isaac depara-se com um novo movimentar da morta, agora dentro da fotografia revelada. Assustado, vai à sacada respirar o ar exterior e, assim, do interior do quarto cuidadosamente decorado à moda antiga passamos a uma das ruas da cidade da Régua tal qual ela existe hoje em dia, e que segue seu curso corriqueiro, indiferente ao caso de Isaac (no tempo diegético da narrativa) e à realização do filme (no tempo extradiegético da narração cinematográfica), de modo que ficam imbrincados o natural e o sobrenatural, a realidade e a ficção. A Angélica desperta na fotografia revelada pode ser compreendida como um símbolo da transformação da imagem fotográfica em imagens de cinema. Sua mobilidade faz repetir a experiência de seu reavivar, presenciada por Isaac no dia anterior, indicando a recuperação não de um momento fixado, mas de um segmento de tempo capturado na extensão de sua duração.

Essa relação é reificada na primeira parte da sequência do sonho de Isaac, a qual vem salientar um elemento comum tanto à fotografia e quanto ao cinema, que é a moldura. Segundo Jacques Aumont (2012b, p.150), “a moldura é o que separa, perceptivelmente, a imagem do que está fora dela”. Nesta passagem, a moldura que separa o reflexo no espelho de seu referente, duplicando a figura de Isaac, propõe uma reflexão sobre a ambiguidade das imagens. Como identificar, numa foto ou num filme, a diferença entre uma pessoa e seu reflexo? A discussão adensa quando Isaac, ao ultrapassar a moldura da janela, torna-se capaz de passar para o lado de lá da vida e, feito espírito, recebe o abraço de Angélica. Deste modo, a famosa metáfora da moldura como “janela aberta para o mundo” de André Bazin surge como possibilidade de atravessar os limites da moldura que é o corpo, prisão da alma, segundo a tradição judaico-cristã.

Num segundo sonho, que toma o aspecto de pesadelo, Isaac é visitado por um pintassilgo fantasmático que sobrevoa sua cama e que, atravessando também a moldura da janela, voa livremente. Ao descobrir, pela manhã, que o pássaro engaiolado da pensão havia morrido, Isaac parece perceber que morrer seria também para si a única forma de libertar-se de seus dilemas. Curioso notar que sua atitude nesse momento de estalo é correr com todas as

forças pela cidade da Régua até o jazigo de Angélica. Na sequência da corrida pela cidade, Isaac enfrenta sua inação quase fotográfica com o movimento que é próprio do cinema. Percorre, de uma extremidade à outra, a moldura dos planos, enfrentando-os. A câmera, também desperta da fixidez, aumenta o desafio e faz durar o esforço do personagem fílmico em transpassar os limites de sua existência física e atingir o plano dos mistérios da existência.

Se o cinema é fantasmagoria, “uma maneira de fixar o espírito” (OLIVEIRA in BAECQUE; PARSI, 1999, p.65), ele é o duplo dos gestos e convenções que estão presentes na realidade física. E, por isso, ele pode nos perguntar para que serve a vida, ou o que é a arte. Manoel de Oliveira propôs e praticou uma forma de fazer cinema que leva em conta a curiosidade e o desejo de saber, despertando dúvidas e provocando dissidências, mais do que cristalizando convicções. Um cinema que provoca reflexão, uma “escrita de luz”, que faz pensar. Que acolhe as transformações técnicas – a inserção do som, a cor, o digital, a computação gráfica – como novos mecanismos de despertar o jogo mental do questionamento. A história de produção *O Estranho Caso de Angélica* e as reflexões de Manoel de Oliveira sobre a arte cinematográfica acabam por deixar a seguinte pergunta: Se o cinema do século XXI se transformar em espaço de certeza e automatismo, haverá espaço de reflexão suficiente para desenvolvimento da aura benjaminiana, ou o cinema se transformará num fantasma dele mesmo?

### Referências

- AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. 3. ed. 2. reimp. Campinas: Papyrus, 2012a. (Campo Imagético.)
- \_\_\_\_\_. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 16. ed. 1. reimp. Campinas: Papyrus, 2012b, p. 244. (Ofício de Arte e Forma.)
- BAECQUE, A.; PARSI, J. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Trad. Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema, 3.)
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 9. reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rounet. 7. ed. 10. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 91-107. (Obras Escolhidas, 1.)
- GAUDREAU, A.; MARION, P. *O fim do cinema?: um meio de comunicação em crise na era digital*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2016. (Campo Imagético.)

OLIVEIRA, M. Conferência na Universidade de Roma Tor Vergata. In: BESSA-LUÍS, A.; OLIVEIRA, M. *Um concerto em tom de conversa*. Organização e introdução de Aniello Angelo Avella. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p. 91-99.

OLIVEIRA, M.; BÉNARD DA COSTA, J. *Manoel de Oliveira cem anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu de Cinema, out. 2008.

## Tempo ambíguo e tempo mítico no cinema.<sup>1</sup>

### Ambiguous time and mythical time in cinema.

Fabián Arocena Narbondo<sup>2</sup> (Mestrando - UdelaR/UFPE)

#### Resumo:

O trabalho analisa as formas em que os filmes estabelecem o que se define como tempo mítico para o caso de *Apocalipsis Now* (F.F.Coppola, 1979), e o que se define como tempo ambíguo para o caso de *The Wild Bunch*<sup>3</sup> (Sam Peckinpah, 1969). A noção de tempo ambíguo surge do que entre outros M. Eliade (1999) chama, em contraposição ao tempo mítico, o tempo profano: o tempo histórico. Se propõe entender o tempo ambíguo como o tempo que está situado a meio caminho entre o tempo mítico e o tempo profano.

#### Palavras-chave:

Mito e cinema, tempo mítico, tempo ambíguo, tempo profano.

#### Abstract:

The work study the ways in which is established what is defined as mythical time in the case of *Apocalypses Now* (F.F.Coppola, 1979), and as ambiguous time in the case of *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969). The concept of ambiguous time came from what between others Mircea Eliade calls in contraposition of mythical time, profane time: the historical time. It's proposed understand the ambiguous time as time that is placed in the half way between mythical time and profane time.

#### Keywords:

Myth and cinema, mythical time, ambiguous time, profane time.

O trabalho propõe realizar uma análise comparativa revelando as formas cinematográficas em que os filmes estabelecem o que se define como tempo ambíguo para o caso de *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969), e o que se define como tempo mítico para o caso de *Apocalipsis Now* (F.F.Coppola, 1979). Algumas observações prévias. O mito (ou o mítico) pode encontrar diversos significados e aplicações, meu interesse e focar na capacidade de, segundo aponta Mircea Eliade

---

1 Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: IMAGEM E TEMPO.

2 Músico, e realizador audiovisual independente. Professor na área audiovisual na FIC-UdelaR desde 2002. Mestrando em Antropología de la Cuenca del Plata FHCE-UdelaR. Mestrando Música e Sociedad na UFPE.

3 No Brasil *Meu ódio será sua herança*.

proporcionar modelos à conduta humana e conferir assim significação e valor à existência. [...] Os mitos relatam não só a origem do mundo [...] mas também todos os acontecimentos primordiais a consequência dos quais o homem tem chegado a ser o que é hoje, isto é dizer, um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade ... (ELÍADE, 1999, p.18)<sup>4</sup>

O mito instaura uma realidade não ordinária para tratar temáticas que os homens devem enfrentar em distintos momentos de suas vidas, os detalhes e condições variam em cada sociedade, e principalmente para cada ser particular. Para o homem arcaico, ao conhecer os mitos se conhece a origem das coisas e, por conseguinte, se chega a dominar e a manipular essas coisas. Este é o mito de tradição oral. Porém, para o homem moderno, atual, o mito também se transmite através de outros meios, e em nosso caso o foco é o cinema.

### **Tempo mítico.**

Ao viver os mitos, se sai do tempo profano, cronológico, e se desemboca num tempo qualitativamente diferente, um tempo sagrado, à vez que primordial e indefinidamente recuperável (ELÍADE, 1999, p.24). O tempo mítico se entende então como o tempo cíclico, aquele que sempre volta sobre si mesmo. Parece claro que Coppola em sua obra *Apocalipsis Now* está, já desde o mesmo oxímoro sugerido no título do filme, propondo a instauração de um tempo mítico em que se desenvolverá a ação. No oxímoro se rompe o sentido linear e desta forma se gera um absurdo. O sem-sentido proposto puxa o espectador a procurar um sentido que se acha além do sentido linear: o Apocalipses que está projetado para acontecer no fim dos tempos, se proclama “Já”! E é que estas duas palavras juntas só fariam sentido no marco de uma proclama, de uma demanda. Quem seria capaz de fazer um reclamo assim? Pois, alguém que procura romper esta linearidade do tempo cronológico, alguém que quer nos tirar da realidade ordinária em que vivemos diariamente e nos transportar ao outro lugar de onde explicar ou tratar de incidir nas questões transcendentais dos homens. Aliás, até parecem inesgotáveis os elementos e os recursos visuais, sonoros e intertextuais que remetem o filme a uma circularidade ou estrutura cíclica destinadas a criar a sensação de um tempo mítico, "un tiempo en el que todo ha sucedido y todo está por suceder" (Costantini, 2005). De fato, a obra já é

---

4 Tradução do autor.

conhecida como mitológica por apresentar o mito de Teseo e o Minotauro no centro do Labirinto. (FREIRE, 2009)

Então me pergunto: por que é tão importante para o diretor criar este tempo mítico? Segundo Costantini (2005), Coppola utiliza a loucura e insensatez da guerra de Vietnã como pretexto para desenvolver sua própria versão de uma cadeia de textos que, também se influíram mutuamente: *A Divina Comédia* (1321) de Dante Alighieri, *Heart of darkness* (1902) de J. Conrad, *The Hollow Men* (1925) de T.S. Eliot, *The Golden Bough* (1922) de Frazer e até *The End* de Jim Morrison (*The Doors*). Concordando com tudo isso, minha intenção é arriscar uma interpretação do que o diretor está tentando transmitir além das relações com todos estes textos. Para isso, observo algumas questões pontuais. No desenvolvimento do filme são encontradas numerosas indicações da identificação entre Willard e o Coronel Kurtz: antes de começar a missão Willard diz \_“...It was no accident that I got to be the caretaker of Coronel W.E. Kurtz’s memory... There is no way to tell his story without telling my own...”. Veremos a Willard em todo o percurso admirando a carreira de Kurtz, e quando esse chega até ele não será simples de matar, obviando varias citas intermédias, encontraremos sobre o final do filme que a relação entre Willard e Kurtz é fluida ao ponto de que este último encarrega a Willard revelar-lhe a sua verdade aos seus filhos. No momento do sacrifício de um boi, Willard assassina a Kurtz e passa a ocupar o seu lugar, mas renuncia a isso, e enquanto se afasta da “horda” o diretor superpõe imagens do totem sobre o rosto de Willard.

O assassinato do seu principal referente, o ritual, a identificação de Kurtz com o pai da “horda” primitiva, o totem (a psicanálise sugere que o animal totêmico é realmente o substituto do pai), o caos, são os principais elementos que tomamos para entender que o tempo mítico está aqui apresentado fundamentalmente para narrar uma vez mais o mito da necessidade simbólica da matança do pai (Costantini, 2005). Isto é o principal aporte do trabalho de Costantini, o que quero agregar é que segundo entendemos o diretor esta trazendo o mito do pai da horda primitiva:

La teoría darwiniana supone la existencia de un padre violento y celoso que se reserva para sí mismo todas las hembras y expulsa sus hijos a medida que van creciendo... Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron el padre y devoraron su cadáver poniendo así fin a la existencia de la horda paterna. [...] El banquete totémico, tal vez la

primera fiesta de la humanidad, sería la reproducción conmemorativa de este acto criminal y memorable, que constituyó el punto de partida de las organizaciones sociales, de la restricción moral y de la religión. (FREUD, 1912, p.1837)

É a morte do pai como ato fundador que se põe em relevância no filme. Pois quando os filhos exilados matam ao pai e se põem de acordo, é o fim do caos e o começo das normas, da lei. Coppola representa o ritual através do cinema e o ritual tem a função de lembrar que à proibição de matar ao totem, é seguida pela proibição de matar ao irmão.

### **Tempo ambíguo**

Num contexto do filme no gênero “Western”, e entendendo ao cinema, e o gênero em particular como meio de criar e/ou difundir algum mito particular, se observa especialmente a contraposição entre os distintos tempos-espacos nas formas em que os protagonistas de *The Wild Bunch* vão sendo levados e deslocados pela modernidade, e as reações destacadas pelo diretor nos recursos cinematográficos. É sabido que para a "conquista do faroeste" a figura do cowboy selvagem foi promovida, pois era o único capaz de afrontar aquela selvageria, mas uma vez que já não foi necessário se impôr sobre a selvageria, uma vez que o trem e a lei foram chegando a tempo ao agora não tão faroeste, a nação nascente teve que expulsar ou eliminar aos originais conquistadores. A força mesma desta humanidade conquistadora, fazia sua debilidade (BAZIN, *apud*. RIEUPEYROUT, 1957, p.10). Então, para ser eficaz contra seus próprios precursores, aquela justiça deve ser aplicada por homens tão fortes e temíveis como os criminosos. Isto é o que acontece em neste filme. Os perseguidores são piores que os mesmos bandidos. \_“O trem já não será tão simples de roubar” comenta Pike e continua: “... those days are closing fast”. É claro que “those days” se refere aos tempos do mito da conquista do oeste. O mito do faroeste é o que explica a formação da nação norte-americana. Mito que o cinema e especialmente o gênero “Western” tem ajudado a construir e a difundir.

Então, segundo Bazin (1957) no mundo do *Western*, as mulheres são boas e o homem é mau. A escassez de mulheres e os perigos de uma vida demasiado rude, criam para esta sociedade a necessidade de proteger a suas mulheres e a seus cavalos. Contra o roubo de um cavalo o enforcamento podia bastar. Para respeitar as mulheres foi preciso algo mais que o temor

de um risco tão insignificante como o da vida: é preciso a força positiva de um mito (BAZIN, 1957, p.9). Ainda mais, segundo entendo, não é só para preservar a suas mulheres que aparece dentro do mito do faroeste esta idealização da mulher: esta característica do mito é precisamente a que se cria para controlar ou erradicar da realidade ao cowboy selvagem. O mito serve á nação nascente enquanto vende uma imagem de si mesma para o exterior atrativa e admirável, mas o mito no nível interno não pode ser tal como foi originalmente porque o mesmo mito volta-se contra a legislação e o cidadão de direito. É neste outro sentido que também se precisa a força positiva de um mito: o cowboy deve ter valores e princípios não só com a finalidade de cuidar a suas mulheres, mas também para que as autoridades possam cuidar da ordem. Num sentido distinto ao que poderia parecer óbvio, no qual a beleza da mulher é usada como forma de promoção da nação nascente, propomos aqui a idealização da mulher como o ponto fraco do cowboy, o ponto donde pode ser vulnerado na verdadeira luta por eliminar seus agora antigos valores. Mas o cinema no vai fazer isto evidente, o cinema vai apresentá-lo às avessas, vai apresentá-lo como sua verdadeira fortaleza, como o ideal a alcançar. Isto parece como uma das formas que tem a nação de sustentar o mito na ficção e ser capaz de controlar àqueles que pretendem “vivenciar” o mito na realidade.

Esta particularidade do mito do faroeste é precisamente o que Pekinpah evita criar no filme. O que faz verdadeiramente selvagem e incontrolável a esta turma é sua carência de princípios para com as mulheres. Claro que também eles vão ter todas as características dos protagonistas de outros *Westerns*, mas esta será sua nota diferencial. Ao se observar, *The Wild Bunch* trata-se de um *Western* que carece de uma diva, ao menos não uma diva americana (ou italiana). Assim como no começo e durante várias oportunidades do filme Pekinpah se vale do recurso do tiroteio selvagem, mas sempre fazendo lembrar a nossa condição como espectadores, o diretor omite fazer uso do recurso clássico e "vendedor" da famosa diva de Hollywood. Não só isso, mas que quase não aparecem mulheres norte-americanas. Aqui é onde me pergunto, porque o diretor, contando com suficientes recursos econômicos (pois em outros detalhes não parece reconomizar), não faz uso deste recurso da diva que lhe asseguraria parte do sucesso de vendas? Para responder esta pergunta observo que as únicas mulheres norte-americanas que aparecem são as prostitutas com as que Pike y Deke, seu antigo sócio, estão

antes que a policia pegue Deke. E ao se prestar atenção aos detalhes, Deke tenta evitar que uma das mulheres abra a porta, enquanto Pike tranqüiliza-o aludindo que é a champanhe que ordenaram, a mulher abre a porta com o mesmo gesto corporal que usa uma animadora de um programa de TV, quase vestida como tal, como quem abre a porta ao presente que Norte-américa tem para eles. Este erro levava a prisão a Deke, mas Pike logrará escapar, habilidade própria de um herói da sua talha. Mas não conformado em evitar fazer uso (comercial) da diva norte-americana ou italiana, o filme insiste em não mostrar a mulher como o ideal a seguir para os bandoleiros. Veremos que o diretor nos lembra que, diferente da maioria dos *Westerns* que mostram esta visão, a mulher vai ser a verdadeira debilidade do bandoleiro no seu estilo de vida fora da lei. Como o diretor faz isto? O filme mostra a um Pike firme e convincente na hora de dirigir a sua turma nos objetivos que propõe. Cada intento de por em dúvida a sua autoridade ou sugerir outros caminhos que os que ele propõe são rejeitados eloqüentemente por ele mesmo. Porém, uma ferida na sua perna é a única coisa que põe em dúvida a autoridade de Pike; é o momento em que se rompe um dos seus estribos e não consegue montar com facilidade no seu cavalo, será este o único momento de todo o filme em que não consegui responder com eloqüência os questionamentos da sua banda. E esta ferida que é seu ponto fraco, é precisamente produto de um evento acontecido com a única mulher que Pike amou, que não é norte-americana, mas é bela sim. É que para a nação nascente não faz diferencia que a mulher que o bandoleiro ama seja de uma u outra nação, segundo entendo isto é o que nos lembra o diretor: no verdadeiro faroeste os bandoleiros não podiam se permitir de amar a uma mulher.

Em resumo, o que eu quero propor é que “The wild bunch” representaria o mito do faroeste tal como pode ter sido na realidade. O trem, a metralhadora e o automóvel no filme, representam a modernidade, o tempo histórico que vem a se sobrepor ao tempo mítico. Hoje “aqueles dias” (“those days”) tem terminado. São seus filhos os que devem eliminar aos originais percussores da conquista fazendo impor a nova lei.

#### **Breve conclusão.**

O tempo ambíguo no filme de Pekinpah se apresenta então como o tempo da metamorfose do tempo mítico em histórico. Nesse tempo ficam presos os personagens que não

acham mais saída que morrer num ato típico de sus velhos valores (mas antes, e bem característico de personagens míticos, matando ao Mapache que o próprio e legendário Pancho Villa não consegue). A noção de tempo ambíguo surge de contrapor o tempo mítico ao tempo profano, o da sucessão, o tempo histórico. Se propõe entender o tempo ambíguo como o tempo que está situado a meio caminho entre estes dois tempos. Será ambíguo porque contem elementos de ambos tempos: *The Wild Bunch*, sem deixar de ser parte do mito, faz evidentes seus recursos, e a través dos elementos simbólicos representa também ao tempo profano. O que dá mais valor e justifica um filme que conseguiu financiamento de fora da industria de Hollywood é que Pekinpah arrisca perder interesse do público ao fazer evidentes em algum caso e obviar em outros a utilização dos recursos mais vendedores, e mesmo assim consegue ser um êxito nas vendas. Também achamos arriscado o que faz Coppola em *Apocalipsis Now*, principalmente pelo jeito que trata o final do filme.

Os principais motivos de trabalhar estes dois filmes surgem pelo que representam em quanto a estas categorias de tempo que estamos propondo, e porque parece que o público não é indiferente ao cinema de dimensões míticas, todo o contrario, ele mostra-se interessado. Por isto é que gostaria de afirmar que este vinculo entre Mito e Cinema parece saudável seja desde uma análise simbólica apartada do sucesso econômico, ou seja desde uma análise mais focada no sucesso do filme em referencia ás vendas. Num continente com uma riqueza quase virgem no conhecimento do mito a través do cinema, e com certas carências em quanto aos recursos disponíveis para fazer cinema, queremos crer que a análise proposta destes dois filmes pode ser um novo aporte nesta relação entre Mito e Cinema, que parece renovar o ar cada vez que se revela.

## Referências

COSTANTINI, G. "No con un estallido sino con un gemido: fuentes literarias del diseño de sonido y el montaje de *Apocalypse Now*" en: *Audiovisión*, Susana Espinosa (editora). Universidad Nacional de Lanús, 2005 (en prensa). [Una versión del artículo se encuentra publicada en [www.filmsound.org](http://www.filmsound.org)]

ELÍADE, Mircea. 1951. *Mito y realidad*. Editorial Kairós, Barcelona, 1999.

ELÍADE, Mircea. 1967. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor.

FREIRE, H. J. "Mitos en el cine". Topía. Julio 2009. <https://www.topia.com.ar/articulos/mitos-en-el-cine>.

FREUD, S. (1912) *Tótem y Tabú*. En Obras Completas. Tomo V. Biblioteca Nueva. Madrid, 1974.

RIEUPEYROUT, J.L. *El "western" o el Cine Americano por Excelencia*, Ediciones Losange, Buenos Aires, 1957.

# A relativização da fala no filme surdo ucraniano *A Gangue*<sup>1</sup>

## Relativized speech in the deaf ukrainian film *The Tribe*

Fabiana Paula Bubniak<sup>2</sup> (Mestre – Unisul)

### Resumo:

Este trabalho analisa o filme surdo ucraniano *A Gangue* a partir dos conceitos: valor agregado e relativização da fala. Os personagens do filme *A Gangue* se expressam na língua ucraniana de sinais sem dublagens ou legendas. A trilha sonora é formada pelos sons do ambiente. Não existe contraponto sonoro nem música que proveja pistas sobre a narrativa, desconstruindo a forma de assistir cinema, transcendendo a linguagem verbal, descentralizando a voz e apresentando uma nova relação com a linguagem.

### Palavras-chave:

relativização da fala, cinema surdo, língua de sinais, voz, cinema.

### Abstract:

This work analyzes the deaf Ukrainian film *The Tribe* through the concepts: added value and relativization of speech. The characters in the film express themselves in Ukrainian sign without dubbing or subtitles. The soundtrack is formed only by background sound. There is no sound counterpoint or music that provides clues about the narrative, deconstructing the way of watching movies, transcending verbal language, decentralizing the voice and presenting a new relationship with language.

### Keywords:

relativized speech, deaf film, sign language, voice, cinema.

### Introdução

*A Gangue* (2014) de Myroslav Slaboshpytskiy se passa em um internato para surdos. A história acompanha Sergei que, assim que chega no internato, se vê envolvido em um sistema de crime organizado, incluindo roubo e prostituição. Gradualmente, ele conquista seu espaço na gangue porém as coisas se complicam quando ele se apaixona pela namorada do líder. O filme é todo em língua de sinais ucraniana sem legenda ou dublagem. Venceu o prêmio principal da Semana da Crítica do Festival de Cannes em 2014. A trilha sonora do filme é composta apenas pelo som ambiente captado durante as filmagens. O diretor e a equipe são ouvintes mas o elenco é formado na sua totalidade por atores surdos. A maioria em seu primeiro papel no cinema.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA VOZ: DA TEORIA À ANÁLISE.

<sup>2</sup> Mestre e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). É Especialista em Comunicação Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2003). Possui graduação em Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2000). É professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Audiovisual

## **O filme Surdo**

Jane Norman, professora da Gallaudet University, e pioneira na promoção de eventos ligados ao cinema Surdo, afirma que a autenticidade cultural é o que define o que pode ser considerado Cinema Surdo. (CHRISTIE; DURR; WILKENS, 2006). Os festivais de Cinema Surdo usam como critério de seleção de trabalhos, filmes realizados por sujeitos surdos – que são avaliados por sua estética - ou por ouvintes - desde possuam uma temática fiel à cultura surda.

Para compreender o conceito de cultura surda, é importante observar que nem todo sujeito surdo ou que possui algum grau de deficiência auditiva faz parte da comunidade surda. Dentro da cultura surda, os sujeitos não veem a surdez como uma deficiência, no sentido de que alguma coisa está faltando; é simplesmente uma maneira diferente de experimentar o mundo. Eles querem ser reconhecidos como uma minoria linguística. É, portanto, uma questão de identidade.

Entretanto, a representatividade da cultura surda não é suficiente para definir o cinema surdo. Nesse trabalho, o cinema surdo é definido como uma poética pós-fonocêntrica. Jacques Derrida denuncia, em sua obra Gramatologia (DERRIDA, 1973), o fonocentrismo que trata do privilégio da voz que domina todo o discurso filosófico desde Platão e Aristóteles. Para ele, o fonocentrismo é o “o etnocentrismo mais original e poderoso”. De acordo com Silviano Santiago, Derrida chama de fonocentrismo ao sistema do “ouvir-se-falar” privilegiado por todo discurso filosófico posterior a Sócrates e ao método dialético. Ao lado do etnocentrismo e do logocentrismo, é um dos elementos estruturantes do pensamento ocidental. (SANTIAGO, 1976 p. 42) . Para Derrida, o significado do ser está ligado à noção de presença tanto espacial – presente no mesmo lugar - e temporal – ao mesmo tempo. A fala é o que se aproxima dessa noção de presença, portanto, ela expressa os pensamentos e tem uma ligação direta com a consciência. Esses “centrismos”, ainda segundo Derrida, que definiram o modo de pensar no ocidente, são preconceitos que precisam ser desconstruídos.

Mesmo que de forma não intencional, a crítica de Derrida ao fonocentrismo – e a própria criação do termo - legitima uma das principais bandeiras do campo dos estudos surdos que é a crítica à ideia de que a supremacia da fala na linguagem é um atributo humano natural.

O século XIX, em especial, viu a filosofia abraçar um conceito de linguagem e conhecimento que era exclusivamente baseado na fala. O fonocentrismo se institucionaliza, também, nos discursos médicos e educacionais destinados a normalizar as pessoas surdas. Para H-Dirksen Bauman, nada exemplifica melhor a violência do fonocentrismo do que as situações a que as crianças surdas eram submetidas com o propósito da oralização. Ele afirma:

No final do século dezoito e início do século dezenove, experimentos foram realizados nos grupos de crianças surdas nos internatos. Esta é a violência real do fonocentrismo - a aplicação de eletricidade, sanguessugas, substâncias corrosivas, soda cáustica, e, finalmente, martelos e metal quente. Tais tratamentos médicos bárbaros pontuaram a vida de estudantes que passaram incontáveis horas durante uma vida inteira de treinamento para aprender as diferenças entre 'd' e 't', entre 'p' e 'b'. E pior: quando os alunos eram pegos sinalizando no playground, tinham, muitas vezes, as mãos espancadas<sup>3</sup>. (BAUMAN, 2008 p. 9)

Para Derrida, na desconstrução da “voz como presença” e da “voz como ser” existe o alvorecer de uma consciência pós-fonocêntrica: “Esta noite se desfaz um pouco no momento em que a linearidade — que não é a perda ou a ausência, mas o recalçamento do pensamento simbólico pluridimensional — afrouxa sua opressão” (DERRIDA, 1973 p. 107).

As raízes do fonocentrismo são tão profundas na tradição ocidental que seria ingenuidade pensar que mesmo um grande número de expressões artísticas que fogem ao padrão estabelecido mudariam todo um modo de ver (ouvir) o mundo. Porém, essas ações poéticas de resistência mostram que é possível uma nova teoria da voz, que não passa necessariamente pela fala mas pelo corpo, pelo gesto e pela imagem. O cinema surdo é, portanto, uma expressão estética de resistência à hegemonia da voz: uma poética pós-fonocêntrica.

Uma das estratégias de desconstrução ou descentralização da voz no cinema é a relativização da fala, como conceituada por Michel Chion. Para Pppp.

---

<sup>3</sup> No original: At the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth century, experiments were carried out on the collections of deaf children in residential schools. This is the real violence of phonocentrism—the application of electricity, leeches, and blistering agents, caustic soda, and finally, hammers and white hot metal buttons. Such barbaric medical treatments punctuated students lives who otherwise spent countless hours during a lifetime of training to parse the differences between 'd' and 't,' between 'p' and 'b,'. And worse: when pupils were caught signing on the playground, they often had their hands beaten for doing so.

## **Relativização da fala**

Para Michel Chion (1994), valor agregado é o valor expressivo e informativo com o qual o som enriquece a imagem de forma que a impressão que se tem é que essa informação já estava naturalmente incluída na imagem. Para agregar valor, esse som não deve ser redundante, (ou seja, simplesmente representar sonoramente o que está sendo visto: uma porta batendo, por exemplo), é necessária uma “distância metafórica” entre a imagem e o som. Essa questão já havia sido levantada pelo manifesto dos cineastas soviéticos quando da chegada do som no cinema, como comenta Gilles Deleuze (2005): “O famoso manifesto soviético já propunha que o som se referisse a uma fonte fora-de-campo, sendo, portanto, um contraponto visual, e não a duplicação de um ponto de vista: o ruído de botas é mais interessante quando elas não são vistas.” Chion afirma também que o valor agregado é aquele da linguagem na imagem. Para ele, o cinema é um fenômeno “vococêntrico”.

Na era do cinema mudo, a linguagem escrita, portanto visual, já estava presente nos filmes na forma do intertítulo. Para Deleuze (2005), o que o cinema falado inventou foi a “conversa sonora”, que por sua vez trouxe um elemento a mais para a imagem, tornando-a “legível” e adquirindo “valores problemáticos ou uma certa qualidade equívoca que não tinha no cinema mudo.” Deleuze, portanto, corrobora a noção de valor agregado de Chion. Ele diz:

O cinema falado, em relação ao cinema mudo, aparece assim: em vez de uma imagem vista e de um discurso lido, o ato da fala torna-se visível ao mesmo tempo que se faz ouvir, mas também a imagem visual se torna legível como tal, imagem visual em que o ato de fala é inserido como um componente. (DELEUZE, 2005 p.240)

Apesar de não ser uma regra, filmes surdos se utilizam frequentemente da língua de sinais. Por se tratar de uma língua visual, ela já é intrínseca à imagem. Poderíamos afirmar que o valor agregado seria o mesmo da fala, ou da escrita. Apesar de não ser uma regra, filmes surdos se utilizam frequentemente da língua de sinais. Por se tratar de uma língua visual, ela já é intrínseca à imagem. A questão que surge é de que maneira ela agrega valor, no sentido que Chion atribui. A hipótese que primeiro se apresenta é que o valor agregado seria o mesmo da fala, ou da escrita. Chion constata que o cinema, a exemplo da vida, é “vococêntrico”, portanto as vozes captam a atenção antes dos outros sons e imediatamente se inicia uma busca pelo

sentido do que está sendo dito. Poderíamos afirmar que, no caso da língua de sinais, a busca pelo significado também estaria em primeiro plano em relação às outras informações visuais.

O filme *A Gangue* (2014), entretanto, nos apresenta uma situação diferente. Os personagens se expressam na língua ucraniana de sinais, sem dublagens ou legendas que permitam aos que não são usuários dessa língua compreender literalmente o que está sendo dito. Dessa maneira, o filme transcende a linguagem verbal. Ele não é silencioso, porém a trilha sonora é formada apenas pelos sons do ambiente.

Contrário ao que Chion, e os russos antes dele, preconizaram, *A Gangue* é um filme que desagrega os sentidos pois não existe contraponto sonoro nem música que proveja pistas sobre a narrativa.. É preciso confiar em apenas um sentido, portanto: a visão. A ausência da voz se faz presente em cada diálogo em que tentamos compreender “o que” mas somos agraciados apenas com o “como”.

Tudo no filme parece colaborar para criar uma distância emocional entre espectador e personagens. Os elementos fílmicos estão lá para lembrar que aquele é o Outro incompreensível seja ele de outra etnia, portador de deficiência, adolescente rebelde, criminoso ou de qualquer outra tribo.

*A Gangue* nos leva a uma desconstrução da forma de assistir cinema. Sua ausência de linguagem verbal oral ou escrita e sua economia na linguagem cinematográfica leva a um realismo que surpreendentemente nos aproxima da condição dos personagens. A primeira condição que salta aos olhos é a surdez mas ela pode ser também uma metáfora para tantas outras diferenças.

Em sua teoria sobre a voz no cinema, Chion (1994) classifica a fala em três modos distintos: a fala textual, a teatral e a de emanção. O teatral é aquele do diálogo vindo diretamente dos atores, carregado de tons e emoções, o textual é aquele narrado por uma voz não presente na cena e o de emanção é aquele que não é entendido completamente, seja porque não foi bem articulado pelos atores ou porque foi de alguma maneira editado na pós-produção de forma a não ficar claro. Para ele, esse tipo de fala não é importante para a ação/narrativa. É parte do ator, assim como é sua silhueta. É esse o caso da comunicação em língua de sinais (sem tradução) no filme.

Ainda para Chion, o cinema contemporâneo busca, cada vez mais, relativizar a fala, o que significa inscrevê-la numa totalidade sensorial, visual que a remove da centralidade da narrativa. Existem algumas maneiras de se fazer isso, uma delas é o uso de uma língua estrangeira que não é entendida pela maioria dos espectadores. Para ele, o uso da língua de sinais no cinema é um paradigma completamente novo, uma “nova forma de encontro entre o mundo sensorial e o registo de palavras” (CHION, 1994). Ele usa o exemplo de *Filhos do Silêncio* (1986) filme em que a personagem surda se expressa na língua de sinais, porém o tempo todo temos a tradução do que está sendo dito através da voz do seu namorado. Em *A Gangue*, não contamos com esse recurso. O exercício de tentar compreender o que está sendo dito se torna mais complicado quando temos vários personagens em cena em diálogos paralelos.

A fala é relativizada durante todo o filme, não só por ser visual mas também por ser em uma língua estrangeira. Quando Chion fala de língua estrangeira, ele está se referindo a uma língua oral. Apesar da língua de sinais entrar nessa categoria, não podemos afirmar que a experiência de assistir a um filme com diálogos oralizados sem legenda é a mesma de assistir a um filme em língua de sinais da mesma maneira. A diferença está em uma característica que é própria da língua de sinais e que a aproxima da linguagem cinematográfica. Bauman e Murray (2013) afirmam que “na verdade, quando vistas através da lente da gramática do cinema, as línguas de sinais apresentam uma relação constante de close-ups e planos distantes, repleta de movimentos de câmera e técnicas de edição.” (BAUMAN; MURRAY, 2013) Essa qualidade cinematográfica da língua de sinais é facilmente percebida quando existe o uso de classificadores que são, de acordo com CAMPELLO; PIZZIO; QUADROS; REZENDE (2010) “um tipo de morfema, utilizado através das configurações de mãos que podem ser afixado a um morfema lexical (sinal) para mencionar a classe a que pertence o referente desse sinal, para descrevê-lo quanto à forma e tamanho, ou para descrever a maneira como esse referente se comporta na ação verbal”. Dessa forma, mesmo um sujeito que não seja usuário da língua de sinais, consegue perceber o contexto de um diálogo. Esse recurso é utilizado em alguns momentos durante o filme.

## **Conclusão**

A partir dessa análise, torna-se possível definir características presentes no cinema Surdo que independem da condição do autor (diretor). *A Gangue* é um filme dirigido por um ouvinte com um elenco formado exclusivamente por surdos. Percebeu-se que a escolha por utilizar a língua de sinais em um filme com características marcantes de realismo fez com que essa língua, que é visuoespacial, desconstruísse a característica vococêntrica do cinema. No entanto, ela não passa a ocupar o centro, que antes pertencia à voz. Portanto, apresenta um movimento semelhante à desconstrução proposta por Derrida, que pressupõe o descentramento. Sem a voz, passamos a nos relacionar com a linguagem de uma nova forma, seja ela a cinematográfica ou a verbal (sinalizada).

## Referências

- BAUMAN, H-Dirksen. *Listening to Phonocentrism with Deaf Eyes: Derrida's Mute Philosophy of (Sign) Language*. Essays in Philosophy: Vol. 9: Iss. 1, Article 2. 2008. Disponível em: <http://commons.pacificu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1288&context=eip> Acessado em 4 de maio de 2015.
- \_\_\_\_\_.; MURRAY, Joseph. *deaf gain: Raising the Stakes for Human Diversity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. Versão Kindle.
- CAMPELLO, Ana Regina e Souza; PIZZIO, Aline Lemos; QUADROS, Ronice Muller de; REZENDE, Patrícia Luiza Ferreira. *Língua Brasileira de Sinais III*. Florianópolis: UFSC, 2010.
- CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- CHRISTIE, Karen; DURR, Patti; WILKENS, Dorothy M. *Close Up: Contemporary Deaf Filmmakers*. 2006. Disponível em: <https://ritdml.rit.edu/bitstream/handle/1850/10367/KChristieConfProc2006.pdf?sequence=1> Acessado em 8 de fevereiro de 2015.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SANTIAGO, Silvano. *Dicionário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

# O biopic (biografia cinematográfica): o clássico e a desconstrução<sup>1</sup>

## The biopic (cinematographic biography): the classic and the deconstruction

Fabio Luciano Francener Pinheiro<sup>2</sup> (Doutorando – USP)

### Resumo

Biopics, ou biografias cinematográficas, são parte importante da produção contemporânea, porém a reflexão sobre o gênero é limitada. Custen (1992) aborda o “grande homem” no *biopic* clássico dos estúdios. Bingham (2010) descreve as mudanças no perfil de *biopics* sobre homens e mulheres. A partir destas perspectivas, propomos uma reflexão sobre as estratégias de representação em *Lincoln* (2012), um *biopic* clássico melodramático e *American Splendor* (2003), uma desconstrução da ideia de biografia.

### Palavras-chave:

Biografia, biopic, gênero, representação, Lincoln.

### Abstract

Biopics, or cinematographic biographies, are an important part of contemporary production, but reflection on the genre is limited. Custen (1992) addresses the "big man" in the classic biopic of studios. Bingham (2010) describes changes in the profile of biopics on men and women. From these perspectives, we propose a reflection on the strategies of representation in *Lincoln* (2012), a classic melodramatic biopic and *American Splendor* (2003), a deconstruction of the idea of biography.

### Key words:

Biopic, biopic, genre, representation, Lincoln.

Tão antigo quanto o próprio cinema, o *biopic*, também conhecido como filme biográfico, biografia filmada ou cinebiografia, rende, paradoxalmente, pouca discussão. Na comparação com outros gêneros de crítica mais constante e permanente, como o melodrama, por exemplo, o *biopic* só veio a ser abordado de forma mais séria e sistemática pela primeira vez em 1992, com a publicação de *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, de George Custen, um levantamento sobre a produção de biopics no período clássico de Hollywood (1927 a 1960).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE na sessão “Biografias cinematográficas”.

<sup>2</sup> 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 UNESPAR e em Administração pelo unifae. É graduado em Comunicação Social pela PUC-PR. cursou Letras na UFPR. Professor Assistente da Graduação em Cinema da UNESPAR/FAPR, onde desenvolve pesquisa sobre Audiovisual, História e Narração.

Para Custen, o biopic retrata a vida de uma “pessoa histórica” passada ou presente, porém o autor não esclarece o que entende por “pessoa histórica”. Assumimos, segundo indicações no texto, se tratar de alguém com existência fixada e registrada no mundo histórico e social, mas com alguma – não se sabe qual - presença na esfera pública, seja por seus atos, palavras ou exemplos. Alguém que desperta curiosidade pública – critério que ainda conserva a ambiguidade e varia a cada geração, dependendo de uma “mudança na noção pública de fama” pois algumas profissões e atividades atraem mais a atenção em certos períodos. Não é coincidência que até a década de 1950 os *biopics* privilegiassem figuras históricas popularizadas em discursos escolares e midiáticos, como reis, presidentes religiosos e militares.

NEALE (2000) observa que na amostra estudada por Custen, 25% dos filmes são biopics de mulheres e destas a maioria pertence ao campo do entretenimento, realeza e profissões relacionadas ao cuidar, como enfermagem e medicina. A maioria das biografias pertence aos séculos XIX e XX e apenas 4% são de não-brancos americanos. Antes da Segunda Guerra, os biopics estudados por Custen valorizavam personagens da realeza, governo e política. Após o conflito predominam figuras do mundo do entretenimento.

A era do estúdio, que moldou o padrão do *biopic*, esteve altamente identificada com o ambiente dominado por homens brancos, o que excluiu dos filmes as vidas de mulheres, negros e homossexuais – que só passariam a ser temas de *biopics* com maior frequência a partir da década de 1960, com as reivindicações pelos Direitos Civis e outros movimentos das minorias (CUSTEN, 1992, p. 29). Ainda assim, Hollywood permaneceu produzindo *biopics* no pós-guerra com a mesma noção de fama limitada ao período anterior Segunda Guerra, o que naturalmente resultou em conflito com um público que já vivenciava os valores e ideias da era pós-estúdio.

O biopic precisa se justificar e se apresentar ao público enquanto narrativa fundada no passado (CUSTEN, 1992, p. 51). Para tal, recorre a uma estratégia presente em quase todas as aberturas de filmes deste gênero: a presença de letreiros na tela ou voz over (de um narrador onisciente, exterior aos acontecimentos, ou, mais raro, do próprio personagem em primeira pessoa ou de um personagem íntimo do biografado, em terceira pessoa) ainda nos créditos iniciais.

Tanto o recurso gráfico quanto o sonoro cumprem diversas funções no biopic. Eles informam sinteticamente o espectador dos eventos que ocorreram até o início do filme (marco inicial da narrativa histórica que será exibida); contextualizam cenários geopolíticos complexos, frequentemente efetuando recortes que são criticados pelo seu reducionismo ou polarização; situam o público no espaço e no tempo – mostram com imagens um local do passado e reforçam com informações visuais ou pela voz do narrador uma data específica associada a um acontecimento de grande impacto histórico. O prólogo de *Lincoln* na versão para os mercados internacionais explicita tal estrutura:

Ouvimos sons de tiros e explosões ao longe por alguns segundos, quando surge centralizado em letras maiúsculas o nome LINCOLN, seguido das informações em letreiros (fonte branca, maiúscula, centralizada) :“*Desde seus primórdios a experiência americana com a democracia foi ameaçada por divisão interna...*”. A tela escura é substituída por um mapa dos Estados Unidos no século XIX, que destaca a divisão entre o norte, em tom azulado, e o sul, em tonalidade cinzenta. Há um fade, a tela se torna escura de novo e os letreiros retornam: “...*sobre a questão da escravidão humana*”. Vemos brevemente a fotografia de um grupo de escravos sentados diante da porta de uma casa de madeira e todos olham fixamente para a câmera.

Retornam os letreiros “*Poderia um governo do povo ser coerente com metade de escravos e metade livres?*”? Surge outra fotografia, ao ar livre, uma praça pública. Há uma aglomeração de soldados da União perfilados, formando um corredor – é o funeral de Lincoln em Washington, informação não inserida no filme. Outra fotografia mostra uma multidão de costas diante de um casarão. Voltam os letreiros: “*Como cada tentativa de acordo fracassava, o antagonismo entre o sul escravocrata e o norte livre tornou-se cada vez mais violento, até que onze estados do sul se separaram da União*”. Surge uma afirmação centralizada sob a tela escura: “*E veio a guerra*”.

Custen chama esta convenção de “asserção introdutória da verdade” (p. 51). É uma convenção básica que quase todo biopic hollywoodiano apresenta, a de se colocar mediante o emprego da palavra ou da voz do narrador enquanto asserção da verdade para, ironicamente, negar a ideia do senso comum de que os filmes de Hollywood não deveriam ser encarados como

verdade. Assim, a informação logo na abertura trata de reivindicar para o filme a dimensão da veracidade.

O *biopic* pode ainda buscar a pretensão à verdade nas aberturas recorrendo a fotografias e pinturas legítimas sobre o período retratado no filme, ou ainda a documentos históricos como processos judiciais, atas, correspondências, decisões oficiais e outros registros relacionados ao biografado ou ao período em que viveu. Além de absorver este caráter de veracidade, o recurso visual funciona de forma didática, valorizando a clareza e a concentração do espectador sobre o universo ficcional. No início de *Lincoln* vemos mapa, texto e fotografias de escravos. Assumimos que as fotografias exibidas, pela precariedade na textura e pelo movimento de zoom da câmera em direção às imagens, são extraídas do mundo histórico que inspira o mundo do filme com a intenção de sustentar as asserções relacionadas a verdade.

Outro recurso importante no *biopic* é o título, quando este delimita um período da vida do biografado. Assim, todo *biopic* que sustente em seu título termos como nascimento, infância, adolescência ou juventude de determinado sujeito histórico funciona como testemunho inicial – dentro da alegação de verdade promovida pelo *biopic* - de talentos, habilidade ou virtudes que se manifestam nesta etapa da vida mas que serão reconhecidos futuramente, na fase adulta do biografado.<sup>3</sup> O *Lincoln* de Spielberg, apesar do título, concentra-se nos meses que antecedem a aprovação da Nona Emenda e o final da Guerra Civil. Poderia se chamar “Os últimos meses de Lincoln” ou “Os últimos passos de Lincoln” mas opta pela menção direta apenas ao nome, afirmando a dimensão monumental da empreitada: o nome e seus últimos gestos carregam em si uma força tão exemplar para as futuras gerações que transcendem de delimitação temporal.

Essencial ao desenvolvimento narrativo do *biopic* é o confronto entre o biografado e os membros de uma determinada comunidade. Custen cita exemplos de biografias de cientistas que tiveram ideias inovadoras, além de sua época, e precisam enfrentar a resistência e a ira da comunidade científica de suas épocas. Este choque entre posição inovadora do biografado e

---

<sup>3</sup> Um exemplo é *The Young Mr. Lincoln* (1939), *biopic* de John Ford sobre o jovem advogado de Springfield. O filme mostra um Lincoln (Henry Fonda) devotado aos estudos, conciliador, inteligente e dotado de outras virtudes que serão cimentadas por futuros *biopics* sobre sua vida. *Abraham Lincoln*, o primeiro filme sonoro de Griffith, de 1931, pretende abraçar toda a vida do presidente.

resistência do grupo em que está inserido se replica em outros *biopics*, como o de bastidores de líderes políticos – incluindo *Lincoln* - militares, religiosos e empresariais.

Em *Lincoln*, percebemos a intenção decidida do biografado em aprovar, pelos mecanismos legais e por subornos, a emenda à Constituição que aboliria a escravidão: o filme é construído essencialmente sobre o embate do político com forças opostas a esta iniciativa. A narração promove uma cuidadosa seleção de embates e argumentos contra e a favor da 13ª emenda. Vemos sessões do congresso, com manifestações de republicanos (a favor) e democratas (contra), tentativas de convencimento dos congressistas indecisos, conversas entre Lincoln, assessores e congressistas. É como se todo o filme fosse costurado em torno da vontade do protagonista em oposição a forças antagônicas.

O *biopic* tende a apresentar ainda recursos narrativos como sequências de montagem, recuos temporais e cenas de julgamento. Cerca de 80% dos filmes analisados por Custen trazem sequências de montagem. Tanto as sequências de montagem quanto o flashback cumprem a função de abreviar trechos da vida do biografado ou de fornecer motivações dramáticas para as reações do personagem no presente. *Lincoln* apresenta uma sequência de montagem, que demonstra as ações dos lobistas na busca por votos para a emenda entre os democratas.

Já as cenas de julgamento favorecem a explicação de argumentos, ideias e seus efeitos sobre a sociedade e ainda revelam a sagacidade do biografado, como no julgamento dos irmãos defendidos pelo jovem advogado Abraham Lincoln no filme de John Ford. *Lincoln* não chega a apresentar uma cena de julgamento propriamente dita. No lugar do julgamento o filme investe em diversas e longas sequências em que os argumentos contra e a favor da 13ª. Emenda que são debatidos no Parlamento – o julgamento de uma ideia.

Outra das poucas obras dedicadas à biografia cinematográfica é *Whose lives are they anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, de Dennis Bingham (2010). Como o próprio título já antecipa, o livro assume o *biopic* como um gênero em si, com seus próprios códigos. O autor parte das características elencadas por Custen para analisar diversos *biopics*, em duas partes: uma dedicada às cinebiografias de homens e outra à de mulheres. Entre os filmes estudados sobre figuras masculinas estão *Kane* (Orson Welles, 1942), *Nixon* (Oliver Stone,

1995) e *Malcom X* (Spike Lee, 1992). Os *biopics* dedicados aos homens vão do tom mais celebratório ao pós-moderno e paródico e trazem no título o nome do biografado.

Os *biopics* femininos incluem *Na Montanha dos Gorilas* (*Gorillas in the Mist*, Michael Apted, 1988), *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000) e *Maria Antonieta* (Sofia Coppola, 2006). Vários *biopics* sobre mulheres são carregados de sofrimento, vitimização e fracasso “perpetuados por uma cultura cujos filmes revelam um profundo temor das mulheres na esfera pública”(BINGHAM, 2010, p. 10). Os próprios títulos são reveladores desta postura, pois são mais genéricos e soam como frases de efeito que supostamente teriam algum apelo junto ao público, como *I want to live!* (Robert Wise, 1958) *An Angel in my Table* (Jane Campion, 1990), *Funny Girl* (William Wyler, 1968). Não gratuitamente, o título da parte do livro sobre biografias de mulheres chama-se *A woman's life is never done: female biopics*.

A seção das biografias de homens chama-se *The great white man biopic and its discontents*. Tradicionalmente o *biopic* apresenta a variante masculina do *Grande Homem* (*Great Man*, no original), retratando o biografado como “(...) um visionário com um tipo de talento ou ideia pura que deve superar a oposição a esta ideia ou ainda a si mesmo” (BINGHAM, 2010, p. 6). Este perfil do homem que enxerga além da mentalidade de sua época e que é dotado de uma habilidade, coragem ou virtude únicas é um traço marcante do gênero.

Bingham lembra que no imaginário popular, o *biopic* nunca é bom o suficiente pois falseia fatos da biografia já explorada e conhecida previamente ao filme, ao mesmo tempo que tende a pressionar os acontecimentos da vida do biografado nos formatos consagrados e aceitos pelo público. O problema envolve aceitar o *biopic* como gênero e identificar quais seriam suas convenções. O contrário também seria válido no imaginário do público, que lançaria mão das estruturas já assimiladas de outros gêneros para enquadrar o *biopic*. Assim, a vida retratada no filme é um melodrama, drama de guerra, comédia e outras variantes do gênero. O conflito se evidencia neste encontro entre uma narrativa sobre uma pessoa real e as convenções de gênero que cercam a vida desta pessoa.

Os gêneros, incluindo o *biopic*, passam por ciclos e estágios mais de uma vez. Enquanto gêneros consagrados e mais populares na produção do *studio system* cumprem estágios que se esgotam e se renovam de 1950 a 1970 – como o musical, western e *crime film* - o *biopic* se

torna menos visível a partir da década de 1960 e entra em um período crítico nos anos 1970, na fase mais criativa e ousada do cinema americano. O gênero é retomado com mais seriedade nos anos 1980. A década marca uma retomada do *biopic*, desta vez com o toque autoral de cineastas saídos das escolas de cinema, que renovam o gênero com temáticas, narrativas e estilísticas de grande impacto. Só para citar dois exemplos de *biopics* autorais que abrem e fecham a década: *Raging Bull* (*Touro Indomável*, 1980, Martin Scorsese) e *Malcom X* (Spike Lee, 1992).

O caminho está aberto para um *revival* do biopic, agora encarado como plataforma para uma expressão mais pessoal, bem ao gosto da noção de autoria. Este é o panorama dos anos 1990 e dos 2000, quando alguns títulos mais ousados como *I'm not There* e *American Splendor* (ambos de 2007) jogam com a estratégia de desconstrução tanto do gênero quanto da própria possibilidade de escrita da biografia no cinema.

*American Splendor* (Robert Pulcini, Shari Springer Berman) pode ser lido como uma biografia autoral e experimental do escritor Harvey Pekar, um sujeito comum, sem nenhum talento excepcional, que criou enredos sobre homens comuns e teve suas narrativas ilustradas por artistas conhecidos, como Robert Crumb.

O próprio Pekar aparece no filme em entrevistas que são alternadas a encenações de trechos de suas histórias interpretadas por atores. O filme absorve livremente recursos visuais da linguagem dos quadrinhos, como os balões com pensamentos de personagens, em uma narrativa que se afasta da tradição mais clássica, valorizando o instante e o fragmento, buscando jogar com os registros ficcionais e documentais. Uma sequência exemplar desta estratégia é o momento em que uma cena do filme que estamos assistindo (com os atores) é interrompida por uma voz que fala em off “Corta!” e vemos em seguida estes atores interagindo com as pessoas reais nas quais os personagens foram baseados.

Se *Lincoln* aposta da reconstrução do passado para erguer um monumento cinematográfico a um líder político, *American Splendor* observa o homem comum com lente de aumento e declara abertamente a dificuldade da representação cinematográfica em (re)construir objetivamente uma existência.

## BIBLIOGRAFIA

BINGHAM, D. *Whose lives are they anyway? the biopic as contemporary film genre*. New Jersey: Rutgers, 2010.

CHESTRE, E. *Bio-Pics: a life in pictures*. New York: Walflower, 2015.

CUSTEN G. *Bio/Pics: how hollywood constructed public history*. New Jersey: Rutgers, 1992.

MORETTIN, E. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge, 2000.

VIDAL, B., BROWN, T. (org.). *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York: Routledge, 2014.

# A construção do insólito ficcional em *Trabalhar Cansa*.<sup>1</sup>

## The construction of the fictional uncommon in *Trabalhar Cansa*

Fabício Basílio<sup>2</sup> (Mestrando – UFF)

### Resumo:

O artigo tem como objetivo investigar a construção do insólito ficcional (macrogênero que une diferentes vertentes literárias ligadas pela análise do sobrenatural) em *Trabalhar Cansa*. Para isso, nos apoiamos nos estudos em torno do fantástico por meio dos autores Todorov e David Roas, além de bibliografias produzidas sobre o filme, como Cánepa (2013) e Souto (2012), que permitem perceber como estilísticos do horror contaminam uma mise-en-scène naturalista voltada para questões sociais.

### Palavras-chave:

Cinema brasileiro contemporâneo, insólito ficcional, Fantástico, *Trabalhar Cansa*, Horror.

### Abstract:

The article aims to investigate the construction of the fictional uncommon (macro-level genre that unites different literary strands linked by the analysis of the supernatural) in *Trabalhar Cansa*. For this, we rely on the studies around the fantastic through the authors Todorov and Roas, besides bibliographies produced on the film, as Cánepa (2013) and Souto (2012), that allow us to perceive how stylistic aspects of horror contaminate a naturalistic mise-en-scène focused on social issues.

### Keywords:

Contemporary Brazilian cinema, fictional uncommon, Fantastic, *Trabalhar Cansa*, Horror.

O trabalho pretende situar-se nos debates em torno do cinema brasileiro contemporâneo, no que tange a discussão de filmes que dedicam suas narrativas a elementos do insólito ficcional, conceito empregado aqui como uma categoria comum a vários gêneros de origem literária, conectados por uma herança em torno do sobrenatural. Como aponta Flávio García (2012) o insólito ficcional se revela como uma forma de nomear um macrogênero, associado a uma “arquitetura sistêmica” que se opõe ao sistema “real-naturalista”<sup>3</sup>:

“Variáveis entre si por suas singularidades, esses gêneros ou subgêneros se agrupariam a partir da irrupção do insólito, comum a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no painel: Fronteiras do gênero e questões de autoria.

<sup>2</sup> Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF).

<sup>3</sup> Para o autor o insólito está presente: “(...) na produção ficcional do Maravilhoso – clássico ou medieval (LE GOFF, 1989) -, do Fantástico – genealógico (TODOROV, 1992; FURTADO, 1980) ou modal (FURTADO, 2011; BESSIÈRE, 2001) -, do Estranho – todoroviano (TODOROV, 1992) ou freudiano (FREUD, 1996) -, do Realismo Mágico (ROH, 1927), Realismo Maravilhoso (CARPENTIER, 1966 e 1987; CHIAMPI, 1980) ou Realismo Animista (PEPETELA, 1997), variando a adjetivação a partir do lugar do qual o crítico fala -, do Absurdo (RIBEIRO, 1996), do sobrenatural – que Todorov propõe a ser a atualização contemporânea do Maravilhoso” (2012, p.14)

todos eles. Essa manifestação se dá, em cada um desses conjuntos ou subconjuntos, com diferenças peculiares, mas, em todos eles, funciona como marca distintiva de sua construção, emprestando-lhes certa similaridade apropriada e dando forma ao todo”.

O trabalho parte do filme *Trabalhar Cansa* (2011), dirigido por Marco Dutra e Juliana Rojas com o objetivo de investigar como os elementos sobrenaturais operam diante da hibridização de elementos do gênero cinematográfico do horror, com uma *mise-en-scène* majoritariamente naturalista, voltada para a discussão de problemas sociais.

Na trama, Helena, branca e de classe média, abre um mercado de bairro, enquanto seu marido Otávio, recém demitido, procura um novo emprego. Logo, elementos de estranhamento afetam a rotina no mercado, o passado dos antigos donos surge de forma nebulosa, enquanto correntes, uma marreta, um dente pontiagudo e um insistente vazamento de um líquido preto, atrapalham a rotina da proprietária. Esse estranhamento também reverbera na vida em família da protagonista, um ovo estragado, o sangue em uma gaze, a luz cortada pela falta de pagamento e a história de terror contada na escuridão. Elementos que mesmo sutis encaminham o filme para o seu desfecho, no qual Helena quebra uma parede a golpes de marreta, encontrando o cadáver de um monstro, que sem estardalhaço é queimado por ela e por seu marido.

No que tange a aproximação naturalista, *Trabalhar Cansa* explora o conflito de classes, o que é realizado em várias frentes: na relação de Helena com os empregados do mercado; no trato da família com a empregada Paula e na procura de Otávio por um novo emprego.

Todas essas relações são pautadas por um processo de deteriorização. No mercado, a relação começa a apodrecer quando Ricardo, estoquista do mercado, é pego supostamente desviando mercadorias. Após isso, Helena incorpora uma política austera, revistando a bolsa dos empregados na saída, cobrando atrasos e instalando um sistema de câmeras de vigilância.

Em casa acompanhamos a narrativa da empregada recém contratada Paula, que dorme na casa e aguenta calada o mau-humor da família. Ela não pode ter a carteira assinada por Helena, que na divisão do trabalho considera mais necessário, devido a pressões sindicais, assinar a carteira dos funcionários do mercado. Por fim, temos Otávio, um desempregado do ramo empresarial. A procura por trabalho de Otávio, a partir de entrevistas e cadastro em agências de emprego é toda pautada pela ironia.

Esse naturalismo social dificulta a indexação de *Trabalhar Cansa* como um filme de horror, pois os recursos estilísticos do gênero são marginalizados, e mesmo o momento de maior tensão do filme, não ocorre devido ao sobrenatural, mas sim quando um ex-funcionário, demitido por furto que volta ao mercado para fazer compras. Remetendo ao artigo de Mariana Souto (2012, p. 50):

Na maioria dos casos, a tensão se instaura nas relações entre empregadores e empregados, resquícios de uma outrora mais presente e evidente luta de classes. O outro, no filme de Rojas e Dutra, é frequentemente um *outro de classe*. A maioria dos medos citados está fundada na culpa, na má consciência, um possível medo de vingança (sobretudo do ex-funcionário demitido, acusado, sem provas, de furtar produtos do supermercado) pelo mal causado. A culpa, por sua vez, engendra insegurança, desconfiança, paranoia.

Trazendo a discussão para os estudos em torno do fantástico, David Roas (2014, p. 110) indica a necessidade do gênero por uma representação de real legível ao receptor, pois a diégese no universo fantástico “é sempre um mundo em que de início tudo é normal e que o leitor identifica com sua própria realidade”. Assim, para Roas, o fantástico é a transgressão da realidade e quando o sobrenatural não entre em conflito com a realidade apresentada não se produz o fantástico (2014, p. 31):

“O Sobrenatural é aquilo que transgredi as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade.”

No filme, os eventos que caracterizam a transgressão sobrenatural surgem em gradação, ao modo como identifica Tzvetan Todorov (2008, 47): “desde o começo diferentes detalhes nos preparam para este acontecimento: e do ponto de vista fantástico, esses detalhes formam uma perfeita gradação”. O que reverbera tanto no mercado, quanto na casa: no líquido negro que vaza no piso e na parede, nos cachorros que latem em frente do mercado sem motivo aparente e na garra e na coleira encontradas.

Todos esses eventos são filmados com incitações estéticas ao sobrenatural, como, por exemplo, o uso de trilha musical aflitiva que promove a dilatação de situações inicialmente cotidianas, mas que “da maneira como são filmados (...) soam fantásticos, aterrorizantes, disparadores de um profundo medo” (SOUTO, 2012, p.46).

Nesse sentido, se faz necessário um breve parêntese, pois a estrutura em que se insere o filme, alude, com certo disfarce, a uma considerável parcela de filmes de casas assombradas e também de contos da literatura fantástica: “a casa tem constituído quase sempre o cenário de eleição para o surgimento da fenomenologia insólita, por mais diversas que sejam suas características”. (FURTADO, 1981, p. 121).

Assim, o aluguel de um espaço de baixo custo, emergido durante um período de crise financeira dos protagonistas, contendo uma história pregressa turva, que só será revelada aos poucos durante a progressão da narrativa; pode ser vista desde *O Solar das Almas Perdidas* (1944), passando pelo clássico *Horror em Amytville* (1979), e até mesmo no recente *Invocação da Mal* (2013).

Nesse espaço alugado de *Trabalhar Cansa*: “Helena é tanto invasora quanto invadida” (SOUTO, 2012, p. 49). E mesmo ressaltando uma inversão espacial perante as obras acima - já que no filme é no espaço de trabalho e não no espaço residencial em que se opera o insólito - nota-se que o mercado é o território que a personagem mais frequenta durante a narrativa e no qual deposita seus objetivos de realização pessoal.

Esse percurso tem como ápice o feriado de Carnaval retratado pela escassez de clientes, chuva forte e na parede com umidade, completamente apodrecida. Ou seja, os diretores constroem um espaço propício e comum ao sobrenatural. São os passos da narrativa a caminho do clímax, em direção a revelação do sobrenatural, pois como ressalta Furtado (1981, p. 127):

No interior de uma história porventura prosaica, evocativa de acontecimentos e figuras de aparência rigorosamente normal, entre cenários plenos de cor local, vão-se pouco a pouco instalando sinais, inconclusivos por si só, mas já inquietantes, que, ao acumularem-se, contribuem de forma decisiva para irresolução da intriga e para perplexidade perante ela que se pretende suscitar no destinatário da obra.

Fim do expediente, Helena desliga as luzes e com a marreta deixada no local pelos antigos donos, destrói a parede revelando o monstro que a habitava. Após isso, Otávio e Helena cremam o monstro e retornam à rotina.

Ou seja, ao final, a construção do sobrenatural em *Trabalhar Cansa* nos sugere a naturalização perante ao fato insólito, o que vai de encontro a definição que Roas (2014, p. 158) constrói sobre o fantástico no contemporâneo, pautado pela: “irrupção do anormal em um mundo

aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, senão para postular a possível anormalidade da realidade, para revelar que nosso mundo não funciona como pensávamos”.

Quando a narrativa fílmica de *Trabalhar Cansa* se inicia, a história de horror clássica - dos antigos moradores que tiveram que emparedar um monstro - já está findada e presa ao pregresso, e passamos a uma narrativa dramática voltada para luta de classes como já apontado por Souto, no qual os personagens lidam apenas com os vestígios da carcaça, os restos deixados por um ser sobrenatural e sua herança num ambiente majoritariamente naturalista. Enfim (2012, p. 47):

O monstro de *Trabalhar Cansa* não seria, nesse sentido, uma fusão indefinida de monstros mitológicos e personagens frequentes no cinema de horror: uma *múmia de lobisomem*? Não se trata, portanto, de uma criatura viva, que persegue e da qual os personagens fogem, que promove deslocamentos no espaço, como em muitos filmes de perseguição e terror. O monstro, ao contrário, é interno, uma anomalia da própria construção, entranhado em suas estruturas – um tumor do próprio organismo.

Como no conto *O Gato Preto* de Edgar Allan Poe, no qual um gato, mesmo emparedado continua a miar e amedrontar seu dono, a carcaça do monstro não permite que sua passagem insólita em um universo natural seja apagada. O monstro necessita provar que um meio natural não pode abrigá-lo sem que este se precarize, se degrade, contamine o real que o aloca, até brotar e se fazer notar<sup>4</sup>.

Ampliando esse argumento Laura Cánepa (2013) apresenta em seu artigo *Terror incidental?*, uma teoria incompleta que abarca *Trabalhar Cansa*. Para Cánepa, por mais que esse filme contenha poucas sequências de violência explícita, existe uma identificação permanente entre espectador e personagem de que “algo terrível” possa ocorrer a qualquer momento, o que se configura como um ponto de intersecção com o gênero horror. Para a autora esse “algo terrível” não se dá por elementos psicóticos ou sobrenaturais, mais sim por causa de mazelas

---

<sup>4</sup> Como trata Souto, ao contextualizar o sobrenatural no filme ao restante da filmografia dos diretores: Em *Trabalhar Cansa*, um viscoso líquido negro brota do chão do mercado e gotas de sangue escorrem do nariz de Helena. Em *Um ramo*, plantas germinam da pele da protagonista. São todas, aparentemente, metáforas de algo que não pode ser mais contido, que vaza, que extrapola os limites de uma contenção, do recalque – o retorno do recalçado.

sociais brasileiras nunca resolvidas: “Obviamente, não do terror sobrenatural ou ‘de gênero’, mas do terror entendido como a representação daquilo que sentimos diante da ameaça iminente de uma explosão irracional ou descontrolada de violência”.

Obviamente os pontos levantados até aqui nos obrigam a aceitar novas leis da natureza. Ancorado em Todorov, Pedro Carcereri (2013, p.139) propõe uma abordagem do filme pelo viés do fantástico-maravilhoso, “ao necessitar de uma nova concepção de leis da natureza passamos automaticamente ao maravilhoso, não ao maravilhoso puro e sim ao fantástico maravilhoso, por conta dessa falta de explicação e até hesitação mesmo após a descoberta do sobrenatural”. Ou seja, se abordado pelo prisma de Todorov o filme se constitui em um híbrido: nem fantástico, pois sabemos da existência de um elemento não natural; nem maravilhoso, já que mesmo evidenciado o insólito não foi devidamente diagnosticado.

A isso somamos dois conceitos propostos por David Roas (2014): a distinção entre o medo físico e emocional e o medo metafísico ou intelectual.

O medo físico ou emocional está ligado à ameaça física e à morte. Trata-se de um medo compartilhado por ampla maioria das narrativas fantásticas, ligado ao nível das ações semânticas e transmitido tanto aos personagens, quanto ao leitor. Roas ressalta que esse medo não estaria ligado inicialmente a todas as narrativas do fantástico contemporâneo, já que (2014, p.152): “ os personagens (e o narrador) dessas histórias não costumam manifestar medo ou espanto diante dos fenômenos impossíveis com os quais se confrontam. Não os questionam explicitamente”.

O que nos leva ao medo metafísico ou intelectual. Para Roas, esse medo é exclusivo do fantástico, e reverbera muito mais no leitor/espectador que no personagem. Afinal, toda narrativa fantástica tem sempre um objetivo primordial, a abolição das noções do real e, produto disso, um mesmo efeito: inquietar o leitor.

É a esse medo “metafísico e intelectual” que podemos associar *Trabalhar Cansa*, no qual o fantástico abole as noções de real, mas não para aterrorizar a integridade física do personagem, mas sim para revelar a este que esse mundo não funciona do modo como se pensava.

Sem dúvida o medo no filme está muito mais no natural, nas relações pessoais e na venda da força trabalho do que na emanção do monstro que salta da parede. Os elementos sobrenaturais assustavam Helena, não por uma possibilidade iminente de agressão física, mas pela necessidade de gastos com reparos, pelo medo de estes afugentarem os clientes e a levarem à falência, da mesma forma que a concorrência com um hipermercado a amedronta.

Reconhecido o problema que aflige o funcionamento do mercado, ele pode ser destruído sem alarde, como as baratas no início da trama, pisadas e jogadas na lixeira, ou a mancha avermelhada na gema do ovo, separada para que o doce possa ser confeccionado.

### **Referências**

CÂNEPA, Laura. Terror Incidental? *Revista Interlúdio*, 2013. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>. Acesso em: 03.dez.2016.

CARCERERI, Pedro Felipe Leite. O problema da indexação em gêneros contemporâneos: *Trabalhar Cansa* e a perspectiva de um cinema fantástico nacional. *ORSON #5*, Edição número 5 ano, Rio Grande do Sul, 2013.

FURTADO, Filipe, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1980.

GARCÍA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.

SOUTO, MARIANA. O que teme a classe média? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. *Contracampo, Niterói (RJ)*, no25, dez/2012.

ROAS, David, *A Ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Perspectiva, 2008.

# Aspectos Inovadores da Construção Narrativa de Som em Interestelar<sup>1</sup>

## The Innovative construction aspects of the narrative role of sound in *Interstellar*

Fabrizio Di Sarno<sup>2</sup> (Mestre - FATEC TATUÍ/CEUNSP)

### RESUMO

Esta pesquisa aborda alguns aspectos da construção narrativa que o som promove no filme *Interestelar* (*Interstellar*, Christopher Nolan, 2014). A película apresenta propostas inovadoras de mixagem e edição de som que desconstruem os paradigmas sonoros usuais do cinema vococêntrico e verbocêntrico. O objetivo deste trabalho é expor as razões estéticas e tecno-expressivas que levaram o diretor e a equipe de som a produzir tais inovações que renderam, ao mesmo tempo, tanto críticas quanto elogios.

### PALAVRAS-CHAVE:

Interestelar, Som, Audiovisual, Mixagem, Cinema.

### ABSTRACT

This research focus on the narrative construction of sound in the movie *Interstellar* (Christophe Nolan, 2014). The film presents new proposals regarding sound mixing and editing, breaking up with the usual vococentric and verbo-centric paradigms. This paper aims to expose the aesthetic and techno-expressiveness reasons that led the director and his sound crew members to develop such innovations, which arose not only criticisms but also compliments.

### KEYWORDS:

Interstellar, Sound, Audio-visual, Mixing, Cinema.

Dirigido pelo britânico Christopher Nolan, o filme *Interestelar* foi lançado em 2014 tendo como principal apelo comercial a promessa de uma incrível experiência audiovisual. Com este intuito o diretor, já conhecido por filmes como *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (*The Dark Knight*, 2008), *Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge* (*The Dark Knight Rises*, 2012), e *A Origem* (*Inception*, 2010), buscou frisar nas entrevistas de promoção do filme que filmou no formato *IMAX* (produzido pela empresa canadense *IMAX Corporation*, conhecido por oferecer imagens maiores em tamanho e resolução do que os formatos convencionais). Além disso, Nolan detalhou diversos processos utilizados na produção dos efeitos visuais de *Interestelar*, vencedor do *Ôscar* nesta categoria.

Para que o som não ficasse aquém das imagens, Nolan contratou uma experiente equipe que contou com o *Sound Designer* Richard King, e os engenheiros de mixagem Gregg Landaker e Gary Rizzo,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro da Socine.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação Audiovisual. Professor do CEUNSP/FATEC – TATUÍ. Compositor de trilhas sonoras para as marcas: Natura, Playboy, Ambev, Bradesco, Odebrecht, Governo Federal etc.

além de contar com o famoso compositor alemão Hans Zimmer para a trilha musical. A equipe já havia trabalhado no filme *A Origem*, que rendeu o Óscar de edição de som para King e o de mixagem para Rizzo, em companhia de Ed Novick e Lora Hirschberg, rendendo também uma indicação ao prêmio pela trilha musical. Escorado por este time, o diretor se preocupou em abordar os processos de edição e mixagem sob um novo paradigma em *Interestelar*, o que lhe rendeu críticas e elogios, mas acima de tudo, fez com que o público se atentasse para a mixagem de som do filme, processo que na maioria dos casos passa despercebido.

Afirmar que, no cinema, o som é majoritariamente vococêntrico significa lembrar que, em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-se e destaca-a dos outros sons. É a voz que, na rotação, é captada na tomada de som, que é quase sempre, de fato, uma tomada de voz; e é a voz que se isola na mistura, como um instrumento solista, do qual os outros sons, música e ruídos, seriam apenas o acompanhamento (CHION, 2011, p.13).

Como constata Chion, o vococentrismo é uma característica praticamente unânime no cinema comercial atual. Chion continua afirmando que: “Não se trata da voz dos gritos e gemidos, mas da voz enquanto suporte da expressão verbal. E aquilo que se procura obter quando a captamos não é tanto a fidelidade acústica ao seu timbre original, mas a garantia de uma inteligibilidade clara das palavras pronunciadas” (CHION, 2011, p.13).

Em *Interestelar*, podemos conferir o resultado de uma proposta estética de som que subverte as regras acima apontadas por Chion. Em diversos momentos do filme, a mixagem de som enaltece a música ou os efeitos sonoros elevando-os acima das vozes, tornando alguns diálogos ininteligíveis aos ouvidos do público. Não se trata de momentos inexpressivos ou de diálogos secundários, mas de fato, diálogos chave para a absoluta compreensão do enredo. Não é de se surpreender, portanto, que as primeiras críticas se referissem ao fato de que a ininteligibilidade destes diálogos prejudicam a compreensão do enredo. De início, essa repercussão negativa refletiu de tal forma que algumas salas de cinema se sentiram na obrigação de avisar o público quanto ao bom funcionamento do seu sistema de som, deixando à cargo da mixagem do filme (creditada ao próprio Nolan) quaisquer problemas encontrados durante a compreensão das vozes. É o caso do cartaz exibido pela rede Cinemark, encontrado em fotos publicadas em sites como o *Slashfilm*.



<http://www.slashfilm.com/interstellar-sound-issues-update/> - acesso em 16/05/2016

Podemos encontrar diversos comentários negativos a respeito da mixagem de *Interstellar* espalhados pela internet. Na maioria dos comentários, nota-se o descontentamento do público em relação ao volume dos diálogos. De fato, em muitas cenas o volume dos efeitos sonoros e da trilha musical supera o volume das vozes, tornando alguns diálogos ininteligíveis em partes ou não sua totalidade. Citaremos agora, algumas das resenhas principais presentes na internet:

### **The Atlantic**

A matéria "*Why Interstellar's organ needs to be so loud*"<sup>3</sup> (por que o Órgão de *Interstellar* precisa ser tão intenso? – tradução minha), atenta para a intensidade exacerbada dos efeitos sonoros e da trilha musical do filme, alegando que o filme já foi, inclusive, responsável pela quebra de um sistema de som durante sua exibição. O site também traz uma réplica de Nolan alegando que o filme "abraça a ideia de que as emoções e os sentimentos são as mais importantes dimensões da experiência humana" (..."*embraces the idea that emotions and feeling are the most important dimensions of human experience*" – tradução minha), o que explicaria a maior intensidade do órgão em relação às vozes.

### **Hollywood Reporter**

---

<sup>3</sup> <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/11/why-interstellars-organ-needs-to-be-so-loud/382619> - acesso em 24/11/2016

A resenha do site atenta para uma mixagem controversa já em seu título.<sup>4</sup> O engenheiro de mixagem Gregg Landaker afirma, em entrevista no site, que ouviu diversas gravações da NASA, percebendo que, em muitos casos, a inteligibilidade dos diálogos fica seriamente comprometida devido às dificuldades de comunicação com os astronautas via rádio. Dessa forma, procurou, a pedidos de Nolan, ser o mais realista possível durante a mixagem do filme.

O site citou também a sequência em que o moribundo professor Brand (Michel Cane), deitado em uma cama de hospital, balbucia as suas últimas palavras para Murphy (Jessica Chastain). A cena foi um dos principais alvos das reclamações do público devido à sua suposta ininteligibilidade, causada, nesta ocasião, mais pela própria dicção do ator do que pelo volume excessivo da música ou dos efeitos sonoros. Os responsáveis justificaram este caso específico pela péssima condição de saúde em que o personagem se encontrava.

Em uma reportagem posterior: “*Christopher Nolan Breaks Silence on 'Interstellar' Sound (Exclusive)*”<sup>5</sup> o site trouxe uma entrevista com Nolan. O diretor justificou novamente a mixagem alegando que o filme é “aventureiro e criativo”, e que o filme merecia uma construção de som que justificasse o seu grau de “experimentalismo”.

“Sei que não é comum uma aproximação mais impressionista no som de um filme Hollywoodiano, mas eu não aceito a ideia de que você deve acrescentar somente clareza aos diálogos e às emoções” – Nolan (tradução minha). O diretor afirmou ainda que a mixagem foi incansavelmente discutida em cada detalhe com todos os envolvidos, demorando incríveis seis meses para ser finalizada (em média, o processo de mixagem de um filme demora seis semanas).

## AV CLUB

A resenha “*Interstellar receiving complaints that it’s just too darn loud*”<sup>6</sup> apresenta comentários sobre a mixagem que não valoriza a inteligibilidade dos diálogos, além de falar sobre a intensidade sonora excessiva da música e do filme que, segundo testemunhas, teria chegado a quebrar sistemas de som em uma sala de cinema equipada com I-Max. A resenha com uma piada: “*So far, Nolan, Zimmer, and Paramount have yet to say anything. Or perhaps they did, only no one could hear them!!*” (até o momento, Nolan, Zimmer e a Paramount não disseram nada, ou talvez tenham dito, mas ninguém conseguiu ouvir – tradução minha).

---

<sup>4</sup> <http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/oscars-interstellar-sound-mixer-explains-769614> - acesso em 24/11/2016

<sup>5</sup> <http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/christopher-nolan-breaks-silence-interstellar-749465> - acesso em 24/11/2016

<sup>6</sup> <http://www.avclub.com/article/interstellar-receiving-complaints-its-just-too-dar-211880> - acesso em 24/11/2016

A resenha conta com mais de trezentos comentários, em sua esmagadora maioria reclamações do público norte-americano sobre a ininteligibilidade dos diálogos. Alguns alegam, inclusive, que abandonaram a sala de cinema durante a sessão e pediram o dinheiro de volta (o que explica a preocupação do Cinemark expressada no cartaz exposto acima).

### **Forbes**

O crítico Scott Mendelson expressou, em uma reportagem para o site da Forbes<sup>7</sup> o seu descontentamento a respeito da mixagem do filme. Segundo ele, “Interestelar soa terrivelmente!”. Sua principal crítica gira em torno de fato de que, deixando de compreender alguns diálogos-chave, o espectador tem uma experiência menos satisfatória nas grandes salas de cinema equipadas com o melhor sistema de som em relação ao DVD/Blue Ray, já que estes apresentam legendas opcionais, o que, para ele, invalida toda a propaganda cunhada em torno da estrutura milionária do filme filmado na melhor resolução de som/imagem possível.

### **Conclusões**

Como dito, *Interestelar* conseguiu atrair a atenção para a produção de som, uma área normalmente negligenciada pela imensa maioria do público de cinema.

O som é raramente mencionado na crítica do cinema popular por causa da ignorância comum sobre o que ele é, ou mesmo sobre o que uma equipe de som realmente faz. Dentro da comunidade cinematográfica, a equipe de som é amplamente percebida como uma prestadora de serviços auxiliares. Para o público, é um pressuposto comum que o som é coletado com um único microfone no set e depois introduzido em uma máquina da *Dolby* para fazer o som *surround*. (KASSAB, 2010: 8)

De maneira surpreendente, em meio ao imenso volume de críticas populares negativas, a construção de som foi muito elogiada pela crítica especializada e o filme acabou indicado para os três prêmios técnicos de som na cerimônia do Óscar (mixagem, edição de som e trilha musical).

A construção de efeitos sonoros demandou enormes esforços. Cada planeta visitado pela equipe de astronautas durante o filme possui um conjunto de sons e planos de fundo sonoros (*background*) específicos. A intensidade e a pressão dos efeitos sonoros se deve, segundo o diretor em já citada entrevista<sup>8</sup>, à tentativa de simular uma experiência assustadora (interior de uma nave em turbulência, caminhão sob a tempestade de areia etc.).

---

<sup>7</sup> <http://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2014/11/18/why-chris-nolans-interstellar-sound-mix-is-a-problem/#38d603417320> - acesso em 24/11/2016

<sup>8</sup> <http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/christopher-nolan-breaks-silence-interstellar-749465> - acesso em 24/11/2016

A trilha musical teve ênfase no órgão de tubo, com tripla função:

-reforço à dimensão espiritual que costura todo o filme, seja na emergência de entes de outra dimensão que ajudam os seres humanos (primeira entrada do órgão ocorre quando estes são apresentados no filme), seja na exaltação da transcendência dimensional do amor;

-homenagem à tecnologia antiga, presente em todas as dimensões estéticas do filme;

-referência às sensações do astronauta em situação de viagem espacial (toda a respiração é muito importante).

Além disso, o trânsito entre o romantismo do século XIX e o minimalismo do século XX ressalta a relação passado-futuro, tema recorrente em *Interestelar*.

Por fim, as escolhas feitas pela mixagem do filme, que tanto incomodaram ao público que possui o inglês como língua vernácula (e que portanto assistiu à versão sem legendas), se justificam a partir da intenção de se produzir uma construção sonora realista (visto que no mundo real não são todos os diálogos claros e inteligíveis), aumentando assim a imersão do espectador.

Evidentemente, este tipo de mixagem que não coaduna com os princípios tradicionais de construção de som cinematográfico (vococêntrico e verbocêntrico) é bastante raro no circuito de cinema comercial massivo (vale lembrar que *Interestelar* custou US\$165 milhões), mas não é incomum em circuitos menores, onde o grau de experimentalismo é maior. A possibilidade de se subverter as regras habituais de mixagem no cinema massivo abre caminho para que um público maior dirija a sua atenção primária às características sonoras do filme, o que explica o volume de críticas negativas e positivas recebidas.

## 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.

CHION, Michel. *Film: a Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009.

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

KASSAB, John. To observe conceptual and technological innovation in animation sound design. The Winston Churchill Memorial Trust of Australia, dez. 2010.

<http://www.churchilltrust.com.au/fellows/detail/3401/john+kassab>. Acesso em: 22/12/2015

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

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

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

WEIS, Elisabeth, BELTON, John (org.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

## ***A Vizinhança do Tigre* ou a Expressão de um Infame**

**Qualquer<sup>1</sup>**

## ***A Vizinhança do Tigre* or the Expression for the Infamous**

**Ordinary**

**Felipe Diniz<sup>2</sup> (Doutorando – UFRGS)**

### **RESUMO:**

Este artigo reflete sobre o processo de desmonte de um personagem clássico cinematográfico atravessado pela produção de um personagem-qualquer. Para tanto, desenvolve o conceito de infame e de qualquer, e analisa o ambiente estético e formal que faz aparecer tais traços desconstrutivos de identidade. Na parte final do texto, o filme *A Vizinhança do Tigre* (2014) é analisado, com o intuito de perceber o que acontece quando o novo cinema brasileiro aponta para a expressão de um infame-qualquer.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Personagem; Infame; Qualquer, Cinema

### **ABSTRACT:**

This article aims to bethink on the dismounting process of a classic cinema character crossed by the production of the ordinary character. The text develops the infamous concept and examines the aesthetic and formal environment that allows the emergence of such identity deconstructive traits which produce the ordinary character. In its final part, the article focus on the film *A Vizinhança do Tigre* (2014), in order to understand what happens when the novel Brazilian cinema points towards the expression of the infamous-ordinary.

### **KEYWORDS:**

Character; Infamous; Ordinary; Cinema

### **1 O Infame**

Quando Michel Foucault escreveu o texto *A Vida dos Homens Infames* (2010), ele certamente imaginava que suas palavras poderiam ser atualizadas no embate com outras linguagens para além da literatura. Em um certo momento do texto ele diz: “Suponhamos que se trate de um primeiro volume e que a vida dos homens infames possa se estender a outros tempos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático O Comum e o Cinema.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação pela UFRGS, cineasta diretor de filmes como *Arquivos da Cidade*, *Por Onde Passeiam Tempos Mortos* e *Desenredo*.

e a outros lugares” (FOUCAULT, 2010, p.211). Apostamos na ideia de que o cinema pode fazer as vezes dos registros de internação do século XVII, meio a partir do qual Foucault compôs sua antologia de existências. Propomos neste artigo uma reflexão sobre como o cinema pode evidenciar, através de suas formas de linguagem, personagens que caminham equilibrados em uma zona de indeterminação, cujas formas também são pressionadas pelos estigmas. A partir do filme *A Vizinhaça do Tigre* (2014), de Afonso Uchoa, e do cruzamento das teorias de Foucault sobre o infame e de Agamben sobre o qualquer, pretendemos reconhecer personagens que possuem, para além de personalidades marcadas pela infâmia, traços acobertados pela singularidade qualquer.

Michel Foucault em seu texto sobre os infames (2010) traz à tona histórias de vidas obscuras, reveladas e eternizadas pelos arquivos de internação no século XVII. Trata-se de um compêndio de existências que seriam condenadas ao esquecimento não fossem emergidas pelas instâncias de poder. Encontramos aproximações possíveis entre os infames e o campo de indeterminação sugerido pela figura do qualquer. Percebemos que ambas figuras podem ser regidas por forças que recusam denominações e dão a ver personagens em certa medida obscuros em suas formas de ser. O infame parece ser modelado por uma identidade mais palpável, ainda que deslizante em sua natureza parcialmente condenada ao anonimato. Incrédulos em seu papel no mundo vivido, tais sujeitos equilibram-se entre a existência e o esquecimento. Marginalizados, eles aparecem no cinema, e, assim, cumprem uma função narrativa, estética e política.

A *Nouvelle Vague* explorou de forma abundante o que o Neorealismo preconizou: a introdução de tipos infames em suas tramas. Personagens incompreendidos, marginalizados, criminosos, figuras do povo e desajustados em geral são criaturas facilmente encontradas nos filmes da época. O personagem infame parece surgir em movimentos de vanguarda do cinema do pós-guerra, inicialmente na Europa, e, no nosso entendimento, rompem pela primeira vez com a concepção de personagem tradicional que o cinema herdou da literatura e do teatro.

## **2. Um Cinema Qualquer**

Segundo Deleuze (2005), o cinema moderno, que inaugura a era da imagem-tempo, evidencia o regime cristalino da imagem, cujo princípio se opõe ao regime orgânico, e, assim, a narrativa e o personagem libertam-se do tempo cronológico. Trata-se, portanto, de uma narrativa que liberta o tempo, e os personagens habitam a imagem de uma representação direta no tempo, dando lugar a um ser ilimitado e múltiplo. Essas imagens designam uma descontinuidade, uma quebra que não se mostra apenas como parte do filme, mas expressa o pensamento que está na imagem, mantendo em seu domínio uma atmosfera indefinível.

O Novo Cinema Brasileiro<sup>3</sup> revela algumas obras cujas imagens aparecem desconectadas de uma categoria, nas quais há estabelecida uma certa indecisão de sentidos e parâmetros. Derivam destes filmes um dado cruzamento de potências. Uma potência de ficção pressiona o real ao mesmo tempo em que uma potência de realidade se oferece à ficção, e tal dinâmica prepara o terreno para uma total indiscernibilidade. Compreendemos, na esteira de Blikstein (1995)<sup>4</sup>, os referentes como fabricações, portanto, nosso interesse foca naquilo que advém das potências, dos fluxos, do que está em processo. Tais potências exploram os limiares e se posicionam no espaço anterior das relações de significação e de comunicação. Destarte, há uma significativa quebra das prerrogativas de uma narrativa clássica, que já haviam sido estremecidas na urgência de um cinema moderno. O que assistimos em filmes como *A Vizinhaça do Tigre* é uma espécie de colapso dos modelos estabelecidos, em um movimento de desterritorialização que confronta qualquer desejo de pureza. Filmes enredados por narrativas e encenações que perpassam o comum e sustentam estéticas demarcadas pela indefinição. Entram em cena os dispositivos que marcam as desdramatizações, que procuram a

---

<sup>3</sup> A expressão Novo Cinema Brasileiro não se apresenta como uma convenção. Alguns críticos a utilizam para falar de filmes que foram produzidos no Brasil a partir da Retomada nos anos noventa. No entanto, na última década alguns filmes, com características em comum, vêm se destacado no âmbito da crítica e de festivais por evidenciarem a realidade brasileira de uma forma mais crua, desmistificada e em ambiente de crise social, política e econômica, o que desponta para uma crise de identidade. O cinema contemporâneo, que aqui chamamos de Novo Cinema Brasileiro dá a ver algumas obras brasileiras que expressam linguagens cujas atmosferas se mostram ambíguas no que toca os gêneros e parecem vincular o pensamento à imagem. São filmes produzidos muitas vezes com baixo orçamento, de forma mais independente e comandados por jovens realizadores.

<sup>4</sup> Entendemos que a linguagem também se desenvolve no contexto da práxis. As experiências sociais e culturais, a maneira como nos relacionamos com os códigos e com as convenções, afetam nossa percepção dos objetos do mundo e nos fazem inventar novos códigos, cujos sistemas produzirão os signos expressos através das relações entre as estruturas. É o que Blikstein (1995) chama de fabricação do referente, dando a entender que o que vemos não é o real, mas o referente (o real fabricado) "fabricados pelos estereótipos, o referente se impõe entre nós e a realidade, fingindo ser o "real" (BLIKSTEIN, 1995, p. 62).

poética da banalidade, que afirmam o gesto cotidiano, que embaralham os gêneros, que fogem dos estigmas.

Neste sentido, o qualquer pode ser entendido não como ausência de pertencimento, mas como presença plena, ocupado por todas as possibilidades. Uma espécie de zona límbica, onde a experiência é um enredar nos próprios limites. Nos termos de Agamben (2013), o qualquer é um ser que pode não ser, que “pode a própria impotência”.

Agamben enxerga o qualquer como singularidade. Uma singularidade que “jamais é inteligência de alguma coisa, desta ou daquela qualidade ou essência, mas somente uma inteligência de uma inteligibilidade” (2013, p.11). Desta forma, o indivíduo, em sua existência singular, vive submerso na complexidade das relações indistinguíveis entre a potência e o ato, e suas formas de ser e estar transitam constantemente através de um corpo verdadeiramente qualquer. “Esse imperceptível frêmito do finito, que indetermina os seus limites e o torna capaz de confundir-se, de fazer-se qualquer é o pequeno deslocamento que toda coisa deverá realizar no mundo messiânico (AGAMBEN, 2013, p. 54).

### **3. A Vizinhança do Tigre ou um Infame-Qualquer**

Já vimos que o cinema moderno proporcionou a aparição dos infames na tela, trazendo para os filmes personagens comuns e mundanos com suas vidas banais, muitas vezes evidenciados em meio as ruas e locações reais das grandes cidades. Porém, nossa aposta se dá na observação da radicalidade desta experiência, que faz com que o qualquer atravesse o infame, movimento que o Novo Cinema Brasileiro nos oferece na narrativa de alguns filmes. A partir do filme *A Vizinhança do Tigre* (2014), nossa ideia é comprovar que há um encontro possível dessas duas ordens de subjetivação e que as imagens do cinema contemporâneo tornam-se palco perfeito para tais enredos.

O filme mostra o cotidiano de cinco jovens na periferia da cidade de Contagem em Minas Gerais. Neguinho, Juninho, Adilson, Menor e Eldo são amigos que dividem suas angústias e seus desejos e são mostrados através de uma narrativa fragmentada e de certa forma, descontínua, no que toca uma linearidade narrativa mais clássica. Em uma espécie de teatro do

cotidiano ou de fábula da vida real somos transportados para a realidade do dia a dia de uma comunidade carente do interior de Minas Gerais, onde jovens vivem prisioneiros de uma paisagem insólita e parecem cumprir um destino que se mostra incerto.

A condição marginalizada revelada pelo filme de Affonso Uchôa se aproxima da percebida na compilação de histórias de vida do texto de Foucault, na medida que em ambos os casos os personagens têm suas vidas, em princípio insignificantes, retiradas do anonimato pelos mecanismos de poder. Assim como os manuscritos de internação, que deixaram marcados nas palavras escritas não apenas o ato de revelar uma vida, mas o ato de decidir sobre uma vida, o feixe de luz que a câmera golpeia por sobre os rostos não só ilumina existências, mas de certas formas, as estigmatiza.

*A Vizinhança do Tigre* não só enquadra as vidas dispersas em suas idiosincrasias, mas o que é o disperso da vida, através de uma trama indecível que não contorna os personagens em sua totalidade. O grupo de jovens não segue apenas o protocolo do destino de suas vidas marginalizadas, pois o filme consegue fazer com que aquelas vidas não se apresentem apenas comuns, mas singulares e, por meio do cinema, transformadas em “estranhos poemas” (FOUCAULT, 2010). Há uma força que resiste às formas duras de assujeitamento a incidir sobre as imagens. Uma força que é produção de linguagem, que insiste na dimensão ficcional que predomina nas cenas e que manifesta-se sob a forma do qualquer. Desta maneira parece haver sempre algo de primordial inerente ao personagem, algo que está sempre em formação, em devir.

Através de enquadramentos precisos que circunscrevem dramatizações do real, as cenas exprimem as ambiguidades daquelas situações, marcadas pelo infortúnio e pela alegria, pela euforia e pela apatia. Tais figuras se expressam para além de personalidades carimbadas pela infâmia, mas pelos traços que atravessam o personagem-qualquer. No interstício entre o improvisado e o controle produz-se um personagem. Um personagem assombrado por sua condição de infame, mas que se vê enquadrado por uma decupagem rígida das cenas que afastam qualquer urgência de filmar a vida por si mesma.

O filme lança mão de um dispositivo que converge com outras estratégias experimentadas em diferentes filmes no contexto do Novo Cinema Brasileiro. A contradição de

uma câmera que é ao mesmo tempo observadora e invasiva acaba por gerar uma estética documental e ficcional concomitantemente. Presenciamos uma série de vezes a imagem de um personagem que se põe a fabular<sup>5</sup>, inserido em uma cena cotidiana atravessada pela linguagem. Como menciona Foucault em relação aos infames dos arquivos, tais histórias fazem “passar pelo fio da linguagem o mundo minúsculo do dia a dia” (FOUCAULT, 2010, p.212).

O personagem deixa de ser identidade, deixa de ser infame e passa a ocupar uma zona de indiscernibilidade. Através desta perspectiva partimos do pressuposto de que algumas formas pelas quais a linguagem cinematográfica se articula produzem personagens, cujas subjetividades emergem de um processo que se faz descolado dos modelos pré-estabelecidos. Antes de personagens, o que existe são linguagens cinematográficas que se afirmam como potência de criação de sujeitos e de formas de ser.

Quando a singularidade qualquer produzida nos embates da linguagem atravessa o infame, presenciamos uma fratura na representação que liberta o personagem para ser mais do que uma criatura limitada pelos seus estigmas. A inclinação apocalíptica que assistimos nas imagens em *A Vizinhança do Tigre* é reforçada pelo lugar por onde os personagens circulam, configurado por um espaço abandonado, terra descentrada. Palco adequado para provocar descentralizações nas identidades. A cena em que um dos garotos pinta as unhas da mãe é um exemplo da força desestabilizadora provocada pela linguagem. Há um deslocamento de sentidos e de identidades. Trata-se de um personagem marcado pela infâmia, cuja história aponta para um passado no presídio, e um presente marcado pelo envolvimento com o tráfico de drogas. Na cena, ele compartilha com a mãe a simplicidade de um momento cotidiano, onde o afeto

---

<sup>5</sup> Deleuze, em *A Imagem Tempo* (2005), utiliza o conceito de fabulação para se opor ao ideal de verdade dominante no cinema clássico. Ao relacionar as palavras do autor à Affonso Uchoa, por exemplo, poderíamos dizer que, ao se aproximar de personagens e situações reais, o diretor não elimina a ficção, mas sim a liberta da verdade que a penetra, encontrando a pura e simples função de fabulação. O autor conclui que “o que se opõe à ficção não é o real, é a função fabuladora” (Deleuze, 2005, p. 183). “É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo” (Deleuze, 1990, p. 185). A ficção, na fabulação, não é modelo, assim como o real não é forma verdadeira (DELEUZE, 2005). Não há um modelo a seguir, não há uma identidade a seguir, pois a potência do falso (e do simulacro) já eliminou esta referência a ser perseguida. O que existe são potências, devires inapreensíveis que se afirmam como virtualidades flutuantes e são inseparáveis de uma irredutível multiplicidade. (*O Jogo de Cena de Eduardo Coutinho: entre a estrutura e o acontecimento* DINIZ, Felipe, 2012, p.62. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Informação – PPGCOM – UFRGS)

circunscreve a narrativa e se mostra evidente naquele espaço-qualquer. Assistimos a uma imagem que desbanca qualquer certeza, uma vez que expressa, nos domínios da linguagem, as possibilidades de convivência das contradições. A violência, a crueldade, o infortúnio são também marcados pelo afeto e pela esperança, e o infame, interceptado por de um gesto banal, transfigura-se em um personagem-qualquer. Dá-se, neste momento uma passagem do infame para o qualquer. Sobras de uma conversa sobre o destino possível daqueles rostos infames, que experimentam, na *performance*, um encontro com as indefinições de suas próprias fantasias. Tais sujeitos conseguem por um momento se libertar das molduras cristalizadas das identidades e questionar não só as certezas impostas pela condição social, mas as expressas pelas imagens do cinema.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A VIZINHANÇA DO TIGRE. Affonso Uchoa. Belo Horizonte: Katarasia Filmes, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. São Paulo: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. **O Que é o Contemporâneo? E Outros Ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hausen ou A Fabricação da Realidade**. São Paulo: Cultrix, 1995.

DELEUZE, Gilles. \_\_\_\_\_. **A Imagem Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DINIZ, Felipe. **O Jogo de Cena de Eduardo Coutinho: entre a estrutura e o acontecimento**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Informação. UFRGS, Porto Alegre, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Vida dos homens infames. In Estratégias, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

# Inventar os jogos: o ator no Cinema Marginal e no Grupo de los Cinco<sup>1</sup>

## Inventing acting games: the actor in Cinema Marginal and Grupo de los Cinco

Fernanda Andrade Fava<sup>2</sup> (Mestranda - Unicamp)

### Resumo:

O artigo propõe uma abordagem comparativa do trabalho dos atores do Cinema Marginal brasileiro e do Grupo de los Cinco argentino, tomando como base para isso os filmes *Bang Bang* (1971, Andrea Tonacci), no Brasil; e *The Players versus Ángeles Caídos* (1968, Alberto Fischerman), na Argentina. A análise fílmica busca investigar as relações entre eles em questão de autoria do ator, improvisação e corporeidade, levando em consideração registro e estilo de atuação, jogo gestual e o rosto no cinema.

### Palavras-chave:

Ator, Narrativa, Improvisação, Cinema Marginal, Grupo de los Cinco.

### Abstract:

This article proposes a comparative approach to the work of the actors of the Brazilian Cinema Marginal and the Argentinean Grupo de los Cinco, based on the films *Bang Bang* (1971, Andrea Tonacci) in Brazil; and *The Players versus Ángeles Caídos* (1968, Alberto Fischerman), in Argentina. The film analysis seeks to investigate the relations between them in matters of actors' authorship, improvisation and corporeity, considering acting style, interactions, gestures and faces in the movies.

### Keywords:

Actor, Narrative, Improvising, Cinema Marginal, Grupo de los Cinco.

“Inventar los juegos”, ou inventar os jogos, é a última frase de *The Players versus Ángeles Caídos* e representa bem o espírito do trabalho atoral nos dois longas-metragens analisados. Neles, não há a construção dos personagens no sentido clássico. Sem apresentação, evolução ou nuances psicológicas, os seres que habitam a tela são pura corporeidade, exterioridade, verborragia e gestual.

Sendo assim, é possível ativar diferentes teorias sobre o trabalho do ator de cinema que dialogam e oferecem ferramentas para a leitura do registro de atuação nos dois filmes e, de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no painel Corpo e Encenação.

<sup>2</sup> Mestranda em Múltiplos Meios na Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Alfredo Suppia, Fernanda Andrade Fava investiga os cinemas experimentais e independentes do fim dos anos 1960 em Brasil e Argentina.

maneira mais ampla, nos dois movimentos cinematográficos em questão. Nestas páginas, a análise fílmica busca investigar as relações entre eles cruzando questões de autoria do ator e *mise-en-scène* do diretor, levando em consideração o registro e estilo de atuação e as fronteiras possíveis da improvisação e da montagem.

Obra-prima do Grupo de los Cinco, *The Players Versus Ángeles Caídos* (1968), primeiro longa-metragem do argentino Alberto Fischerman, é um filme sobre o universo dos jogos atorais, inspirado no *happening*. Dois grupos de atores, os Players e os Ángeles Caídos, disputam território num velho estúdio de cinema. O diretor dizia que o filme nasceu de um teste de elenco para outro roteiro: “me frustrava a impossibilidade do verdadeiro. Possivelmente por estar atado à verossimilhança. E os atores me despertaram uma profunda ternura. [...] No processo, percebi que era essa a minha trama: a história da produção de *The Players*” (PEÑA, 2003, p. 112). Para tal, deixou livre a interação, a improvisação e a invenção de cada um, enquanto circulava com a câmera pelo estúdio, fornecendo o mínimo de pistas sobre o filme.

Uma das referências do Cinema Marginal brasileiro, *Bang Bang* (1970) é o primeiro longa de Andrea Tonacci. Sem plot, o filme é um movimento orquestrado em torno de movimentos de câmera, planos-sequências e a interação dos personagens. Tonacci conta que investiu em situações primárias simples, deixar a câmera rodar sem interrupções e improvisado dos atores (CAETANO et al, 2005). Na tela, um homem, interpretado pelo ator Paulo César Pereio, foge de três bandidos que o perseguem supostamente pelo conteúdo de uma maleta.

### **Atores e o domínio dos jogos**

A autoria do ator parece existir num jogo de tensões que envolve sua inventividade e capacidade de influenciar na feitura do filme; sua relação com o diretor; e o “paradigma do problema/solução”, uma teoria de David Bordwell (2008) que coloca a escolha do diretor na última instância do processo criativo.

Em primeiro lugar, o conceito do “ator-autor” diz respeito a essa figura que pode ser tão fundamental para a obra quanto o roteirista, o diretor ou o produtor, cujas “capacidade de atuação e persona em cena são tão poderosas que encarnam e definem a própria essência do filme” (MCGILLIGAN, 1975, p. 199). O conceito pode ser transponível à presença e ação dos atores

nos dois filmes estudados, bem como de outros filmes do Cinema Marginal e do Grupo de Los Cinco. Para tanto, é necessário enxergar o papel do ator num contexto de produção independente, de quebra do esquema sensório-motor clássico da narrativa e de representação não-naturalista.

Esse registro de atuação antirrealista vinha de um contexto cinematográfico dito moderno, da Nouvelle Vague, do filme noir e da chanchada para Tonacci; Antonioni e Cassavetes para Fischerman. Mas também o teatro moderno “iria inspirar as correntes mais reativas do cinema, protegê-lo do excesso de realismo” (NACACHE, 2005, p. 45)<sup>3</sup>. Paulo César Pereio vinha do Teatro Oficina, que ele integrou antes de começar a fazer filmes. Em Buenos Aires, os atores de *The Players versus Ángeles Caídos* participavam das experiências teatrais transgressoras do Centro de Experimentação Audiovisual do Instituto Di Tella. Ambas estas referências teatrais dos dois países, e o próprio cinema, se alinhavam com as concepções de Brecht, Artaud, Grotowski, assim como o Teatro do Absurdo e o Living Theatre.

São, portanto, referências onde a liberdade de criação do ator é central, calcadas na despsicologização, no ator pensador, na quebra das fronteiras entre ator e personagem, entre “do and pretend” (NAREMORE, 1988, p. 22), entre a performance teatral e a performance social, nas dinâmicas de pesquisa e trabalho corporal e gestual que favoreciam um fazer ritualístico, do ato performático, da improvisação. Este “cinema do corpo”, definido por André Parente como uma das tendências do experimental, é um dos pontos em comum entre *Bang Bang* e *The Players*. Corpo este que se fabrica a cada gesto, “sempre passando por um espetáculo, uma teatralização ou uma cerimônia” (PARENTE, 2000, p. 106), seja pela inércia da pose ou pelo frenético movimento corporal “cujos impulsos são formas de sair de si” ou “sair da personagem” (AMIEL, 1998).

É inevitável pensar na desenvoltura de Pereio e suas peripécias para escapar dos perseguidores em *Bang Bang*, enquanto pula plataformas de estacionamentos, seus gestos animalescos imitando um macaco, as poses e olhares para câmera. Em *The Players versus*

---

<sup>3</sup> Também Luc Moullet (1993, p. 14) faz a analogia do desenvolvimento de uma linguagem anti-naturalista movida ao *overlay* na Europa (em especial na França), ligada à grande tradição do teatro europeu e francês.

*Ángeles Caídos*, a perda de si pelo movimento se dá na interação com o outro e com a câmera, enquanto atores sobem em camas, pulam, dançam, se agriem e se acariciam sem motivações psicológicas; exibem uma variedade de poses, caras e bocas.

De fato, os esforços autorais, na direção de destruir qualquer naturalidade, também se refletem nos rostos. As faces dos Players estão sempre no limiar entre o riso e o horror; com grande volatilidade, acompanham o mecanismo enérgico do corpo, como um “rostomáquina” (IAMPOLSKI, 1994, p. 27), conceito que o autor retira dos experimentos de Kouléchov. Pereio e os bandidos, por sua vez, pouco modificam a expressão facial neutra, seja em plena perseguição ou fazendo piquenique, nas mazelas e nos prazeres da vivência. Incorporam um rostomáscara, constituído como “o buraco negro do olhar (subjetividade) e a parede branca da superfície do rosto, espécie de tela” (IAMPOLSKI, 1994, p. 31) ou de espelho.

A ideia da máscara é muito presente nos dois filmes. Basta lembrar do rosto de Pereio, a mudança de comportamento pela máscara de macaco. Ou o rosto do ator dos Players que passa da figura má à cara de palhaço com alguns traços de tinta. Ou ainda as fisionomias cruas dos atores, que se moldam conforme a interação com objetos e uns com os outros: no limiar das idas e vindas entre máscara e máquina, a pose contém a energia do movimento e o movimento possui a imanência da presença. Lembrando dos rituais de interação nos dois filmes que determinam as modificações do jogo individual pelo contato com a alteridade, essa capacidade de contaminação me parece ser o casamento feliz entre o imponderável do acaso e a criatividade do ator.

### **A persona do ator e a intervenção do diretor**

Quis demonstrar que existe, no trabalho dos atores de *Bang Bang* e *The Players versus Ángeles Caídos*, o componente autoral do qual fala McGilligan. Este componente, é claro, não está somente no improvisado, no jogo corporal e facial dos intérpretes. Pode estar, inclusive, na voz, no uso da “função fática da linguagem” ou da “desnaturalização da fala” (XAVIER, 1993, p. 407).

Os atores de Fischerman tiveram máxima autoria na fabricação do filme durante as filmagens: inventaram suas próprias falas, movimentos, posições em quadro. Todo o processo

de *Bang Bang* é muito semelhante a essa estrutura de *happening*, incorporando elementos do acaso e sugestões dos atores nas tomadas. Os dois filmes foram feitos, além disso, em blocos de sequências independentes<sup>4</sup>. Mas o resultado final nos dois é diferente no que diz respeito aos desafios dos atores-autores e às escolhas dos realizadores. Coloco em discussão três questões: a dialética entre domínio e acaso na encenação; a relação entre atores e diretor; e a montagem e a fluidez do tempo.

Sobre a primeira delas, Jacques Aumont define a incorporação dos elementos de espontaneidade como uma “armadilha lançada ao real”, cuja aceitação, ao mesmo tempo, não deixa de ter sido prevista e desejada pelo cineasta, resultando no fato de que “o filme é então aquilo que resulta das circunstâncias, em parte imprevistas e noutra pretendidas, imprevisíveis da filmagem – durante a qual o cineasta e seus atores interagirão uns com os outros” (AUMONT, 2008, p. 171).

Esta interação, a relação criador-modelo-criatura, diz respeito à segunda questão, em jogo entre o cineasta e seus intérpretes, atrás e em frente às câmeras, uma “relação intersubjetiva onde entra em jogo uma paleta de emoções, de pulsões e de sentimentos humanos” (BERGALA, 2005).

Paradoxo que esconde um outro, igualmente importante: o que pretende que o cineasta esteja sempre presente nas margens do seu plano, escondido em algum lugar, invisível, no espaço habitado pelos personagens, tendendo e distendendo os elásticos que o ligam a seus atores, observando-os ou liberando-os, mantendo-os longe ou apreendendo-os com uma mão firme e jogando com a liberdade deles. (BERGALA, 2005).

A relação entre Tonacci e seus atores é de contribuição e liberdade. Isso o permite trazer para dentro do filme as vivências deles, como quando aproveita o desentendimento real entre os atores Pereio e Jura Otero para filmar o diálogo na mesa de bar. “*Bang Bang* não é um filme feito só por Andrea. É costurado por mim, etcetera e tal, mas ali tem uma criatividade que essas pessoas botaram. Eu acho que elas puseram ali um pouco da vida delas” (CAETANO et al, 2005).

---

<sup>4</sup> Tonacci, inclusive, tentou exibir o filme em oito rolos intercambiáveis, mas a ideia não agradou os projetoristas.

Isso fica claro na relação de simbiose entre Tonacci e Pereio, na qual o diretor respeita o tempo do ator, e o ator, por sua vez, coloca-se como principal vetor da visão do diretor, do princípio que norteia o paradigma problema/solução de Tonacci do começo ao fim: a quebra da transparência da narrativa. Na cena em que o ator ajusta o espelho para revelar a câmera atrás de si, Pereio “se torna um prolongamento das preocupações éticas e estéticas” do diretor, ou o “repositório dessa prerrogativa de revelar os detalhes da fabricação do filme como inerente à composição formal da obra” (MACIEL GUIMARÃES, 2012).

Já estamos na terceira questão que apontei: tempo e montagem. Por sua vez, Tonacci retribui introduzindo o jogo de Pereio e dos outros atores na liberdade do plano-sequência, sem cortar, o que permite que ele desenvolva seu trabalho autoral sem muitas interrupções. Pois, “a duração dos planos permite guardar os tempos mortos, não mais submeter a cada segundo a face à lei implacável da comunicação” (AUMONT, 1992, p. 113), bem como o corpo e o jogo do ator. Une, ao mesmo tempo, a demonstração de potencialidades do ator e a escritura autoral do realizador.

Enquanto Tonacci, fazendo um filme sobre os próprios artifícios do cinema, insere o tempo na representação atoral e lança luz sobre as criaturas que dão vida à obra, Fischerman, fazendo um filme sobre o universo dos atores, retira deles esta fluidez temporal justamente pelo artifício último do cinema: o corte. Introduce o corte cada vez que uma trama começa a se formar em torno do improviso dos atores, “como se tentasse demonstrar que é possível narrar continuamente sem nunca chegar a construir uma história” (OUBIÑA, 2011, p. 189). Não permite que os atores desenvolvam seus jogos na duração.

Pensando sobre a substância do trabalho atoral, ele leva a reflexão para os próprios limites e potencialidades do fazer cinematográfico. Definiu sua obra como “discurso explícito sobre o ator quem, em suas improvisações, crê exercer uma liberdade que a montagem castradora mostrará como ilusória”, uma diferente relação criador-criatura pela qual: “Eu te registro e te reproduzo. [...] Sou o pai, a lei, e você, o filho. O ator obediente e disciplinado como todo filho” (FISCHERMAN, 1993). É justamente esta *mise-en-abîme* que leva ao desfecho do filme, o depoimento do ator Clao Villanueva, personagem do grupo dos Ángeles Caídos. Olhando para a câmera, enfatiza seu próprio descontentamento pelo pouco espaço que ganharam os

Ángeles no filme e admitindo que a saída ao ator é mudar as regras, romper o enquadramento, destruir a película, “inventar os jogos”. Num duplo movimento, Fischerman tanto abre a câmera e o microfone para o desabafo quanto, ao mesmo tempo, soberano, é ele quem corta a imagem e a palavra e encerra o filme.

Mas o recado do ator rebelado também o revela, tal qual o título do ensaio escrito por Fischerman; fica impresso na película e na História do cinema. “Por sua prática, por sua energia, porque ele não quer mais personificar, o ator dispõe de meios para contestar tudo, começar tudo de novo. Neste sentido, o trabalho de atores-diretores é crucial” (BRENEZ, 2015, p. 64). Em derradeira instância, portanto, o que esta relação mostra é que – tanto em *The Players versus Ángeles Caídos* como em *Bang Bang*, se bem que de formas diferentes – a matéria humana que os compõem, a chama autoral de seus atores e o processo de realização determinam e deixam marcas profundas na *mise-en-scène* de seus criadores e na obra terminada.

### Referências

- AMIEL, V. *Le corps au cinéma: Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris: PUF, 1998.
- AUMONT, J. *Du visage au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- BERGALA, A. *Monika de Ingmar Bergman*. Paris: Yellow Now, 2005.
- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- BRENEZ, N. *Are we the actors of our own life? Notes on the experimental actor*. In: L'Atalante Revista de Estudios Cinematográficos, n. 19. Valência: jan-jun, 2015.
- CAETANO, D. et al. Entrevista com Andrea Tonacci. In: Contracampo Revista de Cinema, n. 79. São Paulo: 2005. Disponível em: [www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm](http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm). Acesso em: 16 out. 2016.
- FISCHERMAN, A. *Actor rebelado, actor revelado*. In: Revista Film, n. 2. Buenos Aires: jun/jul 1993.
- IAMPOLSKI, M. *Visage-masque et visage-machine*. In: ALBÉRA, F. (org.). *Vers une théorie de l'acteur*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1994.
- MACIEL GUIMARAES, P. *O sexo e a palavra: Pereio, um ator-autor*. In: XV ENCONTRO SOCINE. Anais Eletrônicos. São Paulo: Centro Universitário Senac, out/2012. Disponível em: <http://www.socine.org.br/anais/2012/anaisocine2012.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2015.
- McGILLIGAN, P. *Cagney, the actor as auteur*. Londres: A.S Barnes, South Brunswick, Tantivity, 1975.

MOULLET, L. *Politique des acteurs*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

NACACHE, J. *L'acteur de cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.

NAREMORE, J. *Acting in the cinema*. Berkeley: University of California Press, 1988.

OUBIÑA, D. *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

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

PEÑA, F. M. (ed.). *Generaciones 60/90: cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2003.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

# Uma mulher sob influência: a histeria feminina no cinema<sup>1</sup>

## A Woman under the influence: female hysteria in film

Fernanda Sayuri Gutiyama<sup>2</sup> (Mestranda – UNICAMP)

### Resumo:

Análise do filme Uma mulher sob influência (1974) de John Cassavetes através da perspectiva das teorias feministas do cinema, para tratar do gênero, os efeitos da diferenciação sexual e as instituições sociais que o cercam com base na representação historicamente demarcada da histeria feminina, afim de discorrer sobre as singularidades da obra e a contribuição do cinema como forma política para discutir questões de gênero.

### Palavras-chave:

Mulher; histeria; gênero; cinema independente.

### Abstract:

Analysis of the film A Woman Under the Influence (1974) John Cassavetes from the perspective of feminist theories of cinema, to address the gender, the effects of sexual differentiation and social institutions that surround it based on the historically representation of female hysteria in order to discuss the peculiarities of the movie and the contribution of cinema as a political form to discuss gender issues.

### Keywords:

Woman; hysteria; gender; independent film.

O uso de termos relacionados a histeria é muito frequente em nosso cotidiano, e em geral de cunho negativo associados a representações femininas e de mulheres por todos os meios de comunicação, inclusive e ostensivamente pelo cinema, para designar personagens femininas. Essa associação está presente historicamente desde a antiguidade – a histeria é descrita como uma neurose complexa de instabilidade emocional que pode manifestar-se em sintomas físicos como paralisia, cegueira, surdez, perda de autocontrole e pânico extremo, associada diretamente ao útero (histeria em grego significa útero) até o século XIX, e supostamente acreditava-se ser uma doença peculiar e particular das mulheres, por vezes fruto de seu imaginário desregrado e exagerado; a raiva, o medo, a desobediência eram socialmente indesejáveis em mulheres, que deveriam ser submissas, calmas e pacíficas.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL A MULHER NO CINEMA.

<sup>2</sup> Graduada em Comunicação Social - Habilitação em Midialogia pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde atualmente cursa Mestrado em Multimeios.

A literatura do século XVII, descrita por Michel Foucault em sua obra *A História da Loucura na Idade Clássica* (FOUCAULT, 1972, p. 314), traz explicações de que a doença ataca muito mais as mulheres do que os homens porque elas têm uma constituição mais delicada e menos firme, por levar uma vida mais mole, acostumada as comodidades da vida e a não sofrer. Trazendo um panorama da loucura do período clássico, Foucault conclui que as diversas formas de se perceberem o louco e a loucura dependem das instituições sociais, do reconhecimento que estas empreendem sobre os indivíduos como sujeitos sociais.

Ainda atualmente, o estigma da histeria perdura e se perpetua em nosso cotidiano. Laurie Schapira (1988) nomeou como Complexo de Cassandra, o sofrimento das mulheres desmerecidas de serem ouvidas e percebidas como irracionais e histéricas simplesmente por serem mulheres, reconhecidas como sensíveis e emotivas, fracas e instáveis, enquanto o masculino representa a razão. É o que ocorre com diversas personagens femininas nos filmes, geralmente *mainstream*. Elas são rotuladas não só por parte dos outros personagens que compõem a trama, mas também por seus espectadores, lembrando-nos o ensaio de Laura Mulvey (2008). Rótulo atribuído como 'lugar da mulher' pelo sistema sexo-gênero que assimila a diferença sexual ao gênero, e é dessa forma que a história da histeria figura o conjunto de efeitos produzidos pela diferença sexual, com o qual muitas teorias feministas da segunda onda focaram seus estudos.

Nos Estados Unidos, é através do cinema independente que discussões efervescidas e marginalizadas ganham destaque nas décadas de 60 e 70; as produções de Hollywood sucumbiram a restrições e censuras: a situação do cinema hegemônico no fim da década de 1950, era de uma produção desconectada de seu tempo (MANEVY, 2006, p. 222). Nesse cenário figuram as produções autorais de John Cassavetes, demarcadas pela forte densidade emocional, organicidade do roteiro e atuações viscerais com personagens profundos e ambíguos, aos quais os atores participam ativamente em sua construção desde sua cuidadosa elaboração como com atuações improvisadas nos gestos; Cassavetes foge do engessamento da indústria cinematográfica trazendo questões de raça, gênero e das minorias sociais em seus filmes, para tratar dos sentimentos humanos mais profundos e da desintegração de relações sociais consagradas.

É a partir dessa estética que emerge o filme *Uma mulher sob influência* em 1974, com a personagem feminina principal Mabel Longhetti interpretada por Gena Rowlands, uma mulher esposa e mãe de três filhos que se encontra em crise profunda, julgada como louca e 'desajustada' por todos que estão ao seu redor. A grande questão é: Mabel deve se 'ajustar' ao quê?

O primeiro passo para entendermos essa obra em particular, é entender a singularidade do cinema de John Cassavetes. Sua essência está nas emoções, traduzidas por gestos que ganham organicidade através de seu roteiro muito bem elaborado quanto a sua construção cênica e os atores, geralmente amigos muito próximos a Cassavetes, que conseguem traduzir as falas em performances tão naturais que são comparadas a performances de documentário direto do cinema *verité* (TEIXEIRA, 2006, p. 276). As linhas das falas e ações estão no roteiro, mas a atitude dos personagens é improvisada.

Dessa forma, os filmes de Cassavetes são percursos e interações de emoções presentes através de close-ups extremos recorrentes e planos abertos que dão espaço aos atores criarem seus personagens. O comportamento e as interações sociais são suas forças motrizes; a preocupação de Cassavetes não é com as ações, mas com o tornar-se algo, em como é difícil ser e estar nesse mundo e como são as emoções e sentimentos crus humanos; são esses sentimentos que transbordam dos personagens nas cenas, aos quais instiga os atores a percorrer sua memória afetiva, utilizando e indo além do Método de atuação baseado em Stanislávski (utilizado por Lee Strasberg na Califórnia, e em Nova Iorque no Actor Studio). Gena Rowlands, além de sua esposa, atuou em muitos de seus filmes e essa conexão íntima com o diretor transparece na articulação de seus personagens; não é possível imaginar Mabel Longhetti sem Gena Rowlands, Cassavetes permitia espaço para que os atores criassem seus personagens: são os atores autores (NAREMORE, 1990). "Quando está em cena, todos os atores sabem disso: não tem como se esconder, a alma da atriz Gena Rowlands está presente, é visível" disse Rowlands em depoimento ao documentário *I'm almost not crazy* (CASSAVETES..., 1984).

Seus personagens são pessoas comuns descontentes com seu modo de viver. Cassavetes, em oposição ao distanciamento da realidade demonstrada pelo cinema

hollywoodiano, nos aproxima das questões sociais contemporâneas em vista de discutir o papel das instituições sociais em nossa sociedade. Essas são algumas das bases do cinema de Cassavetes que singularizam sua obra, e que captura a realidade não atribuindo verdades ou afirmações essencialistas, mas oferece a seus espectadores uma experiência social aproximada, para que possam construir suas próprias percepções quanto aos personagens e questiona-nos como somos, como os outros nos veem ou quem querem que nós sejamos.

Por conta disso, o filme *Uma mulher sob influência* é bastante representativo na discussão sobre identidade e gênero, especificamente sobre diferenciação sexual. O filme foca-se na instituição social da família através dos Longhettis, pertencente a classe operária dos Estados Unidos, que diferencia claramente o papel da mulher e do marido, da mãe e do pai. Mabel é julgada como louca, é reprimida e afastada da sociedade por não ser a mulher que esperam, e seu marido Nick é percebido como são, mesmo ameaçando seus filhos de morte, agredindo Mabel, sendo explosivo e agitado.

A herança da cultura patriarcal, como foi denominada por muitas feministas, é determinante na formação dessas identidades, ao qual Mabel deve se ajustar: na forma de agir, de se vestir, de falar, de ser mãe, de ser. Suas atitudes em busca da construção de sua própria identidade ou na busca por permissão de ser, são todas inapropriadas. Assim como sugere o título do filme, por quais influências somos submetidos? Por quais motivos devemos moldar nossa identidade pela vontade dos outros e o que determina o gênero? Nick claramente ama Mabel, porém confronta-se com o que socialmente é aceito a todo momento; ele não consegue agir diferente, não sabe amar de outra forma. A mãe de Nick não cansa de gritar e apontar a insanidade de sua nora; os pais de Mabel não intervêm por ela. A que cultura são/somos submetidos?

Nick é socialmente uniforme, trata seus colegas operários da mesma forma que trata sua esposa e seus filhos, enquanto Mabel tenta interagir de forma diferente com cada indivíduo, conforme a respondem: ela reconhece as diferenças entre as pessoas, celebra suas diferenças enquanto Nick tenta uniformizá-las. Mabel não tem nenhum espaço particular na casa; o quarto deles é a copa – todos os espaços são públicos, e para ela os personagens circulam entre eles mesmo não estando lá.

É na mesa de jantar, lugar consagrado na constituição familiar, que ocorrem os principais momentos de estranhamento por parte dos outros personagens, na qual Mabel não cumpre esse papel de esposa acolhedora, boa mãe e do lar como esperam que seja. Ela se esgota de corresponder às expectativas sociais, justificando suas frustrações em mímicas agressivas e particularmente direcionadas para sua mãe boa parte do filme, ao qual ressentido por talvez ter tido papel imperativo em sua formação de como uma mulher deve ser. Mabel está imersa, assim como nós, em uma sociedade em que seguir os padrões sociais ou não segui-los implicam em dificuldades de ser. Qualquer oposição a esse modo de ser é mal interpretado, é anormal, é loucura; essa mulher é histérica.

As roupas de Mabel não combinam entre si, porque seu vestuário, os objetos e a própria casa não a representam. Não devemos tender a personificações arquetípicas da mulher, ou personificações de uma feminilidade metafísico-discursiva: Cassavetes não se preocupa em ser realista no gestual e na forma, pois as estruturas de linguagem e a sociedade estão constantemente em guerra aos nossos fluxos de emoções e expressão, o indivíduo transcende essas relações. Sempre há uma lacuna entre o espaço ideal de expressão do personagem e o limite expressivo que é oferecido, sempre é demasiado ou escasso (CARNEY, 1994, p. 146).

Por isso, Mabel é mal interpretada por quem está a sua volta e nos incomoda como na cena em que aguarda o ônibus escolar chegar; ela é instável e imprevisível pelos padrões sociais aceitos. Mabel é como se fosse uma diretora de sua representação e atuação improvisada, e também responsável pela performance dos outros. Ela dança como uma bailarina, e encoraja seu vizinho e seus filhos a representarem *O lago dos Cisnes*, parodia as pessoas através de mímicas, e atua também para agradar seu público: “Nicky, just tell me. Don’t be afraid to hurt my feelings. Tell me what you want me to be, how you want me to be. I can be that. I can be anything. You tell me, Nicky.” (Tradução livre de própria autoria: Nicky, só me diga. Não tenha medo de machucar meus sentimentos. Diga-me o que quer que eu seja, como quer que eu seja. Eu posso ser isso. Eu posso ser qualquer coisa. Você me diz, Nicky). Quando Mabel está com seus filhos, aparentemente fica mais tranquila e segura. Seus filhos autenticam sua identidade e existência

como mãe – existência que precisa de validação por conta de seu problema em relação ao campo do simbólico.

Mabel corresponde a performance dos outros como se fosse um diálogo, sempre ajustando sua própria direção para dar conta do desconforto dos outros personagens e libertá-los, ao contrário de Nick que tenta ter o controle de tudo de forma tirânica. Ela tenta ser aquilo que querem que seja, mas já está cansada de interpretar essa Mabel, ela sai da posição passiva e atua ativamente na imagem, ocupando o espaço do plano, quebrando as normas de comunicação e convenções sociais, ferindo o ego masculino e quebrando a ordem simbólica na qual a mulher não pode exprimir seus desejos, tensionando a imagem conforme Laura Mulvey (1992, p. 440) considera possível em filmes de vanguarda, como contraponto.

Dessa forma, Mabel Longhetti circula entre várias personalidades produtos das construções sociais. Essa fluidez relacional é de nenhuma forma aceita pelos outros, causando-lhe crises, e ao mesmo tempo, ela não consegue existir sem audiência, causando-lhe crises enquanto está sozinha também; são tantas identidades que carrega, que impedem a emergência de uma própria (CARNEY, 1994, p. 152). Mas ela não é uma vítima, ela luta contra as forças que a tentam influenciar, não deixando se afetar pelas instituições sociais que forçam a criação de uma identidade única que não a pertence, porque ela é um sujeito múltiplo. *Uma mulher sob influência* nos lembra não somente que nossas almas tem corpos, mas que nosso espírito só pode ser expresso através da carne. Os corpos não são abstratos e nem genéricos. Os corpos não só indicam o mundo que está além, mas também a relações com esse mundo e consigo mesmo (BUTLER, 1990, p. 3).

Vale lembrar que gênero não é uma propriedade dos corpos e sim um conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais; é uma representação performativa, discursiva e cultural. E que a concepção do sujeito social e as relações de sua subjetividade são constituídas no gênero, não apenas pela diferença sexual, mas também por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito múltiplo em vez de único e contraditório (DE LAURETIS, 1989, p. 5).

Seguindo o pensamento derridiano de Butler, a identidade é constituída através da performance de gênero que materializa o discurso através do sexo, que por sua vez também é

uma construção social; o sentido se dá por uma cadeia de significantes. E a construção identitária do sujeito se faz por meio de sistemas de representação que se apoiam em conceitos herdados da cultura de diferenciação sexual de predominância masculina, que limita o sujeito a uma identidade fixa que legitima sua política de poder. Mabel expressa essa multiplicidade do sujeito que não se encontra nos sistemas de representação dados pela ideologia do gênero, revelando-nos a discrepância entre o conceito da Mulher formulados pelos outros personagens como representação, com a personagem Mabel como mulher histórica e real, contraditória ao que esperam que seja, porém limitada ao gênero, vista através do contrato social heterossexual.

Para Teresa de Lauretis (1989, p. 19) o sujeito feminino não é possível de ser concebido por não encontrarmos sistemas simbólicos, percepções individuais ou representações culturais que se preocupam com o gênero. Mabel corresponde a essa limitação em sua dificuldade para se expressar, pois todos os códigos foram inscritos a partir dos códigos patriarcais, tanto as teorias e o cinema como as outras formas de tecnologias de gênero. Por isso, ainda se perpetuam o conceito da Mulher e todos seus estigmas produtos desse sistema sexo-gênero, como é o caso da histeria feminina.

Mabel, assim como todas as mulheres devem se subordinar a ser a representação social dada pelo sistema, que através do processo de interpelação descrito por Althusser, deve tomá-la como sua própria, tornando-a real. Essas mesmas forças sociais é que tornam a loucura, a histeria entre outras psicoses ou doenças mentais em doenças reais, não pela forma que se apresentam, mas na forma em que são descritas e interpretadas pelas instituições sociais. A mulher, desta forma, existe na cultura dominante como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 2008, p. 451).

O cinema enquanto tecnologia de gênero é de grande importância dentro desse sistema. Apesar de focarmos na questão da diferenciação sexual a partir do contrato social heterossexual, *Uma mulher sob influência* se vale de muitas críticas feministas, seja nos diálogos e comportamento dos personagens que reproduzem a cultura da hegemonia masculina, como quando Nick justifica ao colega de trabalho que sua esposa é normal dizendo que ela cozinha, cuida da casa e das crianças; quando Mabel muda de ideia quanto ao homem que conheceu no

bar e é estuprada; como Mabel tem que se submeter a Nick para ser normal ou razoável; como quando o vizinho se vê no direito de despir Maria, filha dos Longhettis.

É dentro dessas imagens reproduzidas que se configuram os espaços fora do discurso no filme, os *spaces-off* como denomina De Lauretis (1989, p. 26), que se tornam visíveis ou perceptíveis pela sua ausência de discussão na imagem; ao que cabe o papel do espectador, que recebe a imagem, desconstruir ou reproduzir essa imagem criando a tensão da contradição, da multiplicidade e da heteronomia. Os *spaces-off* do filme são constituídos através dos gestos e do não dito no filme. Os filmes de Cassavetes exige um posicionamento: ele nos mostra fatos cotidianos de maneira a causar estranhamento e reencarnar as instituições sociais.

Durante uma entrevista, Cassavetes questiona: “Quem é que quer ver uma mulher de meia-idade com problemas? ”. Propositadamente, ele não quer oferecer aquilo que os espectadores esperam, não há muitas cenas de amor no filme como comumente Hollywood mostra como uma relação marital. No final do filme, não há explicações e nenhuma perspectiva de mudança. “I don't know what came over me” (tradução livre de própria autoria: Eu não sei o que deu em mim) diz Mabel a Nick sobre seu ‘lapso de sanidade’ sob exaustão. É um final cínico em que não há esperanças de mudar a estrutura social. Quem é o louco afinal? Não há espaço para a mulher se sentir ressentida com as imposições sociais e a diferenciação sexual. Ela deve ser grata pela vida predeterminada para ela – qualquer forma de vida fora do que é proposto é insano. Mabel como sujeito de desejos ou da significação não pode existir, a não ser como representação. É através desse cinema que essa representação existe e permite a discussão sobre o gênero, realçando a ligação da arte com a política. Quando Cassavetes disse no documentário *I'm almost not crazy* (CASSAVETES..., 1984) que filosofia era a arte de entender e aprender a amar, porque todos precisam de uma forma própria para viver e era disso que seus filmes tratavam, podemos entender que ele se referia à liberdade de ser e existir da forma que queremos.

## Referências

BUTLER, J. P. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Nova York: Routledge, 1990.

BUTLER, J. P. *Bodies that matter*. London: Routledge, 1993.

CREED, B. *The monstrous- feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Nova York: Routledge, 1993.

DE LAURETIS, T. *Technologie of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

FOUCAULT, M. *A história da loucura na idade clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CASSAVETES: o homem e a sua obra. Direção: Michael Ventura. In: A arte de John Cassavetes. Estados Unidos: Versátil, 1984. 2 DVDs, Documentário (60 min), NTSC, color. Título original: I'M almost not crazy.

KAPLAN, E. A. *Psycho analysis and the cinema*. Londres: Routledge, 1990.

MANEVY, A. Nouvelle vague. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. P. 221 – 252.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2008. P. 437 – 453.

NAREMORE, J. *Acting in the cinema*. Los Angeles: University of California Press, 1990.

SCHAPIRA, Laurie L. *Complexo de Cassandra*. São Paulo: Cultrix, 1991.

TEIXEIRA, E. Documentário moderno. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. P. 253 – 287.

UMA MULHER sob influência. Direção: John Cassavetes. In: Cassavetes e a nova hollywood. Estados Unidos: Versátil, 1974. 2 DVDs (146min), NTSC, color. Título original: A woman under influence.

# Corpos Animados e Subjetividades: a estética de Monique

## Renault em *Swiss Graffiti*<sup>1</sup>

### Animated Bodies and Subjectivities: the aesthetic of Monique

#### Renault at *Swiss Graffiti*

Fernanda Resende Serradourada<sup>2</sup> (Mestranda-UNICAMP)

#### RESUMO

Durante os anos 70, a animadora Monique Renault realizava experimentações quanto à linguagem e representações de corpos em seus filmes. Desejosa de uma estética guiada pelas questões de gêneros, ela resistia às representações de mulheres com enormes curvas em suas animações. Mas no que as singularidades da representação animada contribuíam para a construção desses corpos? Pretende-se aqui analisar o corpo animado e feminino na animação *Swiss Graffiti* (1975) através da Teorias Feministas e Queers.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Cinema de animação, feminismo, queer, corpo.

#### ABSTRACT

During the 70's, the animator Monique Renault was experimenting with language and body's representations in her films. She wanted an aesthetic guided by the gender issues, so she was against the representations of women with huge curves in her animations. But in what did the singularities of the animated representation contribute to the construction of these bodies? The aim here is to analyze the animated and feminine body in *Swiss Graffiti* (1975) through Feminists and Queers Theories.

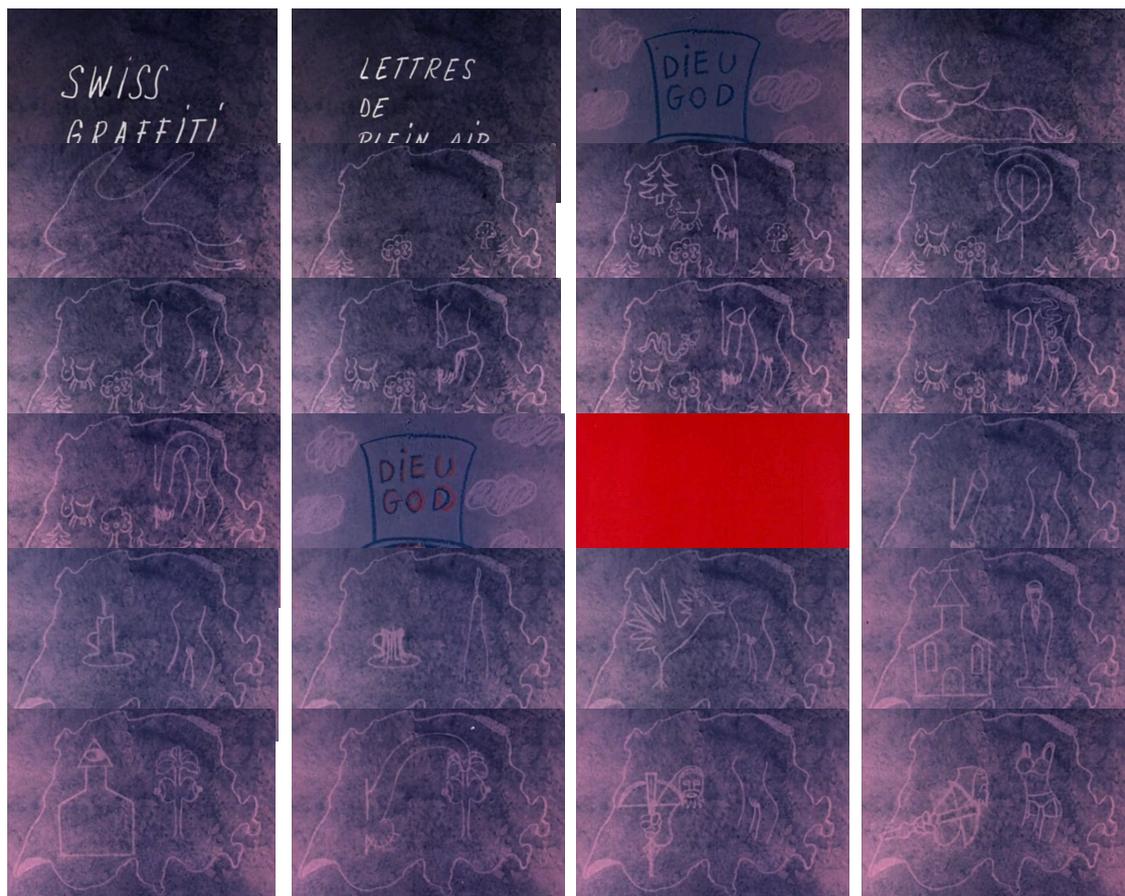
#### KEYWORDS:

Animated film, feminism, queer, body.

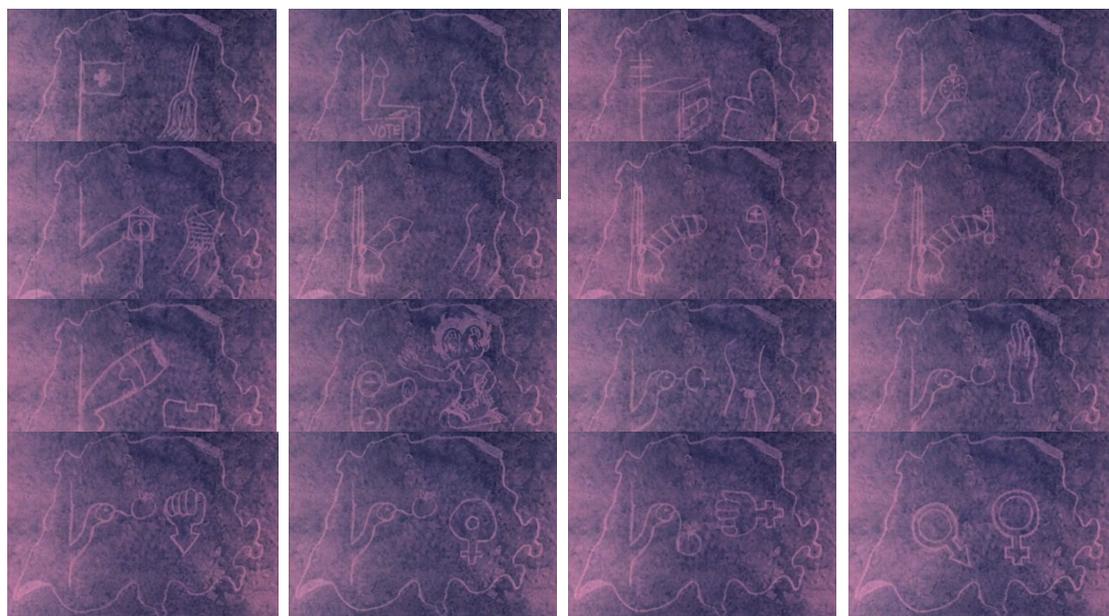
---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: "Imagem e Técnica" (Painel).

<sup>2</sup> Mestranda em Multimeios na UNICAMP, sob orientação do Prof.º Dr.º Marcius César Soares Freire.



Figuras 1 a 24: frames retirados de *Swiss Graffiti* (1975) © Monique Renault e Jacqueline Veuve



Figuras 25 a 40: frames retirados de *Swiss Graffiti* (1975) © Monique Renault e Jacqueline Veuve

## CATALISANDO O INVISÍVEL

Porque deveríamos considerar como corpos apenas aqueles do plano físico ou aqueles que reproduzem fielmente os corpos do nosso plano físico (HARAWAY apud BUTLER, 1993)? Porque corpos na tela são considerados “corpos verdadeiros” apenas dentro do *live-action*? Porque tendemos a considerar como “corpos verdadeiros” apenas aqueles que apresentam uma relação direta com a materialidade do nosso mundo físico e “real”?

O cinema de animação tem a capacidade singular de apresentar questões sociais complexas, tabus e sentimentos em formas subjetivas de uma forma bem diferente que o cinema *live-action* consegue proporcionar. O campo oferece certas singularidades que podem dar bastante liberdade à subjetividade e expressão pessoal do artista, podendo ser um caminho intenso para entender nosso mundo social sob outra perspectiva (WARD, 2005). Portanto, porque o cinema de animação não poderia propor outra perspectiva para se entender o corpo?

Em *Swiss Graffiti* podemos perceber corpos e espaços inexistentes e não pautados diretamente no nosso mundo físico e na materialidade. O filme escancara o corpo como algo não material, performático, livre e fluído em suas formas e contornos. Corpos animados que não são governados pelo sexo biológico e pela materialidade do ser, que são altamente mutáveis em seus contornos e nas suas performances. Um corpo que vira corpo animal, que vira corpo objeto e que vira corpo espaço, através de linhas e formas animadas fluídas e ambíguas.

O cinema de animação tem um grande poder de humanizar animais e objetos, dotando-os de intensa humanidade em seus desejos e comportamentos, frequentemente estereotipados e divididos entre o que seria um masculino e um feminino - basta nos lembrarmos do personagem *Pernalonga*, dos objetos humanizados como chaleiras, castiçais e xícaras em *A Bela e a Fera* (1991) e das flores humanizadas de *Alice no País das Maravilhas* (1951). Porém, ao propor que um corpo humano também pode ser um corpo objeto ou um corpo espaço qualquer, ao mesmo tempo, ele pode quebrar os padrões materiais e humanos dos corpos e, por consequência, da sexualidade e do sexo. O que seria um corpo, um sexo e uma sexualidade? Certamente não apenas os humanos ou não apenas os materiais. Em *Swiss Graffiti*, em certos momentos, um corpo humano também pode ser um corpo objeto não humanizado, sem sexo e sexualidade, ele pode ser uma vela que apenas se queima (Figuras 17 e 18), um alfinete que apenas é usado

num curativo (Figuras 30 e 31) e um corpo feminino sem sua sexualidade, desejo, mobilidade e liberdade, portanto, um corpo feminino objetificado.

Essa carga altamente mutável e não material da forma animada na animação, que se (re) constrói de acordo com seu desejo e performance, pode modificar a materialidade do corpo e do gênero. Pois ao propor a ambiguidade, multiplicidade e fluidez da forma e dos desejos, o campo questiona os padrões binários e fixos de gênero e de corpos.

É o que acontece, por exemplo, em *Swiss Graffiti*, quando um falo ereto humanizado e constantemente em movimento, puxa a forma feminina para si, penetrando-a, enquanto esta permanece imóvel (Figura 10). A animação ao denunciar um estupro e uma objetificação da forma feminina, escancara a objetificação do corpo humano seja masculino ou feminino (e dos próprios objetos sem dotá-los de humanidade em certos momentos). O filme ao mesmo tempo em que retira a humanidade destes, em certos momentos, também quebra os padrões antropomórficos e materiais. Afinal, os objetos em *Swiss Graffiti* não possuem sexualidade ou humanidade, eles podem ser, por exemplo, apenas um charuto ou uma vassoura em suas formas e comportamentos.

Mas como aqueles corpos e espaços causam um reconhecimento no espectador? Como tais corpos tão desgarrados da nossa materialidade física provocam um reconhecimento de “eus”? É através da narrativa que o reconhecimento do espectador, a construção da identidade e de um “senso de eu” com o corpo animado e retratado na tela se faz (KING apud ROE, 2013). E é através de memórias, pessoais ou coletivas, passadas ou presentes, que a narrativa se mantém e que constituem a subjetividade e o reconhecimento do “eu na tela” com o “eu espectador”. A memória em *Swiss Graffiti* é, sobretudo, a memória coletiva. A memória da repressão do masculino pelo feminino em suas várias instâncias, como, por exemplo, as instituições, o estado e a religião. E a memória além de coletiva é também corporal, é nossa memória corpórea e individual que se identifica com a memória corpórea e coletiva da tela, num reconhecimento de testemunhos. O eu feminino na tela não é um eu só individual, mas coletivo e abrangente, reconhecido através do próprio corpo e trauma do espectador, repressões e violências individuais, corpóreas e internas.

O trauma físico e corporal também é um trauma no plano simbólico em *Swiss Graffiti*. É

quando, por exemplo, o falo se transforma num grande charuto, que fuma a si próprio, enquanto o corpo feminino se transforma num cinzeiro, onde o masculino deposita suas cinzas. São os traumas físicos em *Swiss Graffiti* que traduzem nossas memórias, individuais e coletivas, constituidoras das nossas subjetividades e nossas identidades pessoais. É o reconhecimento de testemunhos através da memória, e a memória é performática, é corporal, é construída, fluída e não material ou estática.

As corporiedades da memória, dos eus e da subjetividade são o pivô central onde a estética e a temática se desenrolam na animação. É o espaço onde toda a história se desenrola através do uso de metamorfoses e metáforas, onde todas as decisões artísticas são articuladas partindo de uma visão altamente pessoal numa busca incessante de uma forma feminina alternativa aos padrões tradicionais. A escolha da *mise-en-scène* (o corpo é o espaço onde todas as ações tomam lugar) e a ausência de voz e narrador, ancoram a narrativa quase puramente no visual. São elementos que permitem uma inscrição profunda do corpo e do espaço em *Swiss Graffiti*. As corporiedades são as fontes de toda a estética, é através delas que as sensações viscerais e poderosas acontecem e são experimentadas tanto pelos que estão na tela como pelo espectador. Corpos e espaços que pensamos ser objetos de distorção: deslocados, deformados, desmembrados e metamorfoseados, mas que na verdade assumem um papel ativo e denunciam corpos femininos que são objetos passivos.

## **CONCLUSÃO: DO TÊTE-À-TÊTE AO CORPO-A-CORPO**

Portanto, em *Swiss Graffiti* há uma busca por novas linguagens, estética e corporiedades que se utilizam das singularidades da técnica da animação e que dificilmente são conquistadas através da imagem *live-action*. A representação do corpo passa de mero objeto a sujeito, se afastando de corpos eróticos e papéis secundários, criando uma nova linguagem baseada em termos visuais, através do uso de uma variedade de formas e criticando as tradições. São formas não conservadoras que revelam uma narrativa sobre o relacionamento de indivíduos com seu próprio corpo, suas interações e relacionamentos, sua percepção e crítica do seu papel privado e público, sua identidade política e social, sua relação com a sexualidade, desejo e criatividade, sua busca por performatividades e formas livres, através de denúncias das

relações de poderes entre os gêneros ao decorrer do tempo histórico.

Em *Swiss Graffiti* a presença feminina passa então de portadora de significado para produtora de significado, satirizando e reconstruindo no plano simbólico. A mulher não é só imagem, é também dona do olhar. A animação deixa entrever a subversão ao se utilizar das singularidades da técnica animada, que questiona a própria materialidade, ao explicitar a construção de si e das suas formas, propondo a fluidez e liberdade dos corpos e, em consequência, a fluidez do sexo, do desejo e da subjetividade, como algo múltiplo em seus contornos e limites. É transcender formas já desgastadas ou opressivas ou romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo (MULVEY, 1992). Ao mesmo tempo em que subverter-se a ordem simbólica que articula e padroniza o desejo e a subjetividade, subverte-se a sexualidade e o processo de identificação com o eu na tela, ao fornecer um espelho para o eu não pautado em corpos *live-action* ou no plano físico da materialidade. O movimento não é de integração, combinação ou de simples diferença binária, mas sim de expor a tensão das contradições e multiplicidades intrínsecas aos nossos eus.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Nova York: Routledge, 1993.
- DE LAURETIS, T. *Technologies of gender*. Estados Unidos: Indiana University Press, 1997.
- KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Reino Unido: Methuen, 1983.
- MULVEY, L. *Visual pleasure and narrative cinema*. Londres: Routledge, 1992.
- ROE, A. H. *Animated documentary*. Reino Unido: Palgrave, 2013.
- WARD, P. *Documentary: the margins of reality*. Reino Unido: Wallflower, 2005.
- WELLS, P. *Understanding animation*. Londres: Routledge, 1998.

# Gêneros e fronteiras em *Caro diário* (Nanni Moretti, 1993)<sup>1</sup>

## Genres and frontiers in *Caro diário* (Nanni Moretti, 1993)

Gabriela Kvacek Betella<sup>2</sup> (Doutora – UNESP)

### Resumo:

O sétimo longa de Nanni Moretti representa o gênero híbrido, pois se utiliza da aparente autenticidade da autobiografia e da desenvoltura ficcional por meio do rompimento com a objetividade e da conservação de um ponto de vista narcísico. As legítimas reflexões políticas e éticas remetem à postura do protagonista e ao alcance da autoexposição como mecanismo estético, crítico e autocrítico. A hibridização e a escrita autobiográfica são articuladas na dissolução da estabilidade de classificações.

### Palavras-chave:

Nanni Moretti, *Caro diário*, autobiografia, autoficção, primeira pessoa.

### Abstract:

Nanni Moretti's seventh feature film represents the hybrid genre, for it makes use of both the apparent authenticity of the autobiography and the fictional fluency, doing so by means of the rupture with the objectivity while keeping the narcissic point of view. The legitimate political and ethical reflections refer to the main character's stance and to the scope of self-display as an esthetical, critical and self-critical mechanism. The hybridization and the autobiographical writing are drawn together in the dissolution of the classification stability.

### Keywords:

Nanni Moretti, *Caro diário*, autobiography, autofiction, first person.

### Questão de gênero

Os gêneros autobiográficos por excelência ou os gêneros que tangenciam as “escritas do eu” despertam a atenção de muitas análises de fenômenos artísticos. Nossa proposta original levava à discussão das nuances de caráter autobiográfico no cinema de Nanni Moretti, no intuito de estudar as medidas de incorporação do discurso de si para uma reflexão inovadora sobre o sujeito e também sobre o cinema contemporâneos.

Nosso projeto de pesquisa exigiu certa fragmentação com as discussões a respeito das elaborações que transcendem o “filme de si” e atingem resultados habilidosos na exposição das precisas análises e agudas formas de crítica a cada filme, por meio de uma estética profundamente conduzida pela ironia, em que a arte cinematográfica também é objeto de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 2 do SEMINÁRIO TEMÁTICO CINEMA E LITERATURA, PALAVRA E IMAGEM.

<sup>2</sup> Professora assistente do Departamento de Letras Modernas (área de italiano) da FCL-Assis, doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP.

procedimentos que vão da celebração ao pastiche. Em etapa anterior<sup>3</sup> tratamos de alguns conceitos elucidativos a respeito dos discursos de aspecto autobiográfico e da amplitude assumida em formas e conteúdos. Tendo em mente a mistura entre ficção e autobiografia como uma das características marcantes da prosa contemporânea, constatamos a valorização dos processos de incorporação pela linguagem cinematográfica em trabalhos competentes, e seguimos estimulados pelas relações possíveis com a crítica literária. Beatriz Sarlo (2005), por exemplo, chamou de “guinada subjetiva” o fenômeno marcante das manifestações que reforçam a referência individual em nossos dias. Por outro lado, autores como Gérard Genette (1991) e Philippe Lejeune (2008) já haviam tentado sistematizar uma profusão de textos, porém não deram conta de uma dimensão importante de uma ficção considerada autobiográfica “cuja ambiguidade reside no fato de o autor negar o pacto referencial e, não obstante, haver semelhanças entre a história e os fatos de sua vida” (GALLE, 2006, p. 80). Por outro lado, novamente Bakhtin (2003) anima o debate quando nos lembramos de que é dele a ideia de que nunca há coincidência total entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia.

O cinema de Nanni Moretti, ao menos em grande parte, contribui para o aspecto mais proveitoso das discussões acerca das hibridizações de gêneros, discursos e linguagens. Apesar do metaficção que se apresenta quase sempre elevada a uma crítica do estado de coisas na Itália e no cinema italiano, o fato autobiográfico em si é uma presença constante em várias discussões sobre sua obra, que pode ser percorrida com intenções de análise da presença dos elementos autobiográficos. Desde *Io sono un autarchico* (Nanni Moretti, 1976) até *Palombella rossa* (Nanni Moretti, 1989), com exceção de *La messa è finita* (Nanni Moretti, 1985), os filmes têm como protagonista o mesmo Michele Apicella, que provoca as definições de alter ego. O sobrenome é o mesmo da mãe do diretor, e há na personagem manifestações de muitas ideias, medos e manias confessadas de Moretti. Contudo, há uma distância adequada entre autor/ator e personagem, pontuada pela ironia e autocrítica, observada na intransigência moral

---

<sup>3</sup> Os primeiros resultados desta pesquisa estão em BETELLA, Gabriela Kvacek. Ficção e confissão: a primeira pessoa e a autobiografia no cinema de Nanni Moretti. Anais da XV Reunião da ABRALIC – Experiências Literárias, Textualidades Contemporâneas. Rio de Janeiro: UERJ, 2016.

e intelectual que enfrenta uma recusa de pertencimento à sua geração, no narcisismo, na relação quase infantil com a família.

A manifestação do personagem “em primeira pessoa” em *Caro diário* pode representar o rompimento dos laços com os constrangimentos de seu tempo e uma nova guinada crítica, que terá continuidade em *Aprile* (Nanni Moretti, 1998). Além disso, o estilo da montagem muda sensivelmente, de uma justaposição de cenas sem ligação causal ou temporal precisa, com a inserção de recordações destacadas pelo caráter anticonvencional, para uma montagem mais próxima da linearidade.

### **Ponto de vista (e escrita) em três episódios**

A escrita do diário organiza o sétimo longa de Moretti, dividido em capítulos ou episódios relativamente autônomos: “In Vespa”, “Isole” e “Medici” são “narrados” por um diarista que utiliza a voz para percorrer o texto que escreve em seu diário, ou o que supostamente está formulando. A escrita costura e uniformiza os capítulos, o protagonista aparece escrevendo nas três partes do filme. O empenho nas anotações e a divisão dos capítulos, em tinta vermelha, escrita à mão, ocupando toda a tela em cada intervalo pressupõem mais que uma organização de diarista. Além disso, como um diário não é organizado em capítulos, somos levados a pensar que há um desejo de unidade entre os episódios, concisão mais próxima do romance do que do diário. Evidentemente, é possível considerar a escrita do protagonista como um romance em forma de diário, entremeado por narrativa de viagem. A organização configura um exemplo válido de gênero híbrido contemporâneo.

Na *mis-en-scène*, o filme estabelece relações com gêneros contemporâneos impregnados de realidade ou simuladores desta. As definições de vida ficcionalizada, documentário estendido pela imaginação ou registro do miúdo poético cabem, sem dúvida, para o filme, porém seu discurso inclui o paradoxo da forma que o diretor passa a utilizar com método rigoroso: a aparente espontaneidade encobre uma estrutura calculada, com objetos de crítica que tomam a desilusão da geração pós-68 até a especulação imobiliária e descaracterização da cidade, e daí o papel do crítico cinematográfico e ao próprio ponto de vista, no primeiro episódio. Voltaremos a ele.

O segundo episódio (“Isole”) traz algumas referências e implicações críticas sobre as mesmas. O protagonista segue para a ilha de Lipari (onde irá questionar seus métodos de composição criativa) para encontrar um amigo, estudioso de James Joyce, que não vê televisão há 30 anos. Em seguida, a viagem segue para Salina (a ilha dos filhos únicos, proporcionando uma excelente crítica às famílias contemporâneas), depois para Stromboli (onde se contata a falência de um idealismo), Panarea (recusa da alienação) e Alicudi (crítica funda e cômica ao intelectual que recusa a cultura popular). Em cada ilha, portanto, o filme revela índices de degradação material e moral: o espaço antes retratado por Roberto Rossellini e Michelangelo Antonioni é destituído ao turismo de massa (FABRIS, 2008), com algumas idiossincrasias morettianas elevadas a superação.

O terceiro capítulo retrata um episódio autobiográfico autêntico, a experiência dos sintomas, do complicado diagnóstico e da cura de um linfoma de Hodgkin. A estrutura faz uso do flashback, a partir do protagonista escrevendo em seu diário, cercado de receitas médicas e medicamentos. No corte, a cena seguinte é trazida de uma tomada de 16mm da última sessão de quimioterapia. O episódio prossegue, sempre em retrospectiva, com a encenação do longo percurso de especialistas até o diagnóstico definitivo. A montagem evidencia a aparente segurança dos médicos e a ineficácia de cada tratamento, com o sintoma principal (uma coceira intensa) piorando, em efeito cômico, reforçado pela filmagem limpa, essencialmente com enquadramentos fixos. De volta ao cenário inicial (uma cafeteria), o protagonista pede o café da manhã e um copo de água.

Há efeitos de estranhamento oportunos em *Caro diário*. O diretor optou por manter a ausência de continuidade entre sua pessoa como personagem e como narrador, ou seja, as instâncias se confundem ao longo do filme, como se desejasse explorar a subjetiva indireta livre em novas capacidades de distensão e de encolhimento. A voz narrativa que por sua vez não se fica em nenhum personagem contribui ainda mais para um distanciamento emotivo, ao mesmo tempo em que impede um realismo autobiográfico que se esperaria graças aos pactos com o espectador. O olhar do protagonista direto para a câmera na última cena, em que ele toma o copo de água, determina uma retomada da situação de quase absurdo do episódio e do filme como um todo. O autor é protagonista de seu diário, porém está exposto e observado e, não

obstante fazer parte de um gênero que evoluiu nesse sentido, torna-se observador nesse final aberto, incrédulo e convicto, que o filme nos deixa.

*Caro diario* se abre com a caligrafia miúda do “diarista”, que escreve: “Caro diario, c’è una cosa che mi piace fare più di tante!”<sup>4</sup>. Moretti assume uma definição pasoliniana segundo a qual a realidade pertence à dimensão oral (viva, extemporânea, mutável), enquanto o cinema é dimensão escrita (mumificada, programada, fixa), ou seja, é a “língua escrita da realidade” (PASOLINI, 2010). A cena é cortada e a Vespa percorre incansavelmente as ruas de bairros de Roma, sem o apelo aos clichês dos monumentos tão marcados em outros filmes, como *Roman Holiday* (*A princesa e o plebeu*, William Wyler, 1953). A voz do protagonista é ouvida com as declarações que parecem não dar conta das imagens, que por sua vez precisam da língua oral, da “narrativa” para complementá-las. Moretti aproveita algumas convenções (como o tratamento familiar que os diaristas utilizam para tratar o “caro” confidente personalizado), reinventa o diário e a narrativa dos filmes de memória, ou autobiográficos, com a adoção de um “diário fílmico” para equilibrar as tensões. O protagonista percorre bairros muito populares, com alguma nostalgia e “tomando posse” de sua cidade, reconquistando o espaço atual. A cidade está vazia, provavelmente porque é verão. No interior do episódio, vários assuntos aparecem: a beleza paisagística e arquitetônica, as modificações e a decadência de alguns bairros, o cinema hollywoodiano, a crítica cinematográfica. De Garbatella a Ostia, o percurso é costurado pelas confissões do protagonista, como o desejo de aprender a dançar, à guisa de diário sem data e com peso de reflexão sobre as próprias fraquezas.

*Caro diario* traz golpes certos, como o discurso sobre as majorias e minorias em duas cenas: na primeira, a resposta a um filme que o protagonista assiste, no cinema vazio de Roma, com a cena de um grupo de pessoas concluindo que o tempo passou e ninguém melhorou, todos são cúmplices. O protagonista interrompe várias vezes a cena para exprimir sua indignação contra a fixação pelo “todos”, e sua resposta aparece na narrativa elaborada no silêncio e na solidão do passeio na Vespa – se um dos personagens do filme diz que em seu passado todos gritavam coisas violentas, horrorosas, e ainda se enfearam, o protagonista repete a conclusão

---

<sup>4</sup> “Caro diário, há uma coisa que gosto de fazer mais que tudo” (tradução nossa)

amarga e acrescenta: “io gridavo cose giuste e ora sono uno splendido quarentenne”<sup>5</sup>, para que o espectador, imediatamente em seguida, se divirta com o efeito de “I’m your man”, de Leonard Cohen, e com a flagrante autoestima elevada do protagonista-diarista, matizada pela ironia provocada pela inserção da canção.

Outro par de frases interessante como subjetivação manifesta aparece numa cena em que nosso protagonista aborda um homem em seu conversível, poderoso símbolo de status, se dirige ao desconhecido: “Sai cosa stavo pensando? [...] Io credo nelle persone, però non credo nella maggioranza delle persone. Mi sà che mi troverò sempre a mio agio e d'accordo con una minoranza”<sup>6</sup>.

De todas as confissões para o diário, talvez as mais contundentes estejam voltadas para o papel do crítico de cinema e para a memória (ou falta dela). Nas cenas o protagonista lê para um crítico o texto que parece preencher o espaço impresso com considerações calculadamente elaboradas sobre *Henry, pioggia di sangue* (*Henry, Portrait of a serial killer*, John McNaughton, 1986). Como um fragmento de imaginação inserido em meio às reflexões do diarista que resolve transcrever em seu diário a crítica recém lida acerca de Henry, o protagonista se vê ao lado do crítico de cinema, no quarto, ao pé da cama, lendo o que parecem ser fragmentos de seus textos carregados de citações. O protagonista dispara as expressões cortantes, cuja força de sentido passa do efeito cômico à amarga constatação da superficialidade, do desserviço e do transtorno vindos da crítica nesse momento. Se o efeito vinha preparado desde as cenas exibidas de *Henry*, cuja violência não tem o conteúdo que o texto da resenha quer lhe atribuir, o crítico desesperado, vítima de suas próprias frases, é o retrato da moderna rede que envolve as produções sem qualquer profundidade poética, representativa, reflexiva.

No que diz respeito à memória coletiva, o plano-sequência filmado em Ostia fecha o primeiro episódio e nos oferece as dimensões possíveis num único plano. “The Köln Concert” de Keith Jarrett começa a ser ouvida ao mesmo tempo em que vemos jornais folheados e uma coleção de recortes trazendo como assunto a morte de Pasolini, em novembro de 1975. A música

---

<sup>5</sup> “Eu gritava coisas justas e agora sou um esplêndido quarentão” (tradução nossa)

<sup>6</sup> “Sabe o que eu estava pensando? [...] Eu acredito nas pessoas, porém não acredito na maioria das pessoas. Penso que ficarei sempre à vontade e de acordo com uma minoria.” (tradução nossa)

começa exatamente no plano que corta a sequência anterior, do implacável diarista a fuzilar o crítico de cinema com suas próprias frases sem sentido.

O silencioso percurso, ao som exclusivo da música de Jarrett, segue a via dell'Idroscalo nos dois sentidos, até concluir-se em frente ao monumento degradado, em terreno abandonado. A cena traz uma direta referência ao cineasta bolonhês, é uma homenagem conforme a crítica constata, porém, segundo Mariarosaria Fabris, "(...) Moretti demonstrava ter compreendido o ensaio Cinema de poesia, de 1965, em que Pasolini afirma que a vida se reproduz no plano-sequência, cujo significado é dado pelo corte que interrompe o fluxo contínuo de imagens, assim como a morte dá um sentido à trajetória humana." (FABRIS, 2008, p. 98-99) O plano que antecede a silenciosa decepção com a memória de Pasolini intensifica a ação sem palavras que atira para o espectador uma espécie de alegoria do contemporâneo com a delícia e a desgraça da relação com o passado. Contudo, Gian Piero Brunetta (2004) afirmou que as deambulações do personagem levam-no a uma nova percepção do eu, a uma diferente capacidade de medir o mundo e de medir-se em relação ao mundo. Entendemos, assim, que Moretti desenvolve uma percepção de seu tempo e espaço sem sentimentalismos, criando uma medida de atualidade.

### Referências

- BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem / Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 3-20 / p. 261-306.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. Vol. 2: Dal 1945 ai nostri giorni.
- FABRIS, Mariarosaria. O cinema italiano contemporâneo. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando. (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008, p. 91-106.
- GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escrita autobiográfica. *Matraga* 18, p. 64-91, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. 3. ed. Milano: Garzanti, 2010.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

# O compositor-personagem no cinema brasileiro: André

Abujamra<sup>1</sup>

# The composer-character in the Brazilian cinema: André

Abujamra

Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana<sup>2</sup> (Mestre – USP / UEG)

## Resumo:

Reflexão sobre o compositor no cinema: sua inserção na equipe; a interação com outros profissionais; as etapas de seu trabalho; a integração da trilha musical ao conjunto som-imagem, até a finalização do filme. Como estudo de caso, abordaremos o percurso André Abujamra, um dos compositores mais recorrentes nos créditos de longas-metragens de ficção produzidos no país a partir da Retomada do cinema brasileiro.

## Palavras-chave:

Cinema brasileiro, música, compositor, André Abujamra, trilha sonora.

## Abstract:

Reflection about the composer's performance in cinema: his insertion in the team; interaction with other professionals; the stages of his work; the integration of the musical track to the audio-visual set, until the post-production. As a study case, we will cover André Abujamra' career, one of the most recurrent composers in the credits of feature films produced in the country since the Resumption of Brazilian cinema.

## Keywords:

Brazilian cinema, music, composer, André Abujamra, soundtrack.

## Introdução

A ideia da música original de um filme deriva de um conceito estabelecido por outrem. Há, neste processo, uma constante negociação entre a liberdade criativa do músico e o projeto artístico do diretor, na qual interferem a notoriedade artística, o conhecimento teórico e técnico, as relações políticas e interpessoais e a capacidade de argumentação de um e de outro.

Com formação erudita em Música não concluída, domínio da tecnologia digital de som e há mais de 20 anos compondo para cinema, pode-se afirmar que André Abujamra especializou-se nessa função. Um traço interessante do percurso do artista que pretendemos abordar é o fato

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na mesa Música e Cinema Brasileiro.

<sup>2</sup>Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais (ECA/USP). Docente da Graduação e Pós-Graduação Lato Sensu em Cinema e Audiovisual da UEG.

de, desde o início de sua trajetória como compositor no cinema, Abujamra negocia aparições como figurante. Dentre os personagens coadjuvantes, um se destaca por ter saído da ficção, ganho vida própria e se tornado compositor: o DJ Fat Marley.

### **Estrutura de trabalho e trajetória no cinema**

Abujamra começou sua carreira de trilhas musicais no teatro, onde atuava seu pai, o dramaturgo Antônio Abujamra. No cinema, iniciou compondo músicas para os curtas de Anna Muylaert e amigos, quando eram estudantes de cinema da USP, em 1980 (MUYLAERT, 2014). A estreia em longas-metragens se deu com *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), da diretora estreante Carla Camurati. Desde então, ele concilia seu perfil centralizador dos processos musicais do filme e parcerias com vários músicos para este fim.

Sua principal ferramenta de trabalho é o Logic, *software* de áudio onde rascunha suas ideias, escreve partituras, grava, edita e finaliza suas trilhas. Ele utiliza esta plataforma desde o final dos anos 1980 (Notator Logic), quando a dupla Os Mulheres Negras já estava em atividade e o som digital começava a se popularizar no Brasil. Desde então, o artista alimenta um acervo sonoro composto por gravações e diferentes livrarias digitais adquiridas por compra, *download* gratuito e outras formas de compartilhamento. Ele recorre ao acervo tanto para a produção de seus álbuns quanto para as trilhas. No entanto, isso gerou um excesso de informação com a qual ele opta por lidar parcialmente, revelando um perfil mais intuitivo que administrativo.

Abujamra também se beneficia das tecnologias digitais de comunicação no alinhamento com os diretores quanto à criação, aprovação, gravação e inserção da música no filme. A criação e a entrega da trilha musical de *O Caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003), por exemplo, ocorreu em 40 dias. Como compositor e diretor estavam distantes, este enviava àquele os trechos a serem musicados, que eram devolvidos com música e, então, aprovados a distância (ABUJAMRA, 2003).

Sobre a decisão de utilizar músicos “reais” ou coleções de *samplers* em suas trilhas, o compositor elenca como critérios o tempo de produção, o porte e o destino do projeto, o acesso e negociação com os intérpretes, tudo que dependa do orçamento disponível para a música. Segundo ele, é comum, no Brasil, que as filmagens comprometam grande parte dos recursos,

sobrando muito pouco para a finalização, distribuição e exibição. Como em geral o compositor entra no projeto na finalização, o orçamento para a música é reduzido, o que limita, por exemplo, a contratação de músicos. E, mesmo que opte por isto, as performances “reais” são frequentemente combinadas ao uso de seu acervo: não se trata de uma escolha excludente.

Abujamra cursou Regência na Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM) por 12 anos e foi jubilado. Apesar dos conflitos, ele considera sua passagem por lá importante para sua trajetória musical. No entanto, sua formação não o livrou de cometer deslizes em sua primeira experiência à frente de uma formação com 25 músicos, na gravação da trilha de *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme* (Cao Hamburger, 1999), com orquestração do maestro Renato Lemos: ele teve que reafinar todos os seus MIDIs conforme a afinação da orquestra (ABUJAMRA, 2016).

Na metade dos anos 2000, o compositor passou a assinar sozinho a “Orquestração e regência” de trilhas com uma formação bem menor de músicos. É o caso de *Achados e Perdidos* (José Joffily, 2005 – quatro músicos); *Encarnação do demônio* (José Mojica Marins, 2008 – três); *Do começo ao fim* (Aluizio Abranches, 2009 – dez); *O contador de histórias* (Luiz Villaça, 2009 – seis). A exceção foi *Trinta* (Paulo Machline, 2014), quando liderou 20 músicos para a gravação orquestral, casos em que ele delega a escolha dos músicos a algum parceiro, como o violista Fábio Tagliaferri.

Assim que equipou seu estúdio com uma monitoração 5.1, ele próprio faz a mixagem da música – na qual os arquivos são preparados para a mixagem filme. Além disso, ele costuma acompanhar a *mix* final dos filmes, para checar o resultado da mistura de sua música aos demais sons, indicando, em alguns casos, profissionais para esta função.

### **Processo criativo e de produção**

A forma como Abujamra trabalha, sua formação e experiência, os profissionais que agrega, as diferentes ou recorrentes estruturas que utiliza para a produção musical para cinema interferem diretamente em seu processo criativo e na compreensão do papel da música em uma narrativa fílmica. Quando ele é apresentado a um novo projeto, busca sentir livremente a proposta narrativa, elaborando, dentro de seu repertório cultural e inspirado em eventos aleatórios do cotidiano, suas ideias iniciais, sem compromisso com estrutura ou estilo.

Para o compositor, o silêncio possui uma musicalidade capaz de maximizar os efeitos dramáticos de uma cena e o impacto das entradas de música vindas antes ou depois dele. Além disso, a ausência planejada de música, vozes e outros sons na trilha contribui para o aumento da dinâmica sonora e audiovisual do filme. Quando *Voces inocentes* (Luis Mandoki, México, 2004) chegou para a composição da trilha, havia mais entradas de música – pontuadas por trilhas-referência – que o necessário, inclusive no clímax do filme – a iminente morte do protagonista: “Quando foi lá, eu dei um ‘mute’ assim na mesa, silêncio, não tinha nem som, não tinha nada (...). Aquele silêncio era a coisa mais musical que tinha no filme (ABUJAMRA, 2013).

Para compor uma trilha musical, diz ele, é preciso compreender e ser sensível à experiência e à linguagem do cinema, a ponto de o compositor se tornar uma espécie de “personagem extra-fílmico” que transita entre os ambientes espaço-temporais, sentimentos e ações dos personagens do filme e as expectativas do diretor, sua equipe e o público.

O compositor defende ainda que a criação musical no cinema precisa ser autoral. A assinatura da trilha, bem como a da fotografia e as de outros componentes do filme, deve evidenciar a contribuição estética de seus respectivos criadores, sem estar vinculada a sonoridades sugeridas como referência prévia.

Existem filmes ruins com trilhas boas que tornam o filme menos ruim (...). Existem filmes maravilhosos em que você não lembra da trilha, mas a trilha é contundente (...). E existem trilhas de filmes bons que você sai cantando a melodia: esse é o suprasumo pra mim (ABUJAMRA, 2016).

Percebemos, aqui, traços de uma perspectiva romântica de autoria evidenciados pela clara defesa de Abujamra, mesmo que isso signifique não ser convidado para um projeto ou ter de enfrentar situações conflituosas com a direção. A afirmação destes traços não está desvinculada de sua trajetória discográfica, contexto em que os contatos mais próximos do artista com a indústria foram, em sua opinião, desastrosos, justamente pela tentativa de grandes interferências estéticas visando lucro.

Apesar das diferenças entre as relações na indústria fonográfica e no cinema – a começar pelos objetivos básicos de ambas, respectivamente, gravar e vender discos e fazer a trilha musical de um filme –, Abujamra, ao reafirmar sua defesa da autoria, revela sua preferência por romper

com as regras para a composição de trilhas musicais. Compreendemos que seu discurso consiste mais em uma busca da liberdade de criação – algo que no cinema é limitado pelo diretor e/ou produtor e que na publicidade é ainda mais restrito – que um rompimento de fato com as convenções. Por mais que ele ressalte o uso timbres e sons “estranhos”, incômodos ou incomuns ou invista em temas marcantes como algo que o diferencie, em vários filmes com trilhas assinadas por ele, a música é convergente com as funções da trilha musical no cinema clássico narrativo, apontadas por Gorbman (1987) – invisível, “inaudível”, significante de emoção, pista narrativa, promoção de unidade e continuidade.

As contradições no discurso podem estar associadas a objetivos diversos do compositor como artista e profissional, que vão de compor a melhor música para um filme e ser lembrado como autor a “pagar as pensões para seus filhos”, como ele mesmo declara. A complexidade e as divergências de suas declarações revelam questões mais amplas e de difícil solução compartilhadas pelo cinema brasileiro atual: como ser reconhecido, mas também remunerado pela contribuição artística? Como ter liberdade de criação e conseguir um financiamento compatível com a realização de um filme? Como viver de cinema e/ou música no Brasil?

O compositor não desvincula a busca pelo reconhecimento como autor das necessidades musicais de um projeto cinematográfico, revelando a tentativa de alinhar caminhos nem sempre convergentes. Tendo em vista que “cada filme é um ser único” (ABUJAMRA, 2013), o artista explica que tanto o diálogo com o diretor e a equipe quanto o processo de composição musical para cinema variam de projeto para projeto, a princípio em função do raro compartilhamento de um vocabulário musical entre compositor e diretor.

Abujamra procura garantir sua liberdade de criação na música, evitando a utilização das trilhas temporárias, procedimento comum na publicidade que também é observado no cinema. O compositor prefere estudar, juntamente com o diretor, as necessidades dramáticas de cada cena, sem referências pré-estabelecidas.

Ele considera que, a partir de sua relação com Hector Babenco, diretor de *Carandiru* (2003), aprendeu a apreciar a economia musical em trilhas, além da compreensão de que a música é feita para o filme, não se constituindo, ao menos a princípio, em obra de arte

independente. Abujamra aprendeu a respeitar a autoridade do diretor sobre a obra fílmica e, por consequência, sobre a música, como um de seus elementos constitutivos.

Conforme a liberdade de participação do compositor no projeto cinematográfico, a composição da trilha por Abujamra vem acompanhada de outros tipos de colaboração por parte do artista, solicitadas ou não pela equipe, negociadas ou não com o diretor. Analisaremos, a seguir, como tais intervenções interferem tanto no diálogo com o diretor e com a equipe quanto na própria criação da trilha musical.

### **A colaboração que extrapola a música**

Em alguns projetos, a intervenção do compositor vai além da música: quando, ao assistir ao filme, percebe algum elemento destoante, ele procura, dentro da liberdade na relação estabelecida com o diretor, dar sugestões em outros aspectos da obra. Sendo Abujamra um dos compositores de música para cinema mais ativos no Brasil, pode-se constatar que este é um processo esperado, já que o artista aprendeu sobre cinema assistindo muitas vezes a cada filme que trilhou e que, durante mais de 20 anos, logrou estabelecer relações que permitissem tais intervenções.

Da mesma forma começou sua carreira de ator. Desde o início de sua trajetória como compositor no cinema, ele negocia com diretores cinematográficos uma aparição sua como personagem: “Eu chego pra todos os diretores – às vezes eu consigo, às vezes não –, e falo: ‘Eu faço a música. Mas me deixa aparecer no filme, nem que eu faça uma pontinha?’ (ABUJAMRA, 2013). Assim ele começou a aparecer creditado, também como personagem, em filmes e telenovelas. Quando perguntado sobre os motivos dessa negociação, ele afirma: “Eu adoro aparecer! Eu sou egocêntrico, eu sou artista, eu gosto de me exibir!” (ABUJAMRA, 2016).

Dentre os personagens interpretados por ele no cinema, um se destaca por ter saído da ficção e ganho vida própria, chegando, inclusive, a gravar discos e assinar músicas integrantes de trilhas sonoras de várias obras cinematográficas. Trata-se de Fat Marley, personagem “batizado” por Abujamra e criado por Anna Muylaert para *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2003). “Na verdade era uma ponta, em que eu era o amigo do Théo Werneck, (...) e ia comprar o *Racional* do Tim Maia com o Ary França que era o Durval” (ABUJAMRA, 2016).

Aproveitando a evidência da figura do DJ no Brasil no final dos anos de 1990, Abujamra viu em Fat Marley a possibilidade de ingressar nessa área, com traços mais eletrônicos e dançantes, aproveitando ao máximo, dentro da ascensão da “cultura do *remix*”, sua expertise em som digital e sua enxuta estrutura de trabalho.

Desde então, Fat Marley passou a ter uma carreira fora da ficção, compondo, gravando discos – *New Old World / Future Sun* (Outros Discos, 2002) e *Fat Marley is dead / Ceratoconnected* (independente, 2007) –, fazendo videoclipes e emprestando algumas de suas criações para os filmes *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2003), *Querô* (Carlos Cortez, 2007) e *Do começo ao fim* (Aluizio Abranches, 2009).

Outras canções de Abujamra não assinadas por Fat Marley estão em *De passagem* (Ricardo Elias, 2003) e *Do começo ao fim* (Aluizio Abranches, 2009). Sobre esse outro tipo de inserção musical no filme – como compositor popular de música pré-existente –, o artista diz que não há remuneração envolvida; ele cede fonogramas para filmes de amigos, quando o projeto não tem muitos recursos e/ou ele avalia que algum fonograma seu cabe em algum momento do filme.

A construção da carreira de Fat Marley, bem como a negociação para figuração e a participação de fonogramas de seus discos em filmes, nos leva a crer que Abujamra, mesmo que de forma não intencional, busca uma visibilidade que em sua função de compositor de trilha musical para cinema é inviável, uma vez que a música, não sendo a obra final, não pode chamar a atenção do espectador a ponto de desconectá-lo da experiência cinematográfica.

### **Considerações finais**

Ao estabelecer relações com vários diretores, o compositor aliou repertório e sensibilidade musical ao aprendizado sobre cinema e ao desenvolvimento de sua capacidade de adaptação e proposição de soluções para diferentes narrativas audiovisuais. Sua experiência em tantos filmes e na lida com diferentes equipes e processos o habilita a misturar orquestra às mais variadas sonoridades, de forma presencial ou a distância, utilizando músicos reais e/ou sua vasta coleção de *samplers*.

A recorrência do nome do artista nos créditos de longas-metragens brasileiros a partir da segunda metade da década de 1990 e a conseqüente visibilidade adquirida pelo seu trabalho face a outros diretores em atividade no país possibilitaram o trânsito dele entre outras camadas do filme, como personagem que interfere na narrativa e na linguagem, dentro ou fora da tela.

### Referências

ABUJAMRA, A. *André Abujamra*: depoimento [maio 2003]. São Paulo: Site Gafieiras, 2003. Disponível em: <<http://gafieiras.com.br/entrevistas/andre-abujamra/1>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. *André Abujamra*: depoimento. São Paulo: SESC TV, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JkOy9V69aJQ>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. *André Abujamra*: depoimento. São Paulo: entrevista para a autora, 2016.

GORBMAN, C. *Unheard Melodies*: narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MUYLAERT, A. *Anna Muylaert*: depoimento. São Paulo: entrevista para a autora, 2014.

# **Mar Adentro: literatura e jornalismo como matéria-prima do cinema<sup>1</sup>**

## **The sea inside: literature and journalism as raw material by the cinema**

**Gisele Krodel Rech<sup>2</sup> (Doutoranda – Universidade Estadual Paulista)**

### **Resumo:**

Literatura e jornalismo estão intimamente ligados ao cinema, especialmente no que concerne ao ponto de partida para concepção dos roteiros. *Mar Adentro*, de Amenábar, abarca em sua narrativa referências tanto do jornalismo, que noticia a luta de Ramón Sampedro pela eutanásia, quanto da literatura, cujas referências provêm do livro escrito pelo próprio Sampedro. Neste estudo busca-se identificar em *Mar Adentro* as apropriações de elementos jornalísticos e literários no ato de escrever com luz.

### **Palavras-chave:**

Jornalismo; Literatura; Cinema; Narrativa; Adaptação.

### **Abstract:**

Literature and journalism are closely linked to cinema, especially as far as the starting point for designing scripts is concerned. *The sea inside*, by Amenábar, includes in his narrative references both journalism, which notices the struggle of Ramón Sampedro for euthanasia, as well as literature, whose references come from the book written by Sampedro himself. In this study, we seek to identify the appropriations of journalistic and literary elements in the *Mar Adentro* in the act of writing with light.

### **Keywords:**

Journalism; Literature; Cinema; Narrative; Adaptation.

### **Introdução**

Na edição de 18 de janeiro de 1998 do jornal *El País*, o caderno especial de domingo foi dedicado a um intenso debate sobre a eutanásia, usando como gancho a saga do tetraplégico Ramón Sampedro, que nos anos 90 encampou na Espanha uma ferrenha luta pelo direito de tirar a própria vida. Coincidência ou não, o então jovem diretor Alejandro Amenábar também estava presente nas páginas do periódico naquele dia 18, graças ao destaque obtido por sua

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Adaptações II.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação da Universidade Estadual Paulista e mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina, é formada em roteiro pela Universidad Complutense de Madrid. A presente pesquisa foi desenvolvida com fomento da Fundación Carolina.

obra *Abre los ojos*, vencedora do festival de Sundance naquele ano. Oito páginas separaram os dois na ocasião. A notícia factual da morte do espanhol figurara no mesmo periódico, alguns dias antes.

Seis anos depois, no mesmo *El País*, um já consagrado Amenábar ganhava espaço com a estreia de sua película *Mar Adentro*, inspirada na vida de Sampedro e na luta dele pelo direito de morrer. A repercussão do caso na Espanha acabou alavancando o filme de Amenábar, que atravessou fronteiras e conseguiu uma boa distribuição fora do território ibérico.

Em entrevistas sobre a concepção da película, ele revelou que muito da inspiração para o roteiro veio do livro *Cartas desde el infierno*, escrito por Sampedro, cujo referencial é facilmente identificável no filme. No entanto, por se tratar de uma história verídica, é inevitável que estejam presentes na obra ficcional, também, elementos noticiosos presentes nos periódicos da época.

Neste estudo, a intenção é perceber as apropriações de elementos literários e jornalísticos, atentando para o processo de tradução de palavras em imagens, perpassando apontamentos sobre adaptação. Trata-se de um estudo essencialmente de narrativas, que preza pela análise de cada uma delas e também para os pontos de confluência que as une para provocar emoção no espectador.

É importante, ainda, ressaltar, em um campo mais subjetivo, a importância da obra cinematográfica para dar à história de vida e luta de Ramón Sampedro o sentido de permanência, seja por meio do efeito de alto-falante que o cinema proporciona às páginas dos jornais, seja pela capacidade do filme de apropriar-se de toda a carga emocional do livro de Sampedro, que por meio da linguagem poética traduziu suas alegrias e angústias, como uma espécie de testamento.

### **Sobre o entreteçamento narrativo**

Em seu estudo sobre narrativas que abarca jornalismo, literatura e cinema, Motta (2013) reforça que na narrativa, imitamos a vida e que na vida, imitamos a narrativa, seja de qual tipo ela for. Em síntese, as narrativas, com maior ou menor grau de intensidade, encerram referenciais e percepções da rotina, das vivências e das emoções da existência humana. No caso específico de *Mar Adentro*, uma obra baseada em uma história real, a aproximação entre

vida e narração é ainda mais intensa. Para Motta, “narrar é uma forma de dar sentido à vida. Na verdade, as narrativas são mais do que representações: são estruturas que preenchem de sentido a experiência e instituem significação à vida humana (MOTTA, 2013, p. 18). O jornalismo, a literatura e o cinema são narrativas que podem, em maior ou menor grau, fortalecer esta significação da vida. Não à toa os dois primeiros costumemente servem de referência para o último. Syd Field nos lembra que uma ideia num jornal ou noticiário da TV pode ser assunto de um filme e que, “quando você procura um assunto, o assunto procura você. Você o encontrará em algum lugar, em alguma hora, provavelmente quando você menos espera. (FIELD, 2001, p.12)

O caso de Sampedro é emblemático neste sentido. A história ganhou as páginas dos jornais da Espanha e dado o potencial dramático para virar filme, despertou o interesse de Alejandro Amenábar, seduzido pelo efeito do real da história. Bulhões (2011) afirma, provocativamente, que de certa forma o jornalismo possuiiria o que chama de natureza presunçosa, já que se define como uma atividade preocupada em difundir informações da atualidade, após a apuração de acontecimentos, buscando a captação do movimento da própria vida. Sob tal perspectiva, a linguagem é tomada como um meio, não como fim em si mesma.

Seria da natureza do jornalismo tomar a existência como algo observável, comprovável, palpável, a ser transmitido como produto digno de credibilidade. Com isso, prestaria – ou desejaria prestar – uma espécie de testemunho do “real”, fixando-o e ao mesmo tempo buscando compreendê-lo. (BULHÕES, 2011, p.10)

Nessa espécie de testemunho da vida cotidiana, são processadas escolhas de personagens da “vida real”, que podem figurar para uma identificação com o leitor, especialmente porque a despeito de ser pautado pela objetividade, a narrativa jornalística busca a humanização do relato, que é vinculada à emotividade, especialmente em casos como o de Sampedro.

Senra (1997) lembra que devido à capacidade de “tornar visível” o conjunto de uma determinada sociedade a escrita jornalística pode ser considerada no interior de uma modalidade da escrita que o filósofo francês Michel Foucault chamou de registro. Ela acrescenta, no ato de relacionar o jornalismo e cinema, que como

arte do visível e da captação direta das imagens, o cinema acolhe de modo direto esta espécie de visibilidade genérica introduzida pela imprensa, ao tornar suas imagens suscitadas, por sua vez, pelo olhar do jornalista. Ao aderir a esse olhar que se pretende “sem subterfúgios”, gerado na transparência mesma do mundo, o cinema de certa forma acaba por naturalizar a imagem que a imprensa faz da sociedade, ratificando o seu modo de designação. (SENRA, 1997, p.137)

Depois de conhecer o caso pelos relatos jornalísticos, ele se debruçou sobre a obra literária de Sampedro. Em uma nova edição, lançada após a estreia do filme, ele admitiu a importância das palavras do autor espanhol como matéria-prima do roteiro, afirmando que mais do que ser a base dramática, o livro “é o complemento intelectual e poético, o pilar filosófico que deu pé e sentido a todo o nosso trabalho posterior”. (AMENÁBAR, p.7, 2005, TRADUÇÃO NOSSA).

No exercício de Amenábar de escrever com luz, que traduz o exercício da cinematografia, vale-se do sistema de signos do cinema para narrar uma história, fortalecendo nela o sentido de real. Para Martin, a originalidade da linguagem cinematográfica

advém da sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer. (MARTIN, 2003, p.19)

Segundo Martin, a imagem fílmica é, antes de tudo, realista ou dotada de aparências da realidade e “suscita, portanto, no espectador, um sentimento de realidade bastante forte, em certos casos, para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela” (MARTIN, 2003, p.22). Como se trata da representação de uma história que, de fato, aconteceu, mesmo que tenha elementos ficcionais, este sentido de realidade se fortalece.

A justa medida, ao apropriar-se da narrativa jornalística e da narrativa literária, é possível dar a *Mar Adentro* um caráter de adaptação. Stam dedica-se, em muitos dos seus trabalhos, a particularidades de distintos códigos, colocando em xeque a noção da palavra fidelidade ao tratar de adaptação. Para o autor,

Uma adaptação é, automaticamente, diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio

unicamente verbal, como o romance, para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p.20)

Bulhões complementaria o raciocínio reforçando que toda a adaptação da literatura ao cinema seria sempre, pois, infiel. O que ocorreria, no limite, seria a configuração de um efeito de fidelidade em relação à obra original ou ainda a “impressão de parecença em relação à obra original por meio do uso de expedientes audiovisuais que funcionariam como analogias ao verbal literário” (2012, p.85).

Em *Mar Adentro*, os elementos narrativos jornalísticos e literários se entrelaçam no processo de transmutação da palavra em imagens cinematográficas, permitindo ao espectador mais atento perceber, ora aqui, ora acolá, os referenciais da matéria-prima que deu origem ao filme, mesclados a elementos ficcionais e dramáticos que conduzem a narrativa fílmica.

### **Adentro da análise**

Depois de um longo período noticiando a luta de Ramón Sampedro nos tribunais espanhóis pelo direito de morrer, já que devido a sua condição física o espanhol não poderia dar cabo a própria vida a não ser pela eutanásia, o jornal *El País* veiculou o desfecho do plano de morte de Sampedro, que contou com o envolvimento de várias pessoas e várias etapas para que nenhum dos seus colaboradores fosse incriminado. Em um trecho da reportagem, Xosé Hermida relembra como Sampedro perdeu os movimentos do pescoço para baixo.

Ramón Sampedro sofreu o acidente que destruiu sua vida quando tinha 26 anos e estava prestes a se casar. Desde pequeno, Ramón conhecia com perfeição a praia de As Furnas, em sua terra natal, mas naquele dia não calculou bem o mergulho e caiu sobre um leito rochoso. A partir de então, a vida de Ramón se reduziu ao fragmento de paisagem cabia na moldura da janela de seu dormitório. (HERMIDA, 1998, TRADUÇÃO NOSSA)

## Muere Ramón Sampedro, el tetrapléjico que reclamó sin éxito su derecho a la eutanasia

La Guardia Civil investiga el fallecimiento y la familia cree que no fue natural

**OSÉ HEREDIA.** Santiago de Compostela. Ramón Sampedro, el primer español que acudió a los tribunales para reclamar su derecho a una muerte digna, alanzó ayer el reposo que tanto anhelaba. El cadáver

Sampedro, harto de esperar que la justicia amparase su derecho a la eutanasia, ya instintivo hace unos meses que había tomado una resolución definitiva. En unas declaraciones a la revista gallega *Oz*, el tetrapléjico, confinado en cama desde los 16 años por la inmovilidad de todos sus miembros, afirmó a propósito de su destino inmediato: "Si que puedo hacerlo y lo haré dentro de pocos meses". Incluso adelantaba las frases para su epitafio: "No habéis podido dominarme, no pudisteis mentir en mi nombre".

La vida de Sampedro había cambiado bruscamente desde hace unos tres meses. Abandonó por primera vez la casa de sus padres, en una aldea de Porto do Soto (A Coruña), donde siempre había residido, para instalarse en un céntrico piso de Betto, localidad próxima. Sampedro convivía con una amiga, una mujer de la misma zona que solía visitarle en su domicilio anterior. De su cuidado se encargaban ella misma y una pareja de asistentes que le habían asignado las asociaciones gallegas de minusválidos.

El tetrapléjico y su compañera llevaban una vida muy discreta, hasta el punto de que algunos de los residentes en su mismo edificio se enteraron ayer de que le habían tenido por vecino. Fue uno de los asistentes quien halló el cuerpo sin vida de Sampedro, sobre las 10 de la mañana de ayer, cuando acudió a su vivienda.

Tras el levantamiento judicial del cadáver, éste fue trasladado al Instituto Anatómico Forense de la Universidad de Santiago, a fin de practicarle la autopsia, cuyos resultados no se conocerán antes de una semana. El juzgado de Instrucción número 2 de Ribeira declaró el secreto del sumario y ordenó a la Guardia Civil que abriese una investigación para determinar si Sampedro se sui-

cidó, lo que implicaría que tuvo que recibir ayuda, dada su inmovilidad del cuello hacia abajo. Un hermano del fallecido declaró a la cadena SER que la familia piensa que no ha muerto por causas naturales.



Ramón Sampedro, en febrero de 1994, tras iniciar su batalla judicial por la eutanasia.

de Sampedro, de 55 años y tetrapléjico desde hace 29, fue encontrado a primera hora de la mañana en un piso al que se había mudado recientemente, en Boiro (A Coruña). A la espera de conocer los resultados de la autopsia, la Guardia Civil investiga por orden judicial si Sampedro recibió ayuda para morir. Familiares del fallecido expresaron su sospecha de que el deceso no se debió a causas naturales.

Hace cinco años, asesorado por la asociación Derecho a Morir Dignamente, que encabeza el filósofo Salvador Plinkner, Sampedro acudió a los tribunales. Reclamaba que la justicia le autorizase a recibir ayuda para privarse de la vida voluntaria y conscientemente. El Constitucional rechazó su solicitud por defectos de forma y por la falta de regulación legal del derecho a la eutanasia en España. Sampedro llegó hasta

la Comisión Europea de Derechos Humanos, que tampoco atendió su petición, aunque dejó la puerta abierta a que se entendiese de nuevo el proceso legal ante la justicia española. La primera batalla la volvió a perder en noviembre de 1996, tras una vista en la Audiencia Provincial de A Coruña a la que acudió personalmente. Sampedro se había convertido en un personaje famoso, al que visitaban en su casa periodistas de todo el mundo. Ramón los desilustraba con su entereza y lucidez. Sin abandonar su plicida sonrisa, explicaba sin descanso lo absurdo que resultaba aferrarse a la vida cuando ya no es posible disfrutar de ella.

Figura 1: Notícia da morte de Ramón Sampedro publicada no dia 13 de janeiro de 1998. Fonte: El País (1998)

É possível identificar, nesta breve passagem, os elementos que caracterizam a narrativa jornalística, como a pontuação do local, do tempo e do desenrolar do acidente que mudou em definitivo a vida de Sampedro. A narração do fato. A mesma história é contada de uma maneira muito mais poética no capítulo de abertura do livro *Cartas desde el infierno*, em tom confessional.

Havia mar ao fundo. Fazia ressaca na costa. Estava de pé à beira do poço natural que as rochas da praia formavam. Ensimesmado (Figura 3), pensava no compromisso da noite. A garota (Figura 2) ia me apresentar aos pais dela. Creio que estava sentindo o temor da ideia de compromisso matrimonial. Sem saber como me vi caindo até a água. Não me havia lançado voluntariamente. Quando ia pelo ar, me dei conta que a ressaca tinha retirado quase toda a água. Não havia remédio. Na vida, jamais se pode voltar atrás. (SAMPEDRO, 2004 p.19, TRADUÇÃO NOSSA)

No filme, que tem o apoio das imagens e da trilha sonora, que reforçam a dramaticidade de narrativa, o relato do acidente é feito mediante a voz do personagem capturada em um gravador por Julia, confidente de Sampedro que Amenábar criou como representação de todas

as mulheres que passaram pela vida do espanhol. Ao passo que escuta o relato de Sampedro, o que é contado ganha sua narrativa cinematográfica, primeiro no pensamento do personagem na namorada, depois na postura ensimesmada que toma diante da pedra da qual se lança e, por fim, no desfecho da queda em um banco de areia.



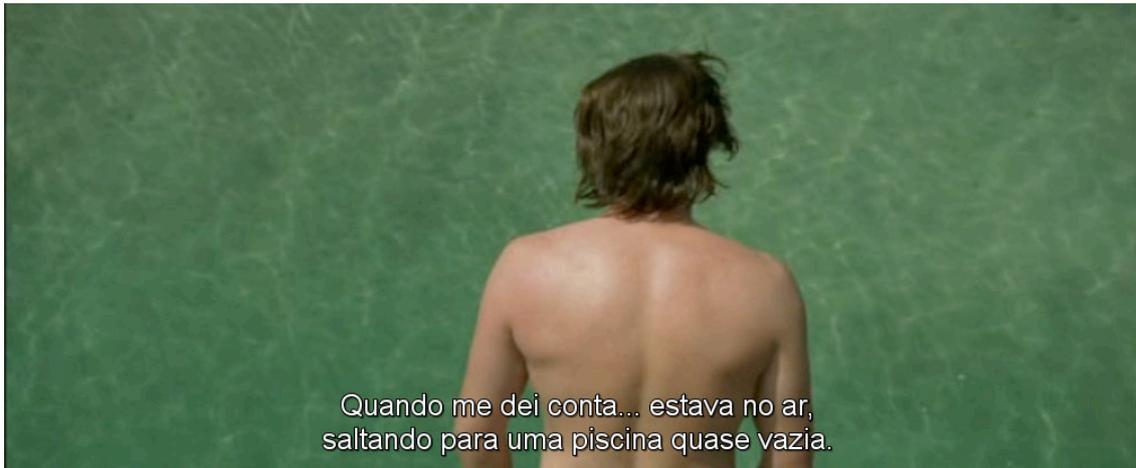
Figura 2: o personagem de Javier Bardem lança o olhar sobre a sua namorada, com quem teria um compromisso à noite, no dia do acidente.

Fonte: Mar Adentro (2004)



Figura 3: O personagem interpretado por Bardem se mostra ensimesmado, pensando no importante passo que daria na vida pessoal.

Fonte: Mar Adentro (2004)

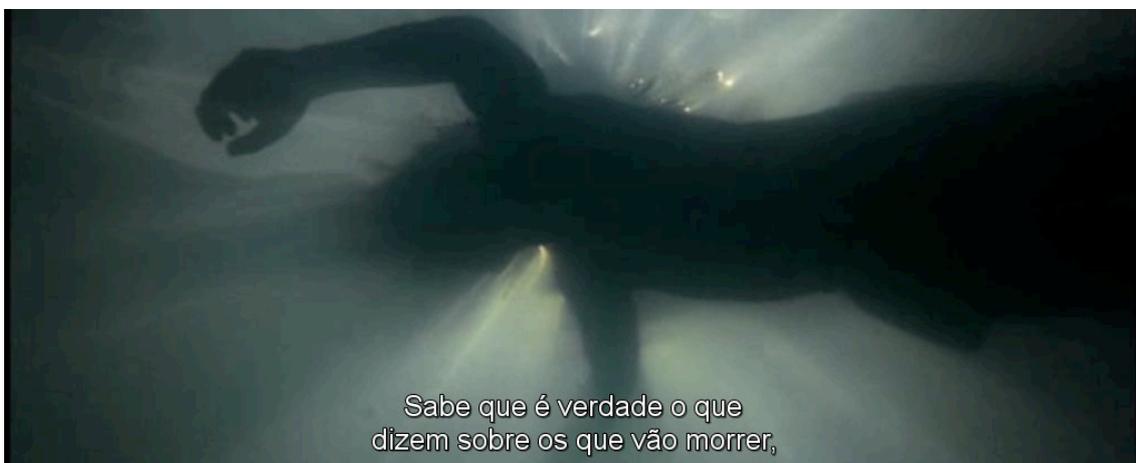


Quando me dei conta... estava no ar,  
saltando para uma piscina quase vazia.

Figura 4: De frente para uma piscina de água, o personagem não se dá conta de que a maré está baixa demais para o mergulho.  
Fonte: Mar Adentro (2004)

A sequência prossegue, quando o corpo de Sampedro já está inerte, boiando na água salgada, e sua mente, acelerada por um intenso flashback da vida do personagem até os seus 26 anos, idade com a qual sofreu o terrível acidente. Uma reprodução da narrativa literária transmutada em imagens.

Dizem às vezes que quando as pessoas sentem que vão morrer, passa por suas cabeças, como um filme em grande velocidade, tudo o que aconteceu a elas, tudo o que as marcou para sempre. (...) E de repente apareceram portos da Holanda, Maracaibo, Nova Iorque e se fundiram dolorosamente as mulheres que havia amado e surgiram as recordações da minha infância. (...) Não há palavras para definir todas as imagens que passaram por minha mente naquele minuto e meio. (SAMPEDRO, 2004, p. 20 e 21, TRADUÇÃO NOSSA)



Sabe que é verdade o que  
dizem sobre os que vão morrer,

Figura 5: O corpo do personagem fica inerte no mar, sem movimentos do pescoço para baixo, selando o destino de Sampedro.  
Fonte: Mar Adentro (2004)



Figura 6: Amenábar recria fotografias de Sampedro usando o ator Javier Bardem.  
Fonte: Mar Adentro (2004)

Ao fim, momentos antes de ser resgatado para a vida, o personagem interpretado por Bardem vale-se mais uma vez das poéticas palavras de Sampedro para reforçar o desejo de nunca ter sido retirado da água.

Naquele instante – eu não sabia, mas dizem que a pessoa que se afoga, depois de expulsar todo o ar dos pulmões, tem uma morte instantânea, muito doce. – se tivesse intuído a vida que me esperava, teria inspirado a tantas vezes acariciada água do mar. (SAMPEDRO, 2004, p.21, TRADUÇÃO NOSSA)



Figura 7: As reminiscências e pensamento se multiplicam até segundos antes do resgate.  
Fonte: Mar Adentro (2004)

### **Conclusão**

O entrelaçamento de narrativas, cada uma delas com suas características referenciais, traz o fortalecimento da emoção e do sentido da narrativa de uma história real, que suplanta a efemeridade das páginas de um jornal, que costumam ser esquecidas nos arquivos dos

periódicos. Ao ser resgatada, a história de Ramón Sampedro que se esgotaria com o agendamento de um novo tema pela imprensa, ganha o sentido de permanência quando é transformada em narrativa cinematográfica. Além de servir como documento, o cinema funciona, neste caso específico, como um alto falante da história da luta pela eutanásia, que poderia ter sido esgotada em terras espanholas, mas que com o filme, premiado com o Oscar, ganhou o mundo. Os fatos, veiculados no jornal, e a poesia, extraída das palavras de Sampedro em sua obra literária, dão à história o sentido de eternidade.

### Referências

- ANDRADE, Isabel. *Mar adentro: Una película de Alejandro Amenábar*. Madrid: Sogecine, 2004.
- BULHÕES, Marcelo. *Considerações sobre a adaptação para o audiovisual: o filme noir*. Revista Signo. Santa Cruz do Sul, v.36, n.61, p.64-79, jul.-dez.,2011.
- FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise Crítica da Narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- SAMPEDRO, Ramón. *Cartas desde el infierno*. Madri: Planeta, 1996.
- SENRA, Stella. *O último jornalista: imagens de cinema*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

# A evolução do homem frente às novas tecnologias: uma introdução<sup>1</sup>

## Man's evolution front news technologies: an introduction

Giselle Gubernikoff<sup>2</sup> (Doutora – USP)

### RESUMO

Uma análise das abordagens sobre a interseção do Cinema como Arte define arte como uma imersão sensorial. As transformações ocasionadas pela revolução industrial com a introdução de novas tecnologias na obra de arte modificam a percepção estética e definem uma nova forma de olhar. A infraestrutura de circulação determina diferentes culturas de cinema: o cinema como arte, a partir de artistas da avant-garde e a imposição do filme narrativo clássico como uma forma basilar do cinema comercial.

### Palavras-chave:

Novas tecnologias, avant-garde cinema, cinema comercial, arte.

### ABSTRACT

An analysis of approaches about the insertion of Cinema as Art, defines art as a sensorial immersion. The introduction of the news technologies in the work of art occasioned by the industrial revolution modifies the aesthetic perception and defines a new way of seeing. The circulation infrastructure determines different film cultures: the cinema as an art form, since the European avant-garde and the imposition of the classic narrative film as a basilar form of the mainstream cinema.

### Keywords:

New technologies, avant-garde cinema, mainstream cinema, art.

### O QUE É ARTE?

Agnaldo Farias, em sua Palestra *A Arte e sua Relação com o Espaço Público*, afirma que “toda produção artística produzida pelo homem tem uma historicidade contida”, ou seja, uma “genealogia”, um “campo de referências”, portanto seu “lugar teórico”. E conclui: “é curioso notar que aquilo o que mais interessa na arte é exatamente o que de incerteza, de estranhamento, que ela pode nos oferecer”. (FARIAS, 1997)

A melhor pergunta talvez seja, para que serve a arte? Para Farias “ela nos coloca frente a determinadas coisas que já conhecemos, mas que, por seu intermédio, revemos e

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE na sessão Cinema, cultura e tecnologia.

<sup>2</sup> Giselle Gubernikoff possui graduação em Cinema (1976), Mestrado em Cinema (1985), Doutorado em Cinema (1992), Livre-docência em Ciências da Comunicação/ Publicidade (2000), pela ECA USP. Professora Titular pela ECA USP em Artes Visuais/Multimídia e Intermídia na especialização Fotografia, Cinema e Vídeo (2002). Tem ampla carreira na área de Produção Audiovisual/ Cinema, com ênfase em Produção, Roteiro e Direção Cinematográficos. Em 2016 lançou o livro *Cinema Identidade e Feminismo*

reconhecemos”. Para ele a arte “não é algo que se oferece, mas é uma potência. É uma sensação que não se conclui nos sentidos. Só os sentidos não dão conta”. (FARIAS, 1997)

Não será esta qualidade de imersão sensorial também oferecida pelas obras audiovisuais? E não será esta a proximidade entre a arte contemporânea e o cinema quanto aos seus objetivos, ambos procurando imergir o espectador dentro da obra de arte para a busca de sensações e sentimentos que na maioria das vezes não estão presentes nem na obra, nem no filme?

Victor Chklovsky, um dos principais expoentes do formalismo russo, definiu a especificidade da obra de arte a partir de um processo de “re-conhecimento”, ou seja, o receptor diante da obra de arte passa a ver a realidade de outro modo. Para ele, a fruição da obra de arte implica em “reconhecer outra vez”. Chklovsky opõe ao conceito de “automatismo”, formulado pelo filósofo evolucionista inglês Herbert Spencer, a ideia de “estranhamento”, processo que envolve a percepção através da qual se opera uma identificação. Chklovsky situa a originalidade do plano artístico no eixo *automatismo versus percepção*, ou seja, o objeto artístico fora de seu contexto habitual revela novas facetas e este estranhamento impõe novas percepções sensoriais do mundo. (FERRARA 1981, p.34)

Lucrecia Ferrara em sua obra *A Estratégia dos Signos: Linguagem/ Espaço/ Ambiente Urbano* afirma: “A densidade perceptiva de um mundo insólito é a principal característica da arte”. (Ferrara, 1981, p.34), pois a arte, possuindo uma autonomia “constrói um significado sem significado no sentido de não ser identificável no referente, mas que se consubstancializa como parte integrante do próprio fato artístico” (FERRARA, 1981, p. 35). Para Chklovsky “estranhar consiste em construir, através da linguagem, circunstâncias singulares de percepção”. (in FERRARA, 1981, p. 35)

Da mesma forma Brecht utiliza o conceito de estranhamento em sua obra. Para ele, o estranhamento se dá através da tentativa de “desautomatização da percepção” na criação de um específico artístico. “Para Brecht, afastamento é a tentativa de alterar, através da arte, a função de um componente do sistema.” (FERRARA, 1981, p. 35). Segundo Brecht, o público era ignorado pelo teatro dramático tradicional, deixado de lado, permanecendo em “transe hipnótico”. Na separação entre palco e plateia, o público passivo era submerso em êxtase.

Tanto Chklovski como Brecht viam a arte como um meio de transformação social. Ao elaborar uma metalinguagem da realidade, ela passa a ter uma função transformadora, caracterizadora de sua função estética. Opondo-se a catarse purificadora de Aristóteles, atingida a partir de um processo de identificação, o que Brecht e Chklovski procuram é um estranhamento ou um afastamento emocional do espectador como forma de conhecimento, ou seja, a principal função da arte passa a ser a sua função didática.

Já Jacobson discute o conceito de dominante, ou seja, o “elemento determinante de uma obra de arte: ele governa, determina e transforma os outros elementos”, garantindo, assim, a coerência estrutural. (in FERRARA, 1981, p.41). Neste cenário da história da arte moderna, vemos a arte evoluir de uma abordagem emotiva, a uma abordagem didática, para finalmente atingir a linguagem como dominante, caracterizadoras das suas diferentes funções estéticas.

Em 1967, Hans Robert Jauss com sua Teoria da Recepção coloca o feito artístico no complexo produção/recepção revelando a influência da arte no universo do indivíduo, descondicionando e quebrando a passividade deste. Por outro lado, aponta a interferência do momento histórico na concepção da obra de arte e a importância da compreensão desta historicidade no momento da recepção.

Historicamente o que se pode observar é como diferentes teóricos procuram explicar como, por meio da expressão da arte, são dá a transformação individual e social através da arte.

## **ARTE E TECNOLOGIA**

Como se deu a evolução deste pensamento?

O texto de 1936 de Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, é fundamental para a compreensão deste momento de transformações ocasionado pela introdução de novas técnicas de reprodução na obra de arte, que permitiram novas formas artísticas, como o cinema e a fotografia, e que modificaram a percepção e a recepção estética da modernidade a partir de uma nova forma de olhar. Estas mudanças foram concomitantes com a formação dos grandes centros urbanos que permitiram a difusão em massa do filme. (GONÇALVES, 2008)

Para Benjamin o cinema era uma arte democrática destinada às massas e seu alto custo de produção estimulou o seu caráter de mercadoria: “O cinema inaugurou uma nova relação da

arte com as multidões”, pois incorporava “as transformações sociais das experiências coletivas”, cuja sensibilidade já havia sido transformada pela vida moderna: “a experiência do *choque* que já estava onipresente na vida cotidiana do homem moderno, expandiu-se com as artes”. (GONÇALVES, 2008, p. 4.) Para Benjamin o filme, através do processo de edição “fragmenta e rompe o campo da visão em uma dialética de continuidade e descontinuidade”, o que ocasiona “uma mudança na organização coletiva da percepção”. (GONÇALVES, 2008, p. 30). O cinema procura “nas artes baseadas na narrativa, no parque de diversões e suas formas de prazer físicas e sensacionais, o choque corporal da confusão sensitiva”. (GONÇALVES, 2008, p. 19)

Portanto, o desenvolvimento de um cinema narrativo e a sua aproximação com a literatura torna-se contingente ao imperativo comercial.

Segundo Benjamin, neste momento histórico pode-se observar a aplicação da tecnologia como meio de comunicação de massa e a sua conseqüente apropriação por meio do cinema por dois movimentos artísticos: a “estetização política” do fascismo e a “politização da arte” pelo comunismo, visando o rompimento da alienação das massas imposto pela industrialização e criando o que Janet Harbord chama de “uma estética do poder político”. (HARBORD, 2002, p. 29) Estas ideias sobre a mudança da estrutura da percepção levam a um determinismo tecnológico latente.

Com a incorporação pela arte moderna dos avanços tecnológicos a partir dos anos de 1960, o público passa de espectador a usuário da linguagem (FERRARA, 1981, p.43/44). Segundo Júlio Plaza, em seu artigo “**Arte** e interatividade: autor-obra-recepção” (2003), a teoria da recepção “sugere pontos de conexão com a problemática da interatividade, precisamente através da noção semiótica de interpretante ou significado”. (PLAZA, 2003, p.11), pois “para a Estética da Recepção a construção social do indivíduo se dá dentro de um discurso de linguagem que carrega consigo suas marcas históricas, sociológicas e/ou antropológicas.” (GUBERNIKOFF, 2013).

Robert Stam em seu livro **Film theory: an introduction** (2000), afirma que “o papel ativo do leitor no processo comunicacional dado pela Estética da Recepção foi transferido ao espectador de cinema, que preenche as ‘lacunas’ do texto fílmico”. (in GUBERNIKOFF, 2013). O que permite novas escolhas e interpretações moldadas na história individual.

Para Diana Domingues, em seu artigo “Ciberespaço e rituais: Tecnologia, antropologia e criatividade” (2004),

... mais do que tecnológica a revolução trazida pelo computador deve ser tomada como uma revolução antropológica e precisamos pensar em que medida seus atributos técnicos desencadeiam novas relações entre os humanos e o ambiente. (DOMINGUES, 2004, p. 157)

Está ideia é reforçada por Lucia Santaella em seu livro *Culturas e Artes do Pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura* (2003). Para ela a revolução industrial já trouxera “mudanças significativas para a constituição psicossocial do sujeito”. Aponta já no final dos anos de 1970 “a impossibilidade de separação entre as culturas eruditas, populares e massivas, pois os processos de caldeamento e mesclagem por que elas passavam pareciam evidentes”. (SANTAELLA, 2003, p. 12). Nos anos de 1990, baliza as mutações por que passaram a cultura de massas e a indústria cultural com o surgimento da cultura de mídias, ocasionando mutações nas formações socioculturais com o surgimento de novos ambientes e o aparecimento de uma cultura do transitório (SANTAELLA, 2003, p. 13).

O público sai de seu estado de contemplação para o de participação.

## **O CINEMA COMO ARTE**

Janet Harbord em seu livro *Film Cultures* (2002) afirma que o texto do filme, da modernidade à pós-modernidade, permanece como uma metonímia das transformações culturais e sociais vividas pela sociedade moderna.

Para Harbord, as escolhas de filmes, ou o “gosto assumido” na escolha de filmes, está ligada a espacialidade, onde se estruturam relações de classe, de etnia, e de diferenças nacionais: “o discurso relativo de valor opera através de domínios discursivos onde o filme como cultura é produzido” (HARBORD, 2002, p. 1). Se por um lado, nos identificamos com filmes que falam a “nossa” língua, por outro, a própria infraestrutura de circulação dos filmes conduz a diferentes “culturas de cinema”, com diferentes status simbólicos. Neste sentido, a sala de arte recolocaria o cinema dentro dos contornos da obra de arte.

Entre 1910 a 1930, se desenvolve um circuito de cinema como forma de arte, concomitante às vanguardas artísticas. O cinema como arte ou a ‘narrativa de vanguarda’, se

delineia a partir de artistas da *avant-garde* europeia na década de 1920, do cubismo ao futurismo, do dadaísmo ao surrealismo. Apesar de ser difícil definir os dois percursos, já que alguns cineastas se moviam de uma esfera à outra, esta corrente foi vista como formadora de um novo tipo de cinema, diverso do filme comercial (MILONE, 2013). Esta prática artística envolve tanto as artes visuais como o cinema.

Se o 'cinema arte' dividia a sua admiração pelo filme americano com o temor da dominação do mercado por Hollywood, os norte-americanos, por sua vez, se tornaram entusiastas do que seria posteriormente denominado de cinema experimental. Este movimento incluía vários movimentos artísticos da época, o expressionismo alemão, o impressionismo francês, o futurismo, o construtivismo e o dadaísmo, além da escola soviética de cinema, com Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin e Sergej Eizenstein; o cinema japonês de Teinosuke Kinugasa; e alguns cineastas independentes como Abel Gance, Friedrich Wilhelm Murnau e Carl Theodor Dreyer. Estes últimos, opondo-se ao cinema comercial a favor de um cinema cultural, procuravam um tipo de cinema que "se igualasse as outras artes pela seriedade e pela profundidade" (MILONE, 2013), ao mesmo tempo que buscavam um público internacional. Na procura de uma "arte pura", buscam a autonomia sobre o meio adotado, daí a experimentação que leva o cinema a uma forma de arte.

A emergência do filme experimental na Europa nos anos de 1920 se deu como uma resistência intelectual ao entretenimento de massa. Por outro lado, os movimentos da *avant-garde* nas artes visuais, principalmente o dadaísta e o surrealista, adotam o cinema como forma de expressão. O teatro de atrações é incorporado pela *avant-garde* dentro da narrativa da arte,

O filme *Entr'acte* (1924) de René Clair, por exemplo, conta em sua equipe com nomes das artes plásticas como os de Francis Picabia, Marcel Duchamp, e Man Ray. Artistas como Hans Richter, Jean Cocteau, Marcel Duchamp, Germaine Dulac, e Viking Eggeling trabalharam em curtas-metragens. Fernand Léger, Dudley Murphy, e Man Ray estão envolvidos na produção do filme *Ballet Mécanique* (1924). Marcel Duchamp criou o filme abstrato *Anémic Cinéma* (1926).

"Sinfonias de cidades" são realizadas em cidades como Paris, Berlim e Moscou. Alberto Cavalcanti dirigiu *Rien que les heures* (1926); Walter Ruttmann, *Berlin: Symphony of a Metropolis* (1927); e Dziga Vertov filmou *Man With a Movie Camera* (1929).

O movimento surrealista nas artes plásticas deixa seu legado em obras clássicas do cinema mundial como *Un Chien Andalou* (1929) e *L'Age D'Or* (1930), de Luis Buñuel e que contam com a colaboração de Salvador Dalí.

Os filmes do Impressionismo Francês, que incluía diretores como Abel Gance, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, e Dimitri Kirsanoff podem também serem considerados experimentais pelo tipo de narrativa, pela edição rítmica e pelo trabalho de câmera que enfatiza o ponto de vista do personagem.

A verdade é que o cinema, nascido juntamente com o modernismo europeu, se insinua no tecido social sob formas heterogêneas, do *vaudeville* ao espetáculo, do filme antropológico a cenas do dia-a-dia. Sua padronização no cinema comercial em filmes de narrativa similares aos da literatura se dará devido a diferentes fatores, principalmente econômicos, caracterizando-se por uma cultura de espaços exibidores, resultando nesta divisão entre cultura e comércio.

O desenvolvimento de filmes de alto orçamento pela linha comercial de filmes indica claramente que o cinema se desenvolveu como espetáculo, preservando a forma cultural diegética.

O filme experimental constrói sua história e seu processo de distribuição se dará através de cooperativas e organizações não lucrativas, como *The Film-Makers' Cooperative* em New York.

Segundo Harbord, citando *Windows Shopping and the Postmodern* (1993), de Anne Friedberg, a criação dos novos centros urbanos traz, juntamente com a afluência de pessoas, os bens de consumo; “além do mais, estes centros metropolitanos foram construídos ao redor da possibilidade de mobilidade e de um olhar cultural móvel” (HARBORD, 2002, p. 44). Friedberg, citando Walter Benjamin, acrescenta que este novo produto cultural, o cinema, desenvolve uma nova forma de olhar, “o olhar virtual móvel”, ou seja, um olhar que muda de posição como a câmera, passando por uma série de objetos separados e desconectados um do outro. O *flanar* anônimo de Baudelaire, entre o profetizar e o ver, ocasionando um tipo de consumidor cultural do final do século 19, desempenhando, conseqüentemente, uma forma particular de “olhar”.

O que se pode afirmar é que “o sistema de produção, de distribuição e de consumo do filme tem afetado a estética e a própria forma do texto do filme” (HARBORD, 2002, p.78). O teatro

de atrações é incorporado pela *avant-garde* dentro da narrativa da arte, enquanto que o cinema comercial projeta uma afinidade com as formas industriais de produção.

## BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Disponível em: [http://ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto\\_wbenjamim\\_a\\_arte\\_na\\_era\\_da\\_reprodutibilidade\\_tecnica.pdf](http://ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnica.pdf) Acessado em 19/11/2014.

DOMINGUES, D. "Ciberespaço e rituais: tecnologia, antropologia e criatividade". Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 10, n. 21, jan./jun. 2004.

FARIAS, A. "A Arte e sua Relação com o Espaço Público". Palestra do V Encontro de Polos de Rede Arte na Escola. Universidade de Caxias do Sul (SC), 28.04.1997. Boletim número 16.

FERRARA, L. A Estratégia dos Signos: linguagem/ espaço/ ambiente urbano. Petrópolis: Ed. Perspectiva, 1981.

GONÇALVES, R. "Walter Benjamin e a Importância do Cinema na Modernidade" in Existência e Arte, Revista Eletrônica do Grupo PET, Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei, Ano IV, Número IV, janeiro a dezembro de 2008.

GUBERNIKOFF, G. "A Linguagem Cinemática: Uma Nova Linguagem?" Conexão: Comunicação e Cultura, v. 12, p. 15, 2013.

HARBORD, J. Film Cultures. London: SAGE Publications Inc. (US), 2002.

MILONE, M. "Cinema Experimental" . Disponível em [http://cinemasperimentale.it/2013/08/21/i-circuiti-dell-arte-cinema/?goback=%2Egde\\_1528147\\_member\\_267728674#%21](http://cinemasperimentale.it/2013/08/21/i-circuiti-dell-arte-cinema/?goback=%2Egde_1528147_member_267728674#%21) . Acessado em 24 set. 2013.

PLAZA GONZALEZ, J. "**Arte** e interatividade: autor-obra-recepção" in Revista Ars, São Paulo: ECA USP, v. 1, n. 2, p. 9-39, 2003.

SANTAELLA, L. Culturas e Artes do Pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo, Paulus, 2003.

# **Abril de Vietnam en el año del gato: A trilha de Álvarez e Labrada<sup>1</sup>**

## **Abril de Vietnam en el año del gato: the track of Álvarez and Labrada**

**Glauber Brito Matos Lacerda<sup>2</sup> (Mestre – Uesb)**

### **Resumo:**

O Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) convergiu grandes nomes da cultura comprometidos com os ideais da Revolução de 1959. Neste ambiente fecundo, o engenheiro de som Jerónimo Labrada passou a trabalhar com o diretor Santiago Alvarez. A parceria gerou mais de 20 de filmes, entre curtas e longas. Esta comunicação versa sobre o processo criativo dos dois artistas na articulação entre som e imagem no filme “Abril de Vietnam en el año del gato” (1975).

### **Palavras-chave:**

Jerónimo Labrada, Santiago Álvarez, trilha sonora, documentário.

### **Abstract:**

The Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC) converged with great names of culture committed to the ideals of the Cuban Revolution. In this fecund environment, the sound engineer Jerónimo Labrada began working with director Santiago Alvarez. The partnership generated more than 20 of films, between short and features. This communication is about the creative process of the two artists in the articulation between sound and image in the film “Abril de Vietnam en el año del gato” (1975).

### **Keywords:**

Jerónimo Labrada, Santiago Álvarez, soundtrack, documentary.

O Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) foi um órgão criado em 1959, três meses após o triunfo da Revolução, cujas principais missões eram servir de aporte para o desenvolvimento das atividades cinematográficas na ilha, ao passo que serviria de instrumento de propaganda ideológica do novo regime (VILLAÇA, 2010). Entre os mais destacados diretores que ali atuaram, estava Santiago Álvarez que, se notabilizou pelos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: O Som e a Escuta do Documentário.

<sup>2</sup> Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade (Uesb). Atualmente, é professor de Técnicas de Sonorização e Documentário na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

documentários<sup>3</sup> e *noticieros ICAIC*<sup>4</sup> que dirigiu. Entre 1969 e 1983, o então jovem engenheiro de som Jerónimo Labrada trabalhou na feitura das trilhas sonoras de mais de 21 filmes de Álvarez. A presente comunicação faz um breve panorama sobre a parceria de Labrada e Álvarez na construção da trilha sonora de *Abril de Vietnam en el año del gato* (1975), documentário de teor épico que narra a história do povo vietnamita, desde as primeiras migrações humanas para a península da Indochina até a reunificação do país em 1975, após a retirada das tropas americanas do seu território.

Segundo Aumont (2004, p. 31) “(...) o primeiro gesto do analista consiste em verificar se avalia corretamente o lugar do filme na história do cinema e se conhece suficientemente os discursos que originou”. A presente reflexão é, portanto, uma espécie prelúdio de uma análise, pois farei um rápido panorama do contexto histórico em que a obra *Abril de Vietnam* foi realizada, enfatizando as peculiaridades técnicas do momento da realização e as escolhas dos métodos de captura e processamento dos sons que influenciaram diretamente na estética apresentada. Neste sentido, fiz uma breve revisão bibliográfica e colhi depoimentos de Jerónimo Labrada, a partir de correspondência eletrônica.

Em 1975, no ano da reunificação do Vietnã do Norte e do Vietnã do sul, Jerónimo foi ao país do sudeste asiático, como membro da equipe de Santiago. Ao todo, passaram quatro meses registrando sons e imagens sobre a história, o cotidiano e a reconstrução do país de Ho Chi Minh<sup>5</sup>. Em seguida retornaram a Cuba, onde montaram o filme, sendo que Labrada não só se responsabilizou pelo som direto, como também pela edição de som e pela mixagem, conforme esclarece: “la música vietnamita es grabada por mi en locaciones naturales, igualmente la compuesta por Leo Brouwer, el montaje de sonido y la mezcla final [también]”<sup>6</sup>.

O filme completa a trilogia cujos dois outros filmes foram *Hanoi, martes 13* (1967) e *79 Primaveras* (1969). O título da película mescla elementos simbólicos das culturas cubana e vietnamita. Segundo o horóscopo vietnamita, cada ano é regido por um animal. O ano em que o filme foi feito, 1975, seria o ano do gato, animal notável pela sua inteligência e destreza corporal.

---

<sup>3</sup> Dentre os principais filmes de sua lavra estão *Now!* (1965), *LBJ* (1967) e *Hanoi Martes 13* (1967).

<sup>4</sup> Cinejornal estatal produzido pelo Instituto.

<sup>5</sup> Revolucionário e estadista vietnamita (1890-1969).

<sup>6</sup> Em correspondência eletrônica com o autor do dia 12 de maio de 2016.

Ao mesmo tempo, no mês de abril deste ano, os comunistas do Vietnã do Norte ocuparam Saigon, a capital do Vietnã do sul, e renderam o exército do lado capitalista. Por outro lado, o mês de abril, nas narrativas sobre os triunfos revolucionários dos cubanos, é bastante significativo, pois, em 11 de abril de 1895, José Martí e Maximo Gomez, heróis da independência cubana, desembarcaram em Playitas, em meio aos conflitos que tornaria a ilha independente da Espanha. Também foi neste mês, mas em 1961, que as tropas revolucionárias expulsaram o grupo paramilitar formado por cubanos exilados, patrocinado pelos Estados Unidos, que invadiram a ilha no intuito de acabar com o regime socialista recém-implantado e assassinar o então primeiro-ministro Fidel Castro.

*Abril de Vietnam en el año del gato* faz uma síntese, em pouco mais de duas horas, dos quatro mil anos de história do Vietnã e das lutas de independência do povo vietnamita, dando especial destaque para a guerra de independência com a França, e, ainda mais, ao triunfo do povo vietnamita sobre o exército americano que ocupou o sul da Indochina entre 1965 e 1975 no intuito de conter o avanço do socialismo na região, tendo em vista que o Vietnã do Norte era um aliado da União Soviética.

É fundamental, portanto, entender a trama sócio-histórica que Cuba estava no momento em Santiago Álvarez realizou esta película. Após a revolução, e com alinhamento da mesma com o socialismo soviético, a partir de 1961, Havana passou a construir uma política externa internacionalista, inspirada no internacionalismo proletário, de orientação marxista (BANDEIRA, 2009). Desta maneira, ganhou força o discurso de que os cubanos deveriam se empenhar para o avanço do socialismo pelo mundo, e, entre as décadas de 1960 e 1980, Cuba enviou tropas militares para a luta anticolonialista na África e ajuda humanitária a diversos países do Terceiro Mundo. Santiago Álvarez se destacou como o principal cronista que registrou, através do cinema, as questões políticas e sociais dos países aliados a Cuba: Vietnã, Laos, Angola, Moçambique, Serra Leoa, entre outros.

Havia uma afinidade entre os métodos de trabalho e preferências de Santiago e Jerónimo. Segundo Labaki (1994), o diretor construía suas narrativas fílmicas muito mais na

montagem do que num roteiro prévio. Tal ideia sempre agrada ao *sonidista*<sup>7</sup> (apud CALZADA & REYES, 2016, online):

Durante varias etapas del cine cubano, preferí el trabajo de sonido en el cine documental antes que en el de ficción. Siempre veía en ese campo mayor facilidad para participar desde una perspectiva creativa. En el cine de ficción, la tradición era que nos encontrabamos con un guión que ya estaba hecho, una idea bastante definitiva sobre la cual no había prácticamente ninguna posibilidad de actuar, en el sentido de proponer con el sonido alguna solución expresiva. Es decir, a la vez que a ti se te ocurre alguna idea creativa con relación a una historia, pues necesariamente el guión tiene que modificar-se, y en ese sentido muy pocos directores de ficción estarían de acuerdo en hacer esos cambios. (...) Con Santiago Álvarez trabajé mucho desde el inicio del proyecto hasta la mezcla final y, por supuesto, era un director con la voluntad de trabajar el sonido en esa cuerda.

Já na pré-produção, segundo relata Labrada<sup>8</sup>, sabia-se que *Abril de Vietnam* necessitaria de muita música, tendo em vista que seria um longa-metragem e o trilha musical é uma das marcas fortes dos filmes dirigidos por Álvarez. Em todas as regiões do Vietnã que chegavam, buscavam por músicos para que pudessem executar temas locais. Já na sequência de abertura, Labrada aparece sentado no meio de uma orquestra tradicional vietnamita operando um gravador Nagra, sendo que, dentro do cenário, avista-se um microfone Beyer M-160 preso a um pedestal. Segundo Labrada, tal estratégia de captação era proposital para o resultado estético pretendido:

Podía haber optado por seguir con el sonido el desplazamiento de la cámara dentro de las orquestas y eso es bonito (ir destacando la sonoridad de cada instrumento visto de cerca) pero esa grabación no la puedes usar si no es con esa imagen: Así que opte por tener un registro bien balanceado que se pudiera usar sin esas imágenes y así sucedió.

Ao capturar a música com o microfone parado, não seguindo o deslocamento da câmera, tinha-se, portanto, um material que poderia ser usado com outras imagens senão a da própria orquestra. Isto é, uma vez que fossem feitas tomadas de áudio em movimento, a música seria mais adequada para uso diegético, pois o instrumento musical em destaque na banda sonora estaria também em evidência no quadro. Por outro lado, a tomada com o microfone plantado dá

---

<sup>7</sup> Como se denominas os profissionais do áudio em espanhol.

<sup>8</sup> Em correspondência eletrônica do dia 24 de Outubro de 2016.

mais maleabilidade para que a música possa ser editada de modo não-diegético, pois todos os elementos musicais se apresentam em intensidade e características tímbricas constantes durante toda a execução.

Além do registro musical, muitos instrumentos musicais típicos do Vietnã foram adquiridos pela equipe e levados para Cuba para que o maestro Leo Brouwer pudesse compor outros temas para a película, tendo ao seu dispor timbres típicos do sudeste asiático (ARRIBAS, 2012). Entre 1969 e 1972, Labrada já havia trabalhado junto a Brouwer no Grupo de Experimentación Sonora (GES) do ICAIC, iniciativa que tinha como objetivo aprimorar o talento dos jovens músicos cubanos ao passo que os instrumentalizava para composição musical voltada para o cinema.

Segundo relata Jerónimo, durante a filmagem, sempre havia uma grande afinidade ao trabalhar com Santiago. Ao mesmo tempo, o diretor de “Now!” tinha uma grande sensibilidade para os sons de uma maneira geral e sempre ao ouvir algo que lhe chamasse atenção, pedia que se fizesse o registro e isso se dava também noutras produções que não *Abril de Vietnam*. Labrada recorda que uma vez filmando no Camboja, ao passar por uma rua de Phnon Penh, capital do país, quando os homens de Pol Pot haviam evacuado toda a cidade, Santiago pediu a Jerónimo que gravasse aquele silêncio que usaria depois no filme. E, assim o fez.

Na pós-produção, as técnicas empregadas quando da realização de *Abril de Vietnam* permitia muito mais interação no processo criativo entre a edição de som e a de imagem. Segundo Labrada<sup>9</sup>:

(...) en esa época el montaje de imagen se hacia junto con el de sonido, estaban ahí colgados todos los tramos de imagen y sonido directo y en una mesa tenia yo en magnético 35mm todos aquellos sonidos y música que pensaba para usar en la estructuración de la banda sonora total. Era muy sencillo probar soluciones, cortar la imagen según el sonido, editar el sonido, alargar un plano según el sonido y así. Eso hoy (con mas desarrollo) no se puede hacer, pues se han instalado unas mecánicas de producción que impiden estas creaciones. El cine de Santiago sería imposible hoy día.

---

<sup>9</sup> Em Correspondência eletrônica do dia 24 de outubro.

Podemos notar na trilha sonora de *Abril de Vietnã en el año del gato*, momentos em que o som é construído dentro dos padrões esperados para uma narrativa clássica de documentário. Isto é, um narrador onisciente e vococêntrico (CHION, 2011), o que já havia sido pensado antes da filmagem, tendo em vista que o filme pretendia fazer um panorama dos quatro milênios de ocupação humana da Indochina e, neste sentido, uma voz *over* seria adequada para alinhar os principais acontecimentos deste longo intervalo de tempo. A música tem tanto a função de apresentar ao espectador as manifestações folclóricas vietnamitas quanto “comentar” determinadas passagens, sustentando emocionalmente as sequências. Neste sentido, tem-se, por exemplo, o momento em que se mostra as ações de cooperação cubana para reconstrução do Vietnã ao som do Hino da Internacional Comunista, arranjado por Leo Brouwer, onde se pode escutar elementos musicais típicos da música cubana, assim, além de exaltar a política internacionalista de Havana, tenta provocar emoções no espectador.

No que concerne aos ruídos, podemos notar momentos em que os ambientes são montados de modo a transparecer que soa naturalmente daquela imagem, isto é, a trilha sonora é montada sob uma perspectiva naturalista, como em trechos de sequência que se conta a história do abatimento de um avião B-52 estadunidense por um piloto vietnamita. Por outro lado, há também momentos de quebra do naturalismo, como na sequência que se passa no porto de Hai Phong, quando ouvimos um pequeno trecho da melodia da Internacional sendo executado por buzinas de navios. Labrada esclarece como o trecho foi concebido: “(...) estive horas fabricando em magnético, copiando, variando velocidades, para hacer que se escuchara el tema”.

As intervenções de Labrada também são notáveis num trecho que se passa na Mina de Carvão de Cam Pha. A sequência se inicia com planos gerais, cobertos pela narração, que fala da importância daquele lugar como provedor da matriz energética do país, e por uma música, cantada em capela, processada com uma perceptível reverberação. De repente, há um corte e a câmera vai se aproximando da cantora que está naquele cenário rodeada de operários e, ao lado, vê-se o Nagra funcionando, tornando ainda mais evidente que aquele canto é registrado no exato momento da tomada de imagens. Ao se aproximar mais da cantora, a voz vai se tornando menos reverberante, até que não soe mais a reverberação, ficando o timbre coerente

com o cenário que se apresenta. A sequência volta a mostrar planos abertos, e, mais uma vez, o canto volta a ficar reverberante, como se refletisse nas imensas montanhas cortadas pela mineração que vemos no fundo do campo, e a música se mimetizasse na profundidade do campo. Segundo Labrada, tal decisão só se deu na mixagem final do filme:

En la Mezcla final se me ocurrió la idea de tener la voz en off reverberada y natural cuando aparece. Es una solución en la mezcla para dar esa sensación de paso de una percepción a otra, que es la idea de la secuencia. también era muy pesante tener la voz natural todo el tiempo pues en ese ambiente parecía que estaba siempre al lado de la cámara.

Pode-se notar, nos breves exemplos e nos comentários de Labrada que a colaboração dele para em *Abril de Vietnam en el año del gato* produziu marcas significativas no filme assinado por Santiago Álvarez. Desta maneira, esta comunicação aponta para a necessidade de uma pesquisa mais avançada que verse sobre a contribuição do Sound Designer<sup>10</sup> numa obra cinematográfica e, especificamente, da parceria entre esses dois profissionais do cinema de destaque no cinema latino-americano.

## Referências

ARRIBAS, Eugénio I. B. **Santiago Álvarez: el documental de urgencia**. Madri: Universidad Carlos III de Madrid.

AUMONT, Jacques. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

BANDEIRA, Luiz .A.M. **De Martí a Fidel: A Revolução Cubana e a América Latina**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CALZADA, Víctor F.; REYES, Dean L. **“Las películas siguen siendo mudas mismo en una era sonora”**. Entrevista Jerónimo Jabrada. Disponível em: <<http://www.salabeckett.cat/fixers/pauses/pausa-31/entrevista-a-jeronimo-labrada>>. Acesso em: 17 maio 2016.

CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto&Grafia, 2011.

LABAKI, Amir (Org.). **Olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LABRADA, Jerónimo. **El sentido del sonido**. Barcelona: Alba, 2009.

---

<sup>10</sup> O termo Sound Designer só surge nos créditos dos filmes a partir de *Apocalypse Now!* (Francis Ford Coppola. EUA, 1979). Contudo, reconheço como tal os profissionais que pensam toda a concepção sonora de um filme, desde a pré-produção à finalização.

VILAÇA, Sérgio. **A música no cinema revolucionário de Santiago Álvarez**. In: 9º Encontro Nacional de História da Mídia. Ouro Preto (MG): UFOP, 2013.

VILLAÇA, Mariana. **Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)**. São Paulo: Alameda, 2010.

\_\_\_\_\_. **Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural**. São Paulo: Humanitas, 2004.

# A simbologia da natureza humana em *A Árvore da Vida*<sup>1</sup>

## The symbolism of human nature in *The Tree of Life*

Guilherme Augusto Bonini<sup>2</sup> (Mestrando – UFSCar)

### Resumo:

Partindo dos conceitos de análise fílmica de Aumont, este artigo propõe discutir a estrutura narrativa em *A Árvore da Vida*, de Terrence Malick, sob a ótica do protagonista em sua trajetória de vida e a construção fotográfica em recursos técnico-estilísticos que buscam expressar os caminhos da Natureza e da Graça propostos no filme, o que permite a investigação de uma obra que inova em estilo e linguagem cinematográfica.

### Palavras-chave:

Narrativa cinematográfica, surrealismo, fotografia, *A Árvore da Vida*.

### Abstract:

Based on the concepts of film analysis of Aumont, this article proposes to discuss the narrative structure in *The Tree of Life*, by Terrence Malick, from the perspective of the protagonist in his life trajectory and the photographic construction in technical-stylistic resources that seek to express the paths of Nature and Grace proposed in the film, which allows the investigation of a work that innovates in style and cinematic language.

### Keywords:

Cinematographic Narrative, Surrealism, Photography, *The Tree of Life*.

A história do cinema foi marcada pelo uso de uma estética ousada com o Movimento Surrealista. A proposta sugere retratar uma realidade que aborda a fronteira entre o mundo do inconsciente e o consciente. Para tal, é possível identificar a ideia baseada na proposta do *Manifesto Surrealista* de André Breton, cuja escrita possibilita a elaboração de uma narrativa fragmentada, não linear e que toca o espectador de forma surpreendente, pois provém da quebra do raciocínio lógico de filmes clássicos.

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (BRETON, 1924, p.12)

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Painel FIGURAS TRAÇADAS NA LUZ.

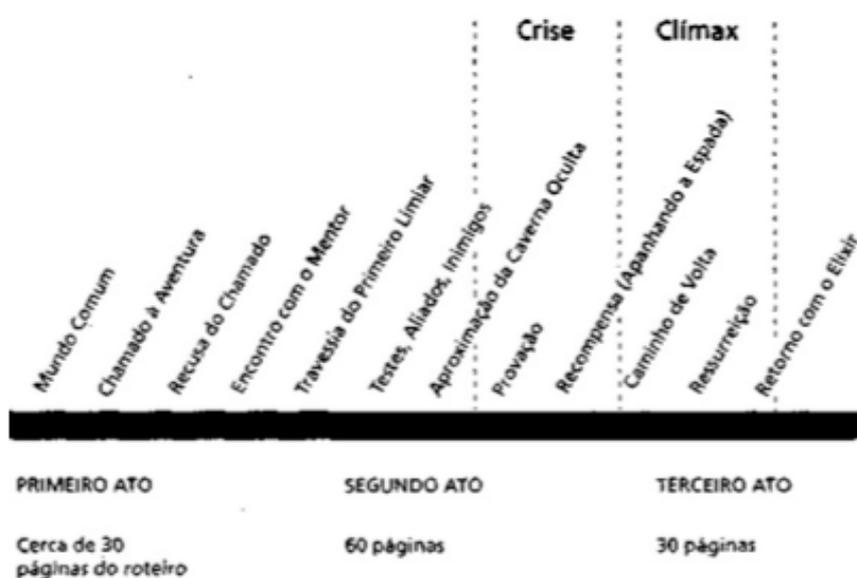
<sup>2</sup> Mestrando do PPGIS da Universidade Federal de São Carlos, bolsista CAPES. Diretor, roteirista e montador cinematográfico.

Contra um padrão convencional de cinema, os surrealistas propunham um cinema autêntico, de sonhos, de aventura e mistério. Um cinema que incorporasse à sua imagem a dimensão do desejo e rompesse com as regras da percepção comum, ou seja, os cineastas surrealistas pensavam na criação de um cinema artístico, que representasse algo específico da linguagem cinematográfica e para isso “é preciso introduzir a ruptura no próprio nível da estruturação das imagens, no nível da construção do espaço, quebrando a tranquilidade do olhar submetido às regras” (XAVIER, 2005, p.113).

### **Jornada narrativa**

A escrita de uma estrutura dramática consiste no ato de relatar um acontecimento ou um conjunto de acontecimentos, reais ou imaginários, com intervenção de um ou mais personagens num espaço e tempo determinado. O mesmo ocorre na elaboração narrativa cinematográfica no qual ao longo de sua história foi possível perceber a existência de um raciocínio lógico de construção. Tal feito levantou conceitos teóricos para a elaboração de histórias, como fez Christopher Vogler ao desenvolver um método baseado em arquétipos, na poética de Aristóteles e nos pensamentos traçados por Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces* e *O Poder do Mito*. A criação consiste na figura central de um personagem que busca um destino e para isso percorre uma jornada, repleta de desafios e conquistas: “apresenta-se ao herói um problema, um desafio, uma aventura a empreender. Uma vez confrontado com esse Chamado a Aventura, ele não pode mais permanecer indefinidamente no conforto de seu Mundo Comum” (VOGLER, 2006, p. 37). O autor traça uma linha temporal de ações até a resolução final e independentemente do resultado, aponta um desenvolvimento de transformação: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio e divide essa trajetória em doze fases (Tabela 1):

Tabela 1: Modelo da Jornada do Herói



Fonte: *Print screen* de A Jornada do Escritor (VOGLER, 2006, p. 36).

Os estágios da Jornada do Herói podem ser traçados em todo tipo de história, e não apenas nas que mostram aventuras e uma ação física "heróica". O protagonista de toda história é um herói de uma jornada, mesmo se os caminhos que segue só conduzirem para dentro de sua própria mente ou para o reino das relações entre as pessoas (VOGLER, 2006, p.35).

### A natureza humana em *A Árvore da Vida*

Assim como o cinema surrealista dos anos 20 propunha uma autenticidade na obra de seus realizadores, buscamos investigar se através dos recursos técnico-estilísticos empregados pelo diretor se obtém um estilo visual e sonoro que rompe com a estrutura narratológica do cinema clássico. Para tal propósito realizou-se uma análise sequencial da obra, especificamente de um segmento que se justifica por conter unidades de imagem e som que retratam questões envolvendo rupturas diegéticas que transfiguram ações refletoras de pensamentos que se fazem presentes ao longo de todo o filme.

Para um aprofundamento do caso, segue-se o molde de fichamento filmográfico que, segundo os teóricos Aumont e Marie, consiste em "um estudo consagrado a um único filme". Falamos especificamente de uma análise voltada à cinegrafia, com descrição dos segmentos

imagéticos: “a análise cinegráfica privilegia a unidade onírica do filme, destaca a realização, apercebida nos movimentos de câmera e nos enquadramentos, assim como nos diálogos e na música (...)” (AUMOUNT, 2004, p.27).

A história do filme mostra a gênese e o significado da vida através dos olhos de uma família interina do Texas. A primeira manifestação do filme acontece através da citação bíblica de Jó 38:4,7: “*Onde você estava quando eu fundei a terra? ... Enquanto a manhã e as estrelas cantaram juntas e todos os filhos de Deus gritavam de alegria?*”. Ao fundo, uma banda sonora emite ondas marinhas, junto de manifestos de gaivotas, e surge a imagem de uma luz que se assemelha a de uma chama e se ouve uma voz sussurrante *over* do personagem Jack O'Brien - interpretado em fase adulta por Sean Pen: “*Irmão, Mãe. Foram eles que me levaram à sua porta*”. A trilha musical de Alexander Desplat revela um estridente coro gregoriano e acompanha em imagem uma passagem da história de vida da Sra. O'Brien, mãe de Jack – interpretada em fase adulta pela atriz Jessica Chastain. A passagem revela o personagem enquanto criança, sua relação com o pai intensificando o sussurrar de sua voz *over* em fase adulta, os dizeres: “*Os homens ensinaram que a vida segue dois caminhos. O caminho da Natureza e o caminho da Graça. Você tem que escolher qual dos dois irá seguir*”.

Inicialmente, o diretor faz o uso de *fade in* e *fade out* para ilustrar as mudanças na passagem de tempo e apresenta ao longo do filme os personagens hora em sua fase de vida infantil, hora em fase adulta. Através da trucagem do efeito, toda a narrativa do filme segue em segmentos, alguns deles contêm uma temporalidade contínua, como na cena em que a personagem Sr<sup>a</sup>. O'Brien recebe o telegrama informando a morte de seu filho e logo no plano seguinte, Sr. O'Brien, seu marido e pai de Jack – interpretado pelo ator Brad Pitt - é notificado por telefone.

A montagem de toda a sequência é apresentada em pequenos fragmentos que dizem respeito à memória, como na cena em que a personagem da mãe caminha pelo corredor da casa, passa por um quarto e através do movimento de câmera é mostrado um instrumento musical, seguido por um repentino corte que revela o filho que toca o violão, o que evidencia um lapso temporal que remete à memória.

O diretor de fotografia Emmanuel Lubezki opta pelo uso de uma temperatura de cores quentes e vivas, evidenciando os tons verde, vermelho e azul, assim como uma paleta de cor com variação entre tons complementares. A maioria dos planos são realizados com objetivas em grande angular, com pequenas variações de profundidade de campo, o que promove uma amplitude cênica que destaca elementos da natureza como a árvore, a água, o ar, a terra e o fogo. Esse recurso fotográfico potencializa a relação da figura humana com a natureza - o que pontua o diálogo da personagem sobre a escolha entre dois caminhos -, e a movimentação da câmera, muitas vezes na mão, proporciona um realismo em quadro. A *mise-en-scène* se destaca em retratar ações que de um plano geral - em um quadro aberto, transfere-se a um plano fechado - em *close-up*, explorando os elementos físicos e os corpos no espaço como um todo. Dessa forma é possível identificar uma marca visual em todo o filme seguindo aqui Bordwell para quem “essa concepção de *caméra-stylo* ajudou a deitar as fundações para a ideia de autoria” (BORDWELL, 2013 p. 79).

O drama que se segue ilustra firmemente a vida da família em um mundo de dor e questionamentos sobre vida, morte, e fé, em uma divisão temporal que não segue uma linha lógica cronológica. Neste sentido, sobre uma ordem narrativa, o crítico “Genette aponta que se os acontecimentos têm o seu próprio eixo temporal (a cronologia), nada obriga a que sejam relatados segundo essa ordem” (GENETTE *apud* GARDIES, 2008, p. 85).

A ação narrativa que segue uma análise específica apresenta o personagem Jack O'Brien, em fase adulta, pouco depois da notificação da morte de seu irmão aos pais. A investigação segue através da decomposição de planos, pois no cinema narrativo clássico “os planos combinam-se por seu turno em unidades narrativas e espaço-temporais normalmente designadas por sequências (=séries de planos)” (AUMOUNT e MARIE, 2004, p. 47). A investigação segue a leitura de alguns planos da sequência seguinte aos questionamentos do pai sobre a perda do filho, próximo aos onze minutos de projeção, pois os elementos discutidos dialogam com a proposta de uma ruptura temporal narrativa pois “uma decomposição deve conter os elementos e só estes, que o analista escolheu tratar no seu trabalho, [e, assim sendo] concluímos que não há nem decomposição nem modelo obrigatórios” (AUMOUNT e MARIE, 2004, p. 49).

A sequência inicia com o surgimento de uma imagem abstrata, disforme, que se assemelha à figura de uma chama – semelhante a que é apresentada no início do filme. Em tons de laranja e azul, a imagem que parece representar o elemento fogo é destacada em um fundo negro, o quadro se transfigura abruptamente em uma fragmentação de nebulosas imagens coloridas, desfocadas, distorcidas, que formam ondas como *flashes*, imagéticos, horizontais. O som emite acordes agudos que parecem vir de um instrumento de sopro. Nas reluzentes imagens Jack O'Brien, em voz *over*, questiona: “*Como você veio até mim?*”. Do plano abstrato, o quadro em um efeito de fusão em *flashes* de imagens cada vez mais tênues a cor vermelha se transfere a um plano externo de uma rodovia. Em um quadro subjetivo de um automóvel em alta velocidade, a rotação imagética é acelerada, e um efeito em *timelapse* destaca o anoitecer com mudanças da luz do céu e os faróis dos carros. O personagem diz: “*Em qual forma?*”. A ação é interrompida por um corte que revela o plano interior de uma casa, com uma parede em tom azul e uma porta central de madeira. O plano é subjetivo, o movimento humano caminha em direção à porta e com um corte o plano agora é exterior. Dia, Jack adulto vestido com terno e gravata, encontra-se à deriva, em um deserto, parado em frente a uma estrutura de madeira como o batente de uma porta – algo que se assemelha a um portal. Sua voz *over* questiona: “*Em que aparência?*”. A ação seguinte revela gaivotas sobrevoando um limpo céu azul e repentinamente, com um corte, o plano ilustra um movimento de câmera contínuo, rente a um chão branco em uma paisagem que revela um horizonte naturalista repleto de montanhas. Toda a ação fragmentada é ambientada em faixa sonora diegética, porém o segmento mantém ruídos que remetem a vento e uma banda sonora grave em tom gradual crescente que intensifica uma mudança radical da ação dialoga diretamente com a imagem em um corte repentino para o espaço interior de um quarto. O personagem Jack se levanta abruptamente da cama – como se acabara de acordar de um sonho, ao seu lado a figura de uma mulher, sentada na beirada da cama. A *mise-en-scène* mostra Jack um tanto desorientado e com um movimento corpóreo parece tomar consciência do espaço em que se encontra; o quadro seguinte revela o contraplano da ação em que o personagem se levanta e sai de cena.

Para uma melhor visualização e entendimento do mesmo, colocamos abaixo uma decomposição plano a plano (Tabela 2) que, segundo Aumont e Marie: “contribui, por definição,

para perpetuar o privilégio unanimemente (e muitas vezes inconscientemente) concedido à imagem” (AUMOUNT e MARIE, 2004, p. 52).

Tabela 2: Decomposição de plano a plano da sequência de *A Árvore da Vida*.

PLANO		IMAGEM		SOM	
Nº	Duração	Descritivo	Câmera	Diálogos	Música/ruído
01	10"	- cores azul e laranja. - figura abstrata/desforme. (objeto se movimenta no eixo)	- P.G. - fixo		- notas agudas - vento
02	16"	- cores azul, laranja, roxo, vermelho. - flash de luz abstrato/desforme. (objeto se movimenta da esquerda p/ direita)	- P.G. - fixo	Como você veio até mim?	- notas agudas - vento
03	02"	- cores azul, cinza, amarelo e vermelho. - rodovia. - vários carros/ônibus em movimento acelerado - seguem o fluxo de destino.	- P.G. - Subjetiva do automóvel - Travelling (fixo no carro)	Em qual forma?	- notas agudas - vento
04	02"	- cores azul, cinza, amarelo e vermelho. - rodovia. - vários carros/ônibus em movimento acelerado - seguem o fluxo de destino. Obs.: Plano se repete	- P.G. - Subjetiva do automóvel - Travelling (fixo no carro)		- notas agudas - vento
05	01"	- cores azul, amarelo, roxo e vermelho. - rodovia - vários carros em movimento retardado - seguem o fluxo de destino.	- P.G. - Subjetiva do automóvel - Travelling (fixo no carro)		- notas agudas - vento
06	03"	- cores azul e marrom - porta de madeira	- P.P. - Subjetiva do personagem - Travelling em direção à porta		- vento
07	02"	- cores azul e marrom - Personagem em frente ao batente de uma porta, no deserto.	- P.M. - Travelling acompanha o personagem	Em que aparência?	- vento
08	02"	- cores azul e branco - gaivotas sobrevoando céu.	- P.D. - Panorâmica acompanhando as gaivotas		- vento - gaivotas
09	02"	- cores branco, azul e amarelo - horizonte montanhoso com sol no pico.	- P.G. - Travelling rente ao chão em direção a montanha		- vento
10	10"	- cores cinza claro, escuro e branco. - quarto com janelas grandes de vidro - abajur - cama e travesseiro - dois personagens, um homem deitado em foco e uma mulher sentada na beira da cama de costas – desfocada.	- P. M. - Na mão, acompanha o personagem frontal.		- vento abafado
11	10"	- cores cinza claro, escuro e branco. - quarto com janelas grandes de vidro - abajur - cama e travesseiro - dois Personagens, homem sentado na beira da cama – desfocado e mulher sentada na cama – focada	- P. M. - Na mão, acompanha o personagem frontal.		- vento abafado

Dentre os recursos técnicos-estilísticos empregados por Malick, além da fotografia, destaca-se o uso de voz *over* que, conforme aponta o produtor Jacob Brackman: “...*he developed his own style (...), he figured out how to work with voice-over. These were things that he didn't learn from anyone else, he kind of invented them*” (HINTERMANN e VILLA *apud* Brackman, 2015, p. 21-22)<sup>3</sup>. Na obra em questão, o diretor promove o que se chama de política dos autores que “pretende demonstrar a possibilidade de verdadeiros artistas se revelarem (...). Essa política procura remover da noção de autor os “temas aparentes” ou “assuntos explícitos” dos argumentos para substituí-los pela “realização” e o “olhar do cineasta” (AUMONT e MARIE, 2004, p. 35).

### **Considerações finais**

De uma maneira geral, os conflitos existenciais vividos pelos personagens em *A Árvore da Vida* permitem traçar a visualização de uma simbologia na personificação de suas figuras entre os caminhos da Natureza e da Graça apresentados no início do filme. A passagem bíblica no prólogo faz referência à teologia e ao questionamento sobre a existência de Deus - devido à perda do membro familiar, Malick traça a resposta com uma longa sequência sobre a construção do universo e cria um paralelo filosófico ao ilustrar a Natureza como algo conflitante, difícil, violento e a Graça como representação do divino, do amor e do perdão. Dessa forma é criado um elo com as figuras humanas performáticas: vemos o Sr. O'Brien como o caminho da Natureza e a Sr. O'Brien como o caminho da Graça; o filho Jack, a partir de suas memórias, é visto em uma difícil relação com o pai, o que marca uma optativa escolha que tendência para o lado árduo da vida, estando ele no tempo presente imerso em um estado emocional cujos conflitos, em relação à perda súbita do irmão, o jogam em uma jornada de busca existencial reflexiva e metafísica.

A obra como um todo parece fazer da ação narrativa uma associação com as raízes da 'árvore' da vida, não apenas por contar a história dos O'Brien, mas por se subdividir em caminhos de forma rizomática, caminhos que parecem ser, de certa forma, independentes e autônomos,

---

<sup>3</sup>“... ele desenvolveu seu próprio estilo (...), ele deu um jeito de como trabalhar com “voz *over*”. Essas são coisas que ele não aprendeu com ninguém, ele meio que as inventou. “

como que guiados pela vontade e pelo desejo do narrador, o que cria rompimento com a estruturação narrativa clássica e faz *A árvore da vida* se assemelhar ao modo criativo presente nos artistas surrealistas.

### **Referências**

- AUMONT, J. e MARIE, M. *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto e Gráfica, 2004.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Unicamp, 2013.
- BRETON, Andre. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GARDIES, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto e Gráfica, 2008.
- HINTERMANN, C. e VILLA, D. *Terrence Malick Rehearsing the Unexpected*. England: Faber and Faber, 2015.
- VOGLER, C. *A Jornada do Escritor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- XAVIER, I. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: GRAAL, 2003.

# Os sons da encenação em *Sur*, uma película político-*tanguera*<sup>1</sup>

## The sounds of the *mise-en-scène* in *Sur*, a political-*tanguero* film

Guilherme Maia<sup>2</sup> (Doutor – UFBA) e Leandro Afonso<sup>3</sup> (Mestre – UFBA)

### Resumo

Como mais um passo na jornada investigativa sobre o cinema musical latino-americano, realizada no âmbito do Laboratório de Análise Fílmica, propomos trazer a este Seminário um número musical do filme *Sur* (Fernando Solanas, 1988), uma película político-*tanguera*, com o objetivo de discutir os resultados de uma análise de *mise en scène* que, ao contrário do que usualmente acontece no campo dos estudos fílmicos, inclui os elementos sonoros no jogo da encenação.

### Palavras-chave

*Mise-en-scène*; Fernando Solanas, Cinema musical, Análise Fílmica, Cinema Argentino

### Abstract

As a further step in the investigative journey on Latin American musical cinema, carried out within the Laboratory of Film Analysis, we propose to bring to this Seminar a musical number of the film *Sur* (Fernando Solanas, 1988), a political-*tanguero* film, with the objective of discussing the results of an analysis of *mise-en-scène* that, unlike what usually happens in the field of film studies, includes the sound elements in the play of the staging.

### Keywords

*Mise-en-scène*; Fernando Solanas, Musical Cinema, Film Analysis, Argentinean Cinema

Via de regra, quando convocados no âmbito dos estudos sobre o audiovisual, conceitos como *mise en scène*, *staging*, *puesta en escena* e encenação, se referem a uma matéria expressiva essencialmente visual. Aumont (2008, p. 68) diz que encenar é “exercer o olhar sobre o que se filma, distinguindo-lhe o essencial e tornando-o visível”. Bordwell (2008, p.36) considera que “o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro.” Para ele “a imagem da *mise-en-scène* por excelência é

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE dentro do ST Teoria e Estética do Som no Audiovisual, na Sessão 6: A MÚSICA EM CENA.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação (PósCom-UFBA), Mestre em Música (PPGM-UNIRIO), Guilherme Maia é professor da Facom e do PósCom (UFBA). No ensino e na pesquisa, trabalha com questões relacionadas ao som e à música no audiovisual. Em 2015, publicou os livros “Elementos para uma poética da música dos filmes” e “Ouvir o Documentário: vozes, música, ruídos”, este último como co-organizador.

<sup>3</sup> Diretor dos curtas *Nunca Mais Vou Filmar* (2012), *Lara* (2013), *Habeas Corpus* (2014) e *Argentina, Me Desculpe* (2015). Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica.

um plano-sequência com grande profundidade de campo.” Para Bonitzer (1999), *mise-en-scène* designa uma inteligência artística no agenciamento dos planos, incluindo a montagem e os movimentos de câmera no rol dos elementos constitutivos da encenação.

No Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (1996, p. 122), no entanto, Veinstein (1955), fixando a gênese do conceito de *mise en scène* na segunda metade do século XIX, propõe duas definições de encenação. “Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação.” Em um sentido mais restrito, encenação designaria “a atividade que consiste no arranjo num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática.” Ora, na primeira definição, a música tem explícito direito de pertencimento ao conceito. Na segunda, quando fala em “diferentes elementos da interpretação cênica de uma obra dramática”, não confere nenhuma ênfase aos elementos visuais. Vozes, música e ruídos, portanto, nestas definições fundadoras, fazem parte do jogo da *puesta en escena*.

Ao migrar para o campo dos estudos fílmicos, todavia, o conceito de encenação parecer ter, em grande medida, se “descolado” dos elementos sonoros. Hoje fala-se muito em “paisagem sonora”, é bem verdade, e esse conceito pode ser entendido como um equivalente ao de *mise-en-scène* aplicado à imagem – a posta dos sons em cena. Observemos, contudo, que são conceitos que costumam transitar em territórios distintos, como se som e imagem, no cinema, não formassem um objeto íntegro, trazendo de volta a este Seminário uma questão interessante: o campo dos estudos de som no cinema decerto cresceu de forma imponente nestas últimas décadas, mas até que ponto teve força suficiente para ocupar espaços importantes no campo dos estudos cinematográficos, de um modo geral?

Como mais um passo na nossa jornada investigativa sobre o cinema musical latino-americano, que teve algumas de suas ações apresentadas nos nossos dois últimos encontros, desta vez trazemos aqui o musical *Sur* (Fernando Solanas, 1988) para propor uma análise de *mise en scène* que inclua os elementos sonoros, tomando como objeto um número musical do filme, no qual o agora e o ontem, a vida e a morte, a memória e o delírio, a prisão e a liberdade, o desencaixe e o encaixe amoroso se fundem em um belo espetáculo minimalista de encenação

audiovisual, sintetizando a dor difusa e tão “argentina” que é o prato principal do cardápio sensorial e sentimental do filme.

Unindo duas importantes tradições do cinema argentino: as *películas tangueras* e o cinema político, *Sur* foi contemplado com o prêmio de melhor direção na edição de 1988 do Festival de Cannes. Decerto o sofisticado tecido político da camada cognitiva do filme em muito contribuiu para esse reconhecimento, mas, da mesma forma, não devemos temer afirmar que o sabor específico deste filme, assim como sua consagração em uma das mais importantes instâncias do campo, paga altos tributos ao modo como os números musicais de *Sur* são *postos em cena*, especialmente os tangos interpretados por Roberto Goyeneche, “El Polaco”, *cantante* famoso pela astúcia na ornamentação das frases em *rubato*.

## **Bibliografia**

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa, Texto e Grafia, 2008.

BONITZER, Pascal. **Qu’est-ce qu’un plan?** em *Le Champ Auvegle, Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz – A encenação no cinema**. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, Papyrus Editora, 2008.

FARKAS, Guilherme. **Som e mise-en-scène**. <https://revistausina.com/2015/05/15/som-e-mise-en-scene/>. Maio, 2015.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, Papyrus, 2013.

CONSTANTINI, Gustavo; RAPAN, Eleonora. **Sonido e inmersión en la trilogía salteña de Lucrecia Martel**. *Imagofagia*, n.º 13, 2016.

## ***Exit Through the Gift Shop: o documentário-spray***<sup>1</sup>

### **Exit Through the Gift Shop: the documentary-spray**

**Gustavo Russo Estevão (Mestre - UFSCar)**<sup>2</sup>

#### **Resumo**

O texto discute alguns mecanismos de criação e produção do artista de rua e diretor audiovisual Banksy, através da observação de seu filme *Exit Through the Gift Shop*, lançado em 2010. Propõe-se o início de uma análise do filme, embasada principalmente nas ideias de Roger Odin e Bill Nichols; e nas propostas de Tradução Intersemiótica, formuladas por Julio Plaza.

#### **Palavras-chave:**

Documentário, Arte de rua, Banksy, *Exit Through the Gift Shop*.

#### **Abstract**

The text discusses some mechanisms of creation and production of the street artist and movie director Banksy, through observation of his film *Exit Through the Gift Shop*, launched in 2010. It is proposed to start a review of the film, based mainly on the ideas of Roger Odin and Bill Nichols; and on the proposals of Juio Plaza and the Intersemiotic Translation.

#### **Keywords:**

Documentary, Street Art, Banksy, *Exit Through the Gift Shop*.

Em 2010, Banksy, um renomado artista do movimento conhecido como *street art* (ou arte urbana), lançou o documentário *Exit Through The Gift Shop* (Saída Pela Loja de Presentes) no qual narra a trajetória de Thierry Guetta, o homem-câmera que acompanhou (e registrou) a explosão do movimento de arte urbana a partir dos anos 2000, com o objetivo de realizar um documentário sobre o próprio Banksy.

O presente trabalho propõe uma discussão sobre os imbricamentos entre a obra plástica e o filme. O documentário-*spray* sintetiza o fazer artístico de Banksy, principalmente a partir de quatro aspectos, traduzidos intersemioticamente das ruas para o filme: a construção paródica de sua obra; o fascínio de Banksy por duplos; a predominância do signo icônico em sua obra; e a relação entre videografia e arte de rua.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E OUTRAS ARTES.

<sup>2</sup> Gustavo Russo Estevão é mestre pela Universidade Federal de São Carlos, na qual desenvolveu a dissertação A arte-spray de Banksy: grafite e videografia, com o apoio de bolsa de mestrado da CAPES.

O filme começa. Ao invés da *Ben Lomond Mountain* e das vinte e quatro estrelas que a rodeiam na logomarca do estúdio *Paramount*, vê-se um cume estilizado crivado de balas ao redor, e o nome *Paranoid Pictures*. O *lettering* apresenta o que virá: “*A Banksy film*”.

**Figura 1.** Representação da marca *Paranoid Pictures*



Fonte: [https://c1.staticflickr.com/5/4028/4394877934\\_1aa45a9879\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/5/4028/4394877934_1aa45a9879_b.jpg)

Desde o início da recepção da obra fica claro o tom de paródia e crítica do que virá a seguir. Um clipe musical faz as vezes de prólogo da narrativa, mostrando imagens de artistas de rua em atividades ilegais, ao som de uma letra que convida “*tonight the streets are ours*”<sup>3</sup>, aproximando e criando empatia com o espectador. Após o título do filme, aparece pela primeira vez aquele que é o diretor e principal ‘depoente’ da obra e ouve-se em voz-over alguém perguntar: - “Então, começo pelo filme. Sobre o que é?”

Banksy, devidamente encapuzado e com distorção na voz, explica: “trata da história do que aconteceu ao cara que tentou fazer um documentário sobre mim. Mas agora ele tem muito mais interesse do que eu. Portanto, o filme será sobre ele”. Sabe-se que aconteceu uma inversão entre os papéis de documentarista e do assunto-tema do documentário. O espelhamento entre diretor e objeto gera uma qualidade de comentário, como se Banksy estivesse dialogando com seu próprio filme. A estrutura na qual os filmes falam de si mesmos rompe com a convenção

---

<sup>3</sup> Tradução: Hoje as ruas são nossas. Autoria da canção: Richard Hawley.

clássica de documentários, coloca em xeque a autenticidade do que se está contando e afere uma visão contemporânea sobre a produção audiovisual. Segundo Bill Nichols:

Durante muito tempo, achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si mesmos. Estratégias reflexivas que questionam o ato de representação abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade. (NICHOLS, 2005, p.51)

Banksy convida o espectador a conhecer a história como um personagem, da perspectiva de quem participou dela, não como um narrador distante, onisciente. O movimento de se colocar como um depoente em primeira pessoa cria um elo invisível entre o diretor-Banksy e o espectador, aumentando ainda mais a reflexividade da obra. "Falar na primeira pessoa aproxima o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda" (NICHOLS, 2005, p.41).

A 'primeira voz-over', do interlocutor que estava com Banksy, intervém mais uma vez: "E quem é esse cara?". Nesse momento o artista encapuzado e com a voz distorcida sai de cena. A pergunta é respondida por uma 'segunda voz-over', enquanto a imagem mostra pela primeira vez o rosto de Thierry, apontando a câmera pra si mesmo. Essa 'segunda voz-over' ao que tudo indica é a detentora da 'verdade' dos fatos e principal debatedora com os depoimentos apresentados.

Em menos de quatro minutos de exibição, emerge uma profusão de vozes narrativas que demonstram o tom anárquico da exposição que se seguirá. Documentários podem assumir diferentes pontos de vista em uma exposição (sob influência de fatores históricos, culturais e estéticos), como teorizou Bill Nichols através dos modos de representação; mas o que se percebe aqui é a paródia do próprio fazer documental. E essa paródia está tão bem revestida de aspectos documentarizantes que acaba-se por ler o filme como um.

O teórico Roger Odin, partindo de uma visão contrária à de Bill Nichols, afirma a incoerência de se considerar os filmes documentários como um gênero audiovisual, principalmente devido às diferenças entre as obras e os imbricamentos entre filmes de ficção e documentários. Para Odin a classificação do filme se dá no momento da recepção e em uma mesma obra pode-se notar aspectos ficcionais e documentarizantes. Através de um sistema de oposição entre leitura fictivizante e leitura documentarizante, é possível analisar "quem" enuncia

o texto. No caso de *Exit Through the Gift Shop* tem-se o “Enunciador pressuposto real” na figura de Banksy.

O sistema de oposição entre leitura fictivizante e leitura documentarizante será então formulada da seguinte maneira: Na leitura fictivizante o leitor recusa a construção de um “eu-origem”; na leitura documentarizante o leitor constrói um *Enunciador pressuposto real*. (...). O que estabelece a leitura documentarizante é a realidade pressuposta do Enunciador, e não a realidade do representado. (ODIN, 2012, p.18)

Mas esse enunciador, visto em profundidade, está diluído, como tinta, nas várias vozes do filme, nos vários duplos de Banksy. Ele constrói seu discurso em diferentes instâncias: a voz-over detentora da verdade dos fatos, que dialoga com o artista de rua Banksy, corroborando seus pontos-de-vista; os depoimentos dados para Banksy sobre Thierry; as imagens e os depoimentos dos artistas de rua captados por Thierry e utilizados por Banksy; e, em última instância, o próprio Thierry na qualidade de duplo de Banksy e mais uma voz enunciativa.

Em *Exit Through the Gift Shop* os componentes de sua sintaxe, que Nichols trata como as “convenções do gênero documentário” (voz-over, depoimentos, uso de distorção na voz, utilização de *letterings* pontuando datas, locais e personagens), preparam o espectador (leitor para Odin) a uma leitura documentarizante.

A paródia é um dos mecanismos caros ao processo de criação plástica de Banksy e assume um significado fundamental para a leitura do filme. Arrisca-se afirmar que Banksy parodia as convenções do documentário, como se estivesse a criticar e propor reflexões: até que ponto pode-se confiar ou aceitar estas convenções? A estrutura ‘documental’, ou o conceito de *mimesis*, não é uma grande farsa?

Através do embate entre essas duas ideias iniciais (Nichols e Odin), propõe-se olhar para *Exit Through the Gift Shop* como um filme-ensaio, o documentário-spray, que transcende as concepções clássicas do documentário para um nível de pensamento e pode, inclusive, utilizar cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, porque “a sua verdade não depende de nenhum ‘registro’ imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual” (MACHADO, 2003, p.72). O filme-ensaio remonta ao ensaio literário, que tem sua força distintiva na capacidade de subverter o pensamento sistêmico, as totalidades da verdade e o “jargão da autenticidade” (ADORNO, 2003, p.21) por meio de estratégias “metodicamente sem método”

(ADORNO, 2003, p.30). Fragmentário e criativo, o ensaio representa "a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual" (ADORNO, 2003, p.29), e o sujeito ensaístico torna-se um "pensador" que "faz de si mesmo um palco para a experiência intelectual" (ADORNO, 2003, p.30).

### O ícone provocador

Segundo o teórico e artista Julio Plaza, a tradução icônica está "apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente" (PLAZA, 2013, p.90). É o que se nota na obra de arte de rua de Banksy, quando ele representa dois guardas da Guarda Britânica se beijando.

**Figura 2.** Guardas se beijando, pintada na parede do pub Prince Albert, em Bristol.



Fonte: <http://i0.statig.com.br/bancodeimagens/6w/6m/j8/6w6mj8h15yjluqhey2njyhkiw.jpg>

Em seu processo de criação, Banksy mantém-se amparado sob a égide do ícone 'provocador' no processo de tradução do Objeto Dinâmico (a guarda britânica em si mesma) para o Objeto Imediato (a representação dos guardas se beijando).

A apropriação das convenções do gênero documentário são realizadas na mesma chave que Banksy trabalha sua arte de rua. A partir do momento que estrutura seu filme *Exit Through the Gift Shop* como um documentário, por meio de elementos como depoimentos, uso de voz-

over, legendas pontuando locais e datas, ele está tecendo comentários sobre esses Objetos Dinâmicos, qualidades convencionais dos filmes documentários. Esse conjunto de técnicas e convenções dos filmes são obliterados por Banksy nas suas traduções, na transposição para os Objetos Imediatos, vistos em *Exit Through the Gift Shop*. O nível de similaridade, ou seja, a emulação ao ícone como qualidade está presente em todas as operações do filme, haja vista que o contrato entre o enunciador e a recepção foi corroborado até pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos, tendo indicado o filme a Melhor Documentário no ano de 2011. No entanto, como em sua obra a céu aberto, Banksy trabalha a qualidade documental, a similaridade das estruturas documentais na chave da paródia, construindo um discurso paradoxal, que gera questionamentos.

### **Videografite**

Banksy recompõe os fragmentos de vídeos de Thierry, como se pintasse nas paredes. O artista que 'edita' a cidade com suas obras tinha em mãos os fragmentos de uma (sua própria) história, podendo pintá-la (narrá-la, comentando-a) como bem entendesse. Certamente, se Banksy dispusesse de alguns metros de película cinematográfica para contar a explosão do movimento de arte de rua, sua realização não seria tão reveladora e especular.

A película como superfície do perene foi o substrato adequado para inscrever um filme como *Le Mystère Picasso (O Mistério de Picasso)*, produzido no início da década de 1950 e dirigido por Henry-Georges Clouzot (1907-1977). Nesse filme, o cineasta investiga o processo criativo do "artista do século" e tenta revelar sua gênese criativa: suas escolhas, tensões, dúvidas. Nas palavras de André Bazin, o filme "distingui-se radicalmente dos filmes sobre arte mais ou menos didáticos" (BAZIN, 2014, p.211).

Clouzot interrompia continuamente Picasso alertando-o sobre a quantidade de película existente para registrar aquele "quadro", e o pintor criava em função dos metros de celuloide disponíveis. Essa justaposição entre a realidade cinematográfica e a realidade da criação artística gera o suspense e fisga o espectador, garantindo um espetáculo cinematográfico.

A obra de Clouzot, se captada em suporte digital, perderia muito de sua genética e da complexidade do discurso instituído entre cinema e pintura. Já no caso de Banksy, ocorre o

contrário: a ressignificação de fragmentos, facilitada pelos arquivos de vídeo digital, é uma operação análoga à de grafitar um estêncil em um ponto determinado do passeio público.

Banksy duvida da perenidade de uma mensagem e, por essa razão, transfigura seu discurso em comentário, transforma o conhecido, o sabido em dúvida, em pergunta. É justamente essa transfiguração que caracteriza e unifica o Banksy-artista-de-rua e o Banksy-documentarista. Tanto as pinturas quanto o vídeo são produtos constituídos de matéria efêmera: as tintas desaparecerão, as fitas magnéticas apagar-se-ão. As mensagens do artista britânico estão construídas fundamentalmente no que Plaza caracterizou como a "*qualidade de pensamento gerada pela tradução de um Objeto Dinâmico em Objeto Imediato*" (PLAZA, 2013,p.48). Assim, o discurso artístico de Banksy está revestido de diluições que confundem o espectador, seja de suas obras espalhadas na cidade ou no filme *Exit Through the Gift Shop*.

Mais uma vez, é possível perceber a analogia entre os materiais efêmeros e, de certa forma descartáveis, da arte de rua: *spray*, tintas, plásticos, papéis e tecidos; e os sinais elétricos inscritos nas inúmeras fitas magnéticas de vídeo. Os ícones visitados anteriormente têm aqui sua matéria-prima de incrustação. Em outro sentido, o do perene, arrisca-se a aproximação entre o cinema e arte tradicional, isto é, a pintura a óleo guardada nos museus: são *objetos imediatos* que guardam semelhança em suas matérias-primas, por meio do desejo de conseguir o perene, de parar a ebulição da memória. Já para o trabalho de Banksy é possível atribuir as palavras de Dubois: "o vídeo não é um objeto, ele é um estado. Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam" (DUBOIS, 2004, p.116).

Seja pintando nas ruas ou no vídeo, Banksy é um artista do momento presente, do chiste da hora; é aquele que diz uma piada que só será entendida mais tarde, quando ele já tiver ido embora ou se duplicado em outro.

## Referências

- ADORNO, T.W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2003.\
- BAZIN, André. *O que é cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

EXIT through the gift shop. Direção: Banksy. Reino Unido, 2010, 87 min., 35 mm., son., color.

MACHADO, Arlindo. *O Filme-Ensaio*. Concinnitas. Rio de Janeiro: UERJ, ano 4, n. 5, 2003. (p. 63-75).

MISTÉRIO de Picasso, O. Direção: Henry-Georges Clouzot. France, 1956, 78 min., 35 mm., son., color./p&b.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

ODIN, Roger. *Filme documentário, leitura documentarizante*. Significação, nº 37, 2012, p. 10-30.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013

# Eu achei que você estava em Paris: limiares da interpretação<sup>1</sup>

## I thought you were supposed to be in Paris: Thresholds of interpretation

Igor Alexandre Capelatto<sup>2</sup> (Doutorando – UNICAMP)

### Resumo

Este ensaio investiga os limites da interpretação fílmica, a partir de Eco e Flusser e do discurso sobre subjetividade no filme *Blow-Up* (ANTONIONI, 1966).

### Palavras-chave:

Subjetividade, Interpretação, Blow-Up.

### Abstract

This essay investigates the limits of filmic interpretation from Eco and Flusser and the discourse about subjectivity in film *Blow-Up* (ANTONIONI, 1966).

### Keywords:

Subjectivity, Interpretation, Blow-Up.

### Eu estou em Paris

“Eu achei que você estivesse em Paris”, manifesta Thomas, com um semblante de desnorteamento, ainda que apático, ao observar a modelo Veruschka entrando na sala em que se situa seu incomunicável amigo Ron. Veruschka apenas responde “eu estou em Paris”. Com essa analogia poética, Antonioni, ensaia em seu *Blow-up* (1966) sobre como as pessoas são vulneráveis e facilmente influenciadas pelas circunstâncias; como creem veemente nas informações sem contestá-las, sem duvidar dos signos apresentados. A modelo se convence de estar em Paris; não importa se está em Londres ou onde quer que esteja, sua crença é que importa, se ela acredita estar em Paris, então ela está em Paris. O gesto da crença, olhos firmes, demonstrando a força convicção; em contrapartida ao gesto da dúvida de Thomas: “eu achei”.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE na mesa: Cinema e subjetividade.

<sup>2</sup> Cineasta, Professor e Pesquisador de cinema, Mestre em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp, com obtenção de título em 2012 e doutorando no mesmo. Professor do IEL, Unicamp desde janeiro de 2016, em cursos de extensão de Roteiro (modulos I e II), Filmagem e Edição, Documentário, Concept Art. Professor convidado do Instituto de Artes da Unicamp para disciplina de História da Arte na Graduação em Artes Visuais.

Achar é pressupor, presumir, não acreditar, ou seja, suspeitar sem ter uma certeza absoluta, como a reação de Thomas diante da indubitabilidade de Veruschka. E além do mais, não é apenas o gesto da dúvida de Thomas que se argumenta em cena, mas a dúvida do gesto. Thomas dúvida do gesto afirmativo da modelo, gesto que pode mostrar que ela se apresenta convicta de estar em Paris, mas gesto que pode revelar imprecisão.

É necessário duvidar. “A dúvida é um estado de espírito polivalente. Pode significar o fim de uma fé, ou pode significar o começo de outra [...] a dúvida pode ser, portanto, concebida como uma procura de certeza que começa por destruir a certeza autêntica para produzir certeza inautêntica” (BERNARDO apud FLUSSER, 2011, pp.21-22). Duvidar é aceitar que signos são polivalentes, regidos pela subjetividade. Duvidar é romper com uma proposição regrada, com um código regulamentado e aventar uma nova fé, uma nova crença, atribuir novos significados, novas interpretações aos signos.

Filmes são imagens e sons, estímulos que são capturados pelos nossos órgãos sensoriais e decodificados pelo nosso cérebro. Assim, sendo a subjetividade o domínio pelo qual se transita a dúvida, portanto, possibilitando significações infundas e pessoais, cada interpretante interpreta à sua maneira e conforme seus códigos pessoais, é necessário duvidar de cada signo fílmico. Duvidar de tudo que se vê e se escuta quando assiste-se a um filme (incluindo os signos que nós, espectadores, vemos e escutamos, mas que nunca comportaram simulacros dentro do filme em questão). As imagens mentem, elas iludem e nos fazem buscar respostas, pois nossa mente é condicionada a ver formas precisas, contornos, signos os quais possamos segurar objetivamente (queremos algo concreto para agarrar). Como em *Blow-up* quando o amigo de Thomas, o pintor abstracionista Bill, comenta sobre seus quadros: “eles não significam nada quando eu os pinto. São apenas manchas”, depois aponta para um dos quadros e complementa: “com o tempo eu vou encontrar algo que valera a pena. Como essa perna”.



Figura 01. *Frame de Blow up* (ANTONIONI, 1966)

Ainda que seja possível tomar como verdade pessoal cada forma encontrada, interpretada, duvidar delas é necessário, pois, a falsa crença pode conduzir a uma interpretação um tanto confusa, obscura, pois pode conduzir a um abismo fílmico, os porquês da personagem ter feito isso ou aquilo, dos porquês de alguns objetos estarem em cena ou não, do sentido de determinados diálogos, dentre outros porquês que acabam por ficar sem respostas, uma vez que podem ir na contramão das nossas interpretações. Por assim dizer, é necessário estar sempre duvidando e a todo instante reinterpretando. No entanto, duvidar é defrontar com problemáticas deste processo de interpretação, pois sendo o ato de interpretar, processo subjetivo de decodificação dos signos, não há como proferir significados absolutos; e, por conseguinte, no cinema, encarar questões que conduzem a discordâncias das interpretações fílmicas.

Então tudo começa a se encaixar, a fazer sentido



Figura 02. *Frame de Blow up* (ANTONIONI, 1966)

“É como encontrar uma pista em uma história de detetive”, diz o artista plástico Bill para Thomas (*Blow up*, ANTONIONI, 1966), enquanto olham para as pinturas abstratas de Bill. Codificar uma obra de arte, é olhar fenômenos abstratos e deles extrair significados, para tal, seguindo pistas (cada elemento dado, no caso, pelo filme) e delas imaginando acepções, buscando desvendar o que o filme quer dizer (ainda que ele não diga nada, pois é o detetive que imagina que o filme disse isso ou aquilo).



Figura 03. *Frame de Blow up* (ANTONIONI, 1966)

É como o “homem estendido” ou “a mão com revólver” nas 'manchas' das fotografias de Thomas. Mas o “homem estendido” ou “a mão com revólver” são apenas manchas, as quais cada sujeito interpretante decodifica de forma distinta, única, e o corpo que Thomas viu estendido (através da ampliação das manchas de suas fotografias) pode não ser um corpo.

[...] em *Blow up*, de Antonioni, um fotógrafo [Thomas] tendo tirado diversas fotografias num parque, ao voltar ao seu estúdio, através das ampliações sucessivas, chega a identificar, estendida atrás de uma árvore, uma forma humana deitada: um homem assassinado por mão armada de revólver que, em outra parte da ampliação, aparece entre a folhagem de uma sebe. Mas esse elemento narrativo (que no filme – e na crítica que lhe é feita – adquire o peso de um chamado à realidade e à implacável onividência da objetiva fotográfica) só funcionará se o código icônico interagir com um código das funções narrativas. De fato, se a ampliação fosse mostrada a quem não tivesse visto o contexto do filme, dificilmente nas manchas confusas denotando “homem estendido” e “mão com revólver”, se reconheceriam esses referentes específicos. Os significados “cadáver” e “mão armada de revólver” só são atribuídos à forma significante em virtude de uma concorrência contextual do desenvolvimento narrativo que, acumulando “suspenses”, dispõe o espectador (e o protagonista do filme) a *ver aquelas coisas*. O contexto funciona como idioleto que atribui determinados valores de código a sinais que de outro modo poderiam manifestar-se como puro ruído. (ECO, 2001, p.142).

As problemáticas da interpretação fílmica. A inexequibilidade da afirmação de contratos sociais entre filme e espectador afirma abismos na linguagem fílmica; filme e espectador discursam por meio códigos distintos, uma vez que cada um pertence a uma cultura própria. Espectador ainda, constitui uma particularidade na interpretação fílmica, ainda que hajam nichos culturais, espectador é sujeito, portanto, pessoa que afirma seu próprio 'eu', pois além dos comportamentos sociais, cada ser humano tem um modo de ser privado, seus desejos, suas habilidades, seu corpo, sua subjetividade.

Desta forma, acorda-se, por meio deste artigo, que sendo o espectador, sujeito, portanto cada indivíduo irá interpretar o filme de um modo distinto, pode-se dizer que filmes são subjetivos. Não há, por conseguinte, uma exegese única do filme. Cada filme irá ter múltiplas interpretações, cada leitura feita por cada espectador; o filme será, portanto, o filme resultante da codificação feita por cada espectador. O que se torna uma das problemáticas da interpretação fílmica, na qual surge o questionamento de como construir vínculos, afetos, entre filme e espectador (e, portanto, diálogo) se ambos falam línguas distintas (e então ocorre a 'tão

aparentada à angústia existencial' - espectador não se sente pertencente ao filme, torna-se estrangeiro).

Mas essa problemática não representa apenas dificuldades negativas, problemas são quebra-cabeças, enigmas, as pistas de uma história de detetive, podem levar ao abismo mas podem levar a desvendar mistérios. Esta é a magia da linguagem cinematográfica, jogar com a inevitável existência das diversidades culturais. Afinal, os fenômenos fílmicos são apenas manchas. Subjetivamente o espectador irá codificar estas manchas afim de encontrar formas, significados e gestos, pois o homem nasce imagético, cultural e gestual e está sempre em busca da imagem, cultura e gesto. Bill descreve, à Thomas, seus quadros abstratos: “Não significam nada quando os pinto. São apenas manchas. Com o tempo eu vou encontrar algo que valera a pena. Como essa perna. Logo irá adquirir forma e terá sentido. Como uma pista de uma história policial”.

Mas como manobrar e encontrar meios de doctiloquiar perante os dilemas linguísticos do gesto de interpretar filmes? Dentre as problemáticas da interpretação fílmica, fenomenologicamente, tomei a liberdade de escolher/recortar cinco hiatos que conduzem ao distanciamento comunicacional entre filme e espectador, e entre espectadores:

- autoria: relação entre o autor do filme e o tradutor (storyteller/diretor/espectador);
- ausência cultural: códigos que existem em uma cultura e não tem equivalência noutra;
- confronto de significação cultural: quando um mesmo código tem significado díspar;
- gesto em relação a forma e a conversa. O hiato imagético e o hiato corporal (e subjetivo);
- por fim, através da liberdade, a recriação;

A problemática da autoria recorre a questão cultural, no sentido de situar os códigos fílmicos diante da cultura empregada em sua criação. Para compreender um gesto é preciso saber a qual cultura ele está aplicado, um mesmo gesto pode ter significados distintos de acordo com a cultura à qual ele se referênciava. Sem saber em qual contexto os códigos fílmicos estão sendo empregados, o espectador irá modelar esses códigos exclusivamente através de sua imaginação. A relação entre autor do filme e espectador, mediada pelo gesto, conflita-se, gestos tornam-se estranhos ao espectador. Reconhece-se o gesto, em seu simulacro, mas não há códigos capazes de decifrá-lo. Mas como identificar o autor no filme.

Situa-se assim uma ausência cultural. A ausência cultural não é somente fenômeno subjetivo, no sentido de significação abstrata das imagens, das narrativas, dos gestos; é também delimitação histórico-geográfica, étnica. É necessário conhecer o dicionário da língua matriz de quem informa determinado ícone, caso contrário, o “quer dizer isso” torna-se o “eu imagino que queira dizer isso”. É como se um francês por exemplo, falasse com um brasileiro, cada qual em sua língua matriz, sem ter domínio algum da língua do outro. Não haverá conversa, comunicação, serão dois estranhos que não se entendem, estrangeiros um ao outro.

Quando os códigos são apresentados, porém o espectador está influenciado por outros códigos, pessoais, surge um confronto de significação cultural. A diferença entre Ausência Cultural e Confronto de Significação Cultural é que confronto é duvidar da cultura e aceitar que a interpretação subjetiva realizada pelo espectador é verdadeira, autêntica. O confronto questiona, portanto, aproxima, ainda que com códigos díspares, a ausência afasta.

Mas é como se situa o gesto neste processo de interpretação fílmica, uma vez que ele está submetido a subjetividade? A razão pela qual, recorro nestas problemáticas a necessidade de compreender o gesto é senão pois o gesto é o elemento que envolve a relação de identificação, segundo Agamben (2015), do espectador com o filme. Na conversação, o gesto é o simulacro identificável: enquanto o discurso (textual) não apresenta forma imagética, o gesto costura formas (imagéticas) e informa. Flusser (2014) sugere a distinção entre como algo é dito e o que é dito, a forma em relação ao conteúdo da forma; o corpo movimenta e age muitas vezes sem comunicar, apenas instruindo (indicando), é o corpo instintivo. Quando esse corpo comunica, ele transpassa da esfera do instinto para a esfera do racional, traduz, codifica, portanto, recria.

Recriação. Uma das problemáticas interpretativas. Recriação do filme pelo espectador. Criar, do latim *creare* – produzir, erguer – induz a ideia de, ao mesmo tempo, imaginar e confeccionar (erguer, no sentido de edificar, fabricar um objeto). Recriar, assim sendo, reproduzir, reerguer, ou seja, reinventar. Assim sendo, assumir uma nova autoria. Assim, o filme passa a pertencer ao espectador, que o reconta conforme a maneira pela qual ele interpretou os signos do filme, seja, em um discurso informal, seja através de um ensaio, crítica ou tese.

. Mas essas problemáticas não representam dificuldades negativas, problemas são quebra-cabeças, enigmas, as pistas de uma história de detetive, podem levar ao abismo mas podem levar a desvendar mistérios. Lidar com as problemáticas da interpretação é lidar com os limiares que envolvem o caráter subjetivo do estudo fílmico. Compreendendo as problemáticas da interpretação fílmica tudo começa a se encaixar e fazer sentido, sentido não no aspecto de encontrar significações absolutas (como anteriormente formulado, signos são subjetivos, portanto, com significações múltiplas), mas sentido no aspecto de compreender as circunstâncias que envolvem as manchas e suas infindas possibilidades interpretativas. Esta é a magia da linguagem cinematográfica, jogar com a inevitável existência das diversidades culturais. Afinal, os fenômenos fílmicos são apenas manchas. Subjetivamente o espectador irá codificar estas manchas afim de encontrar formas, significados e gestos, pois o homem nasce imagético e gestual e está sempre em busca da imagem e do gesto. E encontrar o gesto é mergulhar na subjetividade e sobrenadar por entre as problemáticas fílmicas. É compreender que o gesto terá significações (interpretações) distintas de um sujeito para outro, é compreender que Thomas pode ter visto o corpo no parque nas manchas de sua fotografia, mas aceitar que Ron ou Veruschka não viram corpo algum nos grãos fílmicos ampliados da fotografia de Thomas.



Figura 04. *Frame de Blow up* (ANTONIONI, 1966)

#### **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, G. *Notas sobre o gesto*. In: FREITAS, R., GARCIA, D. e IANNINI, G.. *Artefilosofia*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.

BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERNARDO, Gustavo. *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2011.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é subjetividade?*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

#### **Referências filmográficas**

ANTONIONI, Michelangelo. *Blow up*. Vídeo. DVD. COR. 111 min. MGM, 1967.

# Hollywood para América Latina: *Cinearte*, *Scena Muda* e as versões em espanhol<sup>1</sup>

## Hollywood to Latin America: *Cinearte*, *Scena Muda* and the Spanish versions

Isabella Goulart<sup>2</sup> (Doutoranda – USP)

### Resumo:

Analisaremos a partir de pesquisa historiográfica nas revistas *Cinearte* e *Scena Muda* a recepção de versões em língua espanhola produzidas em Hollywood no início do sonoro. Entre 1930 e 1935, essas publicações citaram várias versões em espanhol, que consideraram inferiores aos filmes originais em inglês. Avaliaremos como as versões foram vistas como uma esperança para o cinema brasileiro, ao mesmo tempo em que eram criticadas como ofensivas a uma identidade nacional.

### Palavras-chave:

Versão em espanhol, cinema sonoro, latinidade, cinema brasileiro.

### Abstract:

We will examine from researches in the magazines *Cinearte* and *Scena Muda* the reception of Spanish-language versions made in Hollywood at the beginning of sound cinema. Between 1930 and 1935, these publications have mentioned several Spanish versions which they considered poorer than the original English films. We will evaluate how the Spanish versions were seen as a hope to Brazilian cinema, while they were criticized as offensive to a national identity.

### Keywords:

Spanish version, talkies, Latiness, Brazilian cinema.

Em abril de 1930, um ano após a inauguração do sonoro em São Paulo, *Scena Muda* apontava para a intenção de se produzirem em Hollywood filmes falados em espanhol. Lá foram criados departamentos de produções em diversos idiomas, entre eles, o espanhol, reunindo elencos estrangeiros que tomavam conta dos cenários originais à noite para gravar versões dos longas-metragens norte-americanos, quando as estrelas que atuavam de dia nos filmes em inglês encerravam seu trabalho. Houve também a importação de uma equipe técnica/criativa de latinos envolvidos nessas produções: diretores e roteiristas, que traduziam os roteiros, criavam

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: RECEPÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO.

<sup>2</sup> Doutoranda e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Graduada em Comunicação Social - Cinema pela UFF. Professora da graduação em Rádio, TV e Vídeo do FIAM-FAAM Centro Universitário.

letras em sua língua para as músicas originais e supervisionavam a pronúncia das palavras em espanhol dos atores norte-americanos (LÉNÁRT, 2013).

Se no cinema mudo bastava que os intertítulos fossem trocados para o idioma local, o uso da voz traria novas questões a serem pensadas pela indústria para os mercados externos e nos primeiros anos do sonoro a produção de versões em outros idiomas foi um investimento dos estúdios de Hollywood. A partir de 1930, na negociação cultural entre a produção hollywoodiana e sua recepção no Brasil, estas versões colocariam em evidência novos padrões vinculados à nacionalidade e velhos modelos estéticos de qualidade dos filmes afirmados por nossas revistas, ligados ao estrelismo e aos gêneros cinematográficos<sup>3</sup>. Para elas, o original em inglês era sempre mais interessante do que a versão em espanhol.

### **Estrelismo à brasileira**

Naquele primeiro momento, para *Scena Muda*, os filmes falados em outros idiomas seriam uma melhor opção para o público dos países locais e para os atores imigrantes aspirantes ao estrelato em Hollywood do que a sugestão de *talkies* dublados<sup>4</sup>. Em *Cinearte*, a produção de versões ocupou quase todas as edições de maio de 1930. Os burburinhos que afetassem a sensibilidade nacional da revista eram tratados com tom positivo. Reunindo o trio brasileiro Olympio Guilherme, Lia Torá<sup>5</sup> e seu marido Julio de Moraes, foi noticiado que a Universal faria uma *versão brasileira* do filme-revista *King of Jazz* (Paul Whiteman, 1930), com diálogos traduzidos por Guilherme, que seria também o mestre de cerimônias, tendo Torá como uma das estrelas e Moraes como diretor<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> O mimetismo em relação ao cinema norte-americano, em que “a ideia é produzir filmes brasileiros que satisfaçam o espectador com os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro” (BERNARDET, 2009, p. 101).

<sup>4</sup> “Filmados com atores norte-americanos e, depois, sincronizados com vozes de artistas em diferentes línguas” (*Scena Muda*, v. 10, n. 473, 17 abr 1930, p. 34)

<sup>5</sup> Vencedores do concurso de beleza fotogênica feito pela Fox Film no Brasil em 1926; em agosto de 1927, como prêmio, embarcaram para Hollywood sob contrato do estúdio.

<sup>6</sup> Em outro número, *Cinearte* esclarecia que Torá e Guilherme eram apenas mestres de cerimônia do filme-revista, eles não teriam papéis, apenas apresentariam o filme, que continuaria o mesmo. Cremos, portanto, que não seja o caso de considerá-lo como uma versão no sentido das que tratamos aqui. Segundo Andrés Lénárt (2013), houve três formas de se produzir versões: quando a mesma equipe norte-americana gravava várias vezes, em diferentes línguas (a exemplo dos *talkies* de Buster Keaton ou Laurel e Hardy); quando o mesmo diretor do filme original refilmava-o com atores estrangeiros em diferentes idiomas; e quando equipes estrangeiras filmavam o roteiro norte-americano em seus próprios idiomas. A maioria das versões mencionadas em *Cinearte* e *Scena Muda* representam o segundo e terceiro casos, e a substituição da equipe técnica e do elenco originais constituíram a grande crítica das revistas.

A presença de artistas brasileiros nesses filmes era celebrada pelas revistas como uma vitória. Deu-se destaque também à participação do empresário e ator de teatro Leopoldo Fróes na versão em português de *Minha noite de núpcias* (E.W. Emo, 1931), mencionando ainda os brasileiros Francisca Azevedo, Madame Janocopulos e Mario Marano<sup>7</sup>. *Cinearte* tomava até mesmo a francesa Geneviève Felix como um possível orgulho nacional: “artista que já residiu muito tempo em São Paulo e até filhos brasileiros tem” (*Cinearte*, v. 6, n. 268, 14 abr 1931, p. 8-9).

1931 foi o ano em que as versões tiveram mais destaque nas revistas, em grande parte devido a Fróes<sup>8</sup> e à aparição de Lia Torá como uma das protagonistas na versão em espanhol de *Don Juan Diplomático* (George Melford, Enrique Tovar Ávalos) e em *Hollywood, ciudad de ensueño* (George Crone). *Cinearte* via na participação de Fróes em *Noite de núpcias* a possibilidade de contratação de outros artistas brasileiros para as versões em Joinville<sup>9</sup>. Todavia, a revista questionava se teríamos atores aptos ao cinema:

Os nossos canastrões teatrais, se lá forem, ajudarão a arrasar as versões brasileiras apenas, como os canastrões de outros países tem feito. [...] Se o filme sair ruinzinho mesmo – poderá dizer a empresa – a culpa é toda nossa por não possuímos gente capaz de trabalhar diante de uma objetiva. (*Scena Muda*, v. 10, n. 473, 17 abr 1930, p. 34)

A partir de 1932, Raul Roulien, artista de teatro carioca, seria o foco das últimas publicações de *Scena Muda* e *Cinearte* sobre as versões em espanhol, elogiado em produções como *Asegure a su mujer* (Lewis Seiler, 1935) e *Eran trece* (David Howard, 1931). Na tela e, muitas vezes, nas páginas de nossas revistas, Roulien era um *Latin lover*, o que nos associava ao estereótipo da latinidade *made in* Hollywood, ao mesmo tempo em que demonstrava o alinhamento desses periódicos com o cinema norte-americano e seus tipos.

### **O cinema brasileiro deve ser feito no Brasil**

---

<sup>7</sup> *Cinearte* via nele uma semelhança com o *Latin lover* Ricardo Cortez, tendo anteriormente apostado em seu estrelato, quando ele tentou a sorte em Hollywood; aqui, fazia uma ponta como porteiro, cantando em francês.

<sup>8</sup> Segundo sua biografia, sua carreira teatral já havia declinado nos anos 1930; ele faleceu em 1932, na Suíça, onde foi internado após contrair uma doença durante filmagens no inverno de Paris.

<sup>9</sup> A Paramount construiu estúdios em Joinville, França, para a produção de versões em idiomas variados, sendo o único entre os estúdios hollywoodianos a investir em filmes falados em português (o de Portugal).

A distribuição das versões em espanhol no Brasil trouxe à tona uma ideia de latinidade que representava, pelo olhar de Hollywood, uma América Latina com a qual não nos identificávamos. O grande incômodo de *Cinearte*, na voz de críticos como L. S. Marinho, era a visão hollywoodiana segundo a qual o Brasil seria um mercado para tais versões. Em trechos como o abaixo, o grupo de Adhemar Gonzaga mostra uma consciência do cinema hollywoodiano como uma grande indústria, que visava ampliar seus lucros e seu mercado, e da América Latina como um território cuja real variedade Hollywood não estava interessada em representar:

Contar com filme em português para uso apenas do Brasil e Portugal, é buscar ilusões. A língua espanhola é falada por todas as nações americanas, com exceção do Brasil e dos Estados Unidos, se deixarmos à parte o Haiti, onde se arranha um francês meio suspeito. Conta, pois, o espanhol mais que o português nos escritórios dos produtores – e é natural. Havana e Buenos Aires pesam mais que o Rio de Janeiro e Lisboa. Teremos, pois, em matéria de filme sonoro, de nos contentar com os originais em inglês ou com os traduzidos para o espanhol. (*Cinearte*, v. 5, n. 229, 16 jul 1930, p. 3)

Ao colocar o Brasil ao lado dos Estados Unidos como a única *grande nação* que destoava do espanhol, estaria também nossa dificuldade em nos vermos como latino-americanos, irmanados a países como Argentina, Cuba ou Haiti. Diante do desinteresse de Hollywood em fazer filmes no nosso idioma, a solução para servir ao público seria o cinema brasileiro. Para *Cinearte*, o sonoro e a barreira da língua se revelavam como uma oportunidade para nossa indústria cinematográfica. Acima do orgulho que ela sentia de Fróes, ou de Torá e Guilherme *se fazendo* na tela, ou mesmo do diretor Alberto Cavalcanti (responsável pela versão em português do melodrama *A canção do berço*, 1930), estava seu sentimento nacionalista. Assim, se o cinema sonoro estrangeiro, hegemônico, não nos atendia, a solução seria voltarmos para dentro, realizarmos nosso próprio cinema.

Durante o silencioso, “nosso cinema” poderia ser qualquer um em que aparecessem *coisas nossas* (GALVÃO, BERNARDET, 1983). Naqueles primeiros anos, o *salvador* de nossa indústria cinematográfica poderia ser um brasileiro que viajara ao exterior mais modernizado (Estados Unidos), ou mesmo um estrangeiro. Agora, após a chegada da fala, o cinema brasileiro era apenas aquele feito no Brasil – com atores, técnicos e capitais nacionais (BERNARDET,

2009). A campanha pelo cinema brasileiro ganhava, portanto, um diferencial na defesa de que o filme brasileiro fosse feito aqui.

Apesar do alinhamento com o cinema hollywoodiano, com a barreira da língua *Cinearte* não podia negar a dura realidade que chegava com as versões em espanhol – a de que o Brasil não tinha uma imagem que lhe fazia justiça naquela indústria, mas estava no caldeirão cultural indiferenciado que para ela era a América Latina. A imigração de atores brasileiros para os Estados Unidos ou a aparição em filmes dos que lá estavam já não era suficiente. O cinema brasileiro, realizado aqui, era a exclamação da revista a partir daquele momento.

### **Perdidos na tradução: os padrões de qualidade cinematográficos**

Afirmando os padrões de qualidade que nossa imprensa e nosso público haviam aprendido a consumir e a identificar como o *bom cinema* há mais de uma década, quando o clássico-narrativo e a indústria cinematográfica norte-americana se tornaram hegemônicas, as principais críticas de *Cinearte* e *Scena Muda* eram à qualidade das versões: segundo elas, feitas às pressas, com atores, diretores e orçamento baratos e improvisados. De acordo com nossas pesquisas catalográficas acerca destes filmes, uma quantia pequena do orçamento era destinada à versão em espanhol e, enquanto o diretor do original trabalhava sob um controle rígido dos produtores, eles prestavam menor atenção nas versões (LÉNART, 2013). Esses dois aspectos podem ter resultado numa qualidade técnica e artística inferior dos filmes em espanhol (de acordo com os padrões hollywoodianos), como enxergavam as revistas, mas, por vezes, na possibilidade de filmes mais autorais, com menos intervenção do estúdio. Mas a versão era sempre considerada inferior e os motivos se repetiam em todas as matérias: falta de *capricho* e *cuidado* nos aspectos técnicos, roteiro<sup>10</sup>, direção e atores piores.

A interpretação das estrelas que falavam inglês aparecia frequentemente como um dos principais critérios de superioridade. Os atores latinos eram vistos como inferiores aos protagonistas dos filmes em inglês, o que fazia também as versões estarem abaixo dos originais. Embora os protagonistas latinos fossem frequentemente elogiados, tendo a simpatia das

---

<sup>10</sup> Havia um roteiro base comum seguido pelo filme original e suas múltiplas versões.

revistas, sublinhava-se que eram inferiores às estrelas das produções originais. O maior problema dos filmes em espanhol, sobretudo para *Cinearte*, não era a dificuldade de entendimento do idioma (embora houvesse reclamações de que eles fossem exibidos aqui sem letreiros). A grande agressão das versões estava em critérios de qualidade muito ligados ao estrelismo e a revista parece ter declarado guerra não contra o imperialismo, mas contra um *imperialismo genérico*.

### **Conclusão: O cavalo de Tróia de Hollywood para a América Latina**

Segundo András Lénárt (2013), as versões eram vistas pelos países hispano-americanos como os cavalos de Tróia da política dos Estados Unidos e consideradas como uma ameaça ante a situação desastrosa da cultura cinematográfica em países da América Latina. Em julho de 1931, *Cinearte* comemorava o número menor de versões em espanhol que chegavam ao Brasil e a opção dos distribuidores de nos mandarem os filmes originais. Segundo a revista, uma das razões para o fracasso era o espanhol da América Latina ser muito diferente daquele que se falava na Europa.

Lénárt aponta a diversidade de sotaque de um elenco misturando espanhóis, mexicanos, argentinos, colombianos e outras nacionalidades, que tornava o resultado das versões questionável, como o fator principal para o seu declínio a partir de 1931. Segundo ele, esses filmes muitas vezes tinham protagonistas de nacionalidades diferentes, falando com uma variedade de sotaques locais ou dialetos, que pareciam se comportar como embaixadores culturais de seus próprios países e entravam em conflito entre si. Para solucionar o problema, os produtores teriam passado a escalar prioritariamente atores hispânicos, com sotaque ibérico, em lugar dos latino-americanos, o que teria resultado no repúdio aos filmes estrelados por espanhóis nos países da América Latina<sup>11</sup>.

A *guerra de sotaques* e o estilo de atuação às vezes neutro dos atores hispânicos e latino-americanos, enquanto o público preferia o glamour das estrelas dos filmes em inglês, afetariam negativamente a distribuição das versões em espanhol ao redor do mundo, de acordo

---

<sup>11</sup>Porém, muitos dos atores das versões citadas em *Cinearte* e *Scena Muda* eram latino-americanos.

com Lénárt, mas ele pontua que o repúdio a elas não era unânime entre países latino-americanos. Com base na redução do número de publicações sobre estes filmes em *Cinearte* e *Scena Muda* a partir de 1932, acreditamos que isso atingiu também o Brasil, englobado na síntese cultural que Hollywood fazia da América Latina. Apesar de encontrarmos menção às versões nas revistas até 1935, a partir de 1932 elas já não ocuparam quase nenhum espaço em suas páginas, embora a crítica a tais filmes ainda servisse para endossar a defesa do filme brasileiro. No entanto, Lénárt afirma que o fim das versões não implicou a queda do que chamou de *Hollywood hispânica*, pois a Fox, em seu departamento de espanhol, iniciou a produção de filmes originais em língua espanhola.

Para Hollywood, a identidade totalizante *latinos* poderia representar uma polifonia de grupos sociais e étnico-nacionais que caracterizavam a América Latina, o que resultou na crítica aos filmes em espanhol lançados em nosso país como ofensivos a uma identidade nacional. Embora o orçamento e atenção dados pelos estúdios às versões tenham sido menores e isso possa ter resultado numa qualidade técnica e artística inferior, a análise de sua recepção aqui indica que a predileção pelo filme original em inglês – seus diretores, suas estrelas, seu idioma – demonstra uma inferioridade com que certos grupos ligados ao cinema no Brasil viam a América Latina, bem como um espelhamento nos Estados Unidos.

### Referências

- BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- CRAFTON, D. *The talkies: American cinema's transition to sound 1926-1931*. Berkeley: University of California, 1999.
- GALVÃO, M. R; BERNARDET, J. C. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- LÉNÁRT, A. "Hispanic Hollywood. Spanish-language American films in the 1920s and 1930s". *Americana*, Szeged, v. IX, n. 2, outono 2013.

# Até a China e a produção de documentários animados no

## Brasil<sup>1</sup>

### 'Até a China' and the animated documentaries production in

#### Brazil

Jennifer Jane Serra<sup>2</sup> (Doutoranda – Unicamp)

**Resumo:**

Nossa proposta tem como objetivo examinar como elementos do documentário, da animação e do humor estão combinados no curta-metragem *Até a China* (Marcelo Marão, 2015) e quais relações este filme estabelece com o atual cenário da animação no Brasil. Partiremos da análise fílmica e contextual de *Até a China* para traçar uma reflexão do atual momento do documentário animado brasileiro e quais são as perspectivas para o desenvolvimento desse tipo de produção no país.

**Palavras-chave:**

Documentário Animado, Animação, Marão, Até a China.

**Abstract:**

Our proposal is to examine how elements from documentary, animation and comedy are combined in the short film *Até a China* (Marcelo Marão, 2015) and which relations this film establishes with the modern animation production in Brazil. We start from the film and contextual analysis of *Até a China* to draw a reflection on the present stage of the Brazilian animated documentary and what are the development's perspectives for this kind of production in the country.

**Keywords:**

Animated Documentary, Animation, Marão, Até a China.

Essa apresentação tem como base minha pesquisa de doutorado sobre o documentário animado, um tipo de filme híbrido que surge como novo gênero de filme documentário e de filme de animação. Desde 2009, quando comecei a pesquisa de mestrado, a animação brasileira tem passado por um boom de produção e de reconhecimento internacional, mas o documentário animado brasileiro não acompanhou o mesmo ritmo. Apesar de já ter chamado alguma atenção, especialmente com a premiação de filmes como *Dossiê Rê Bordosa* (2008), de Cesar Cabral, *O Divino, De Repente* (2009), de Fábio Yamaji e *A Guerra dos Gibis* (2012), de Rafael Terpins e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema de animação

<sup>2</sup> Jennifer Jane Serra é doutoranda em Multimeios pela UNICAMP e bolsista FAPESP. Formada em Produção Cultural pela UFBA, tem mestrado em Multimeios também pela UNICAMP.

Thiago Mendonça, o documentário animado brasileiro ainda ocupa um lugar marginal na produção tanto do campo da animação como no campo do documentário e é muito pouco conhecido dentro e fora do país.

O filme *Até a China* foi realizado em 2015 por Marcelo Marão, inaugurando a produção deste animador no campo da não ficção. Marão construiu sua carreira trabalhando com publicidade, mas seu destaque como animador vem das obras autorais que realiza, caracterizadas pelo humor debochado, voltadas a um público mais adulto e produzidas com equipes pequenas formadas por outros animadores parceiros. Neste trabalho, analisamos *Até a China* pela relação entre humor e documentário no documentário animado, pelo vínculo do documentário com as narrativas contemporâneas com ênfase no sujeito e pelos modos como o filme se insere no contexto atual da produção de documentários animados no Brasil.

Este curta-metragem de 15 minutos mostra a viagem feita por Marão em 2011 para participar do *China International Children's Film Festival*. Nessa ocasião, seu filme *Eu queria ser um monstro* (2009), único de Marão voltado especialmente para o público infantil, havia sido selecionado para o festival chinês, que financiou sua viagem. Ele passou 10 dias em Jiangying e como era costume seu nessas viagens a festivais, no final de cada dia escrevia e-mails aos amigos e parentes contando o que tinha acontecido, narrando anedotas e suas impressões sobre a China. Tempos depois, no Brasil, Marão estava buscando um projeto para inscrever em um edital e um de seus amigos sugeriu transformar esses e-mails em um projeto de animação. Esse amigo, o animador Eduardo Perdido, é sócio da Rocambole Produções, produtora parceira de *Eu queria ser um monstro*, não por acaso, coprodutora do documentário animado *O Divino, De Repente*. Foi assim que surgiu a ideia para *Até a China*, um filme de caráter autoral tanto na animação como na narrativa. Marão assina a direção, o roteiro, a animação, faz a narração e compõe o elenco junto com outros dubladores.

A versão animada do caderno de viagem tem se constituído como um subgênero do documentário animado. Foi chamado por Antoine Lopez, diretor do festival de curtas-metragens de Clermont Ferrand, na França, como "Retrato de Lugares". Entretanto, no caso de *Até a China*, a narrativa tem como elemento central o próprio Marão. Sua preocupação foi ser fiel às primeiras impressões que ele teve da China ao invés de construir uma narrativa mais investigativa sobre o

país e as pessoas que ele conheceu. Dessa forma, *Até a China* é focado especialmente em sua experiência pessoal diante de uma cultura muito diferente e suas impressões sobre esse choque cultural.

O projeto foi financiado pelo edital de Produção de Curta-Metragem da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, na categoria de filme de animação, onde Marão apresentou somente o texto dos e-mails como se fosse um roteiro. O filme foi construído apenas com os relatos destes e-mails, que não sofrerão modificações exceto por com alguns cortes para tornar o texto mais enxuto e retirar as referências ao festival. Como o próprio realizador descreveu, “Esse filme da China é um relato de viagem, um caderno de viagens com várias opiniões e coisas que eu vi ou bobagens que eu deduzi, corretas ou não”.

Há no filme uma dimensão de exposição de si, com a colocação de relatos que talvez não estivessem presentes no filme se este tivesse sido pensado originalmente para uma audiência pública. Os relatos via e-mail podem ser comparados ao filme caseiro de viagem, feito para ser visto em um ambiente privado e para um público privado. E esse relato traz as marcas dessa comunicação íntima, como, por exemplo, a honestidade de suas opiniões sobre ter achado o banheiro oriental “difícil” e se arrepender de sentar na janela do avião porque duas senhoras francesas sentaram ao seu lado e ele passou onze horas “sem mijar”.

A autoria do filme está presente especialmente na animação, que repete elementos de uma estética própria de Marão. Amante de técnicas mais tradicionais, ele costuma trabalhar em seus filmes autorais com técnica de animação de desenho a lápis sobre papel e com a ausência de clean-up, uma das etapas do desenho animado em que são eliminadas as marcas dos rascunhos. Marão faz uso de desenhos com aspecto de esboço como elemento estético, produzindo um efeito visual de espontaneidade. A coloração contribui para a narrativa, marcando quem são os personagens e cenários não-chineses, em branco e preto, e os chineses, coloridos. A narração também é um traço de destaque e reverbera outras obras de Marão, como o filme *O Anão que virou Gigante* (2008) uma biografia ficcional, porém que o animador descreve como “inspirada na improvável - todavia autêntica – história de um rapaz conhecido por apresentar a estatura mais oscilante já registrada”.

Suas obras autorais, todas em formato de curta-metragem, são marcadas pelo humor, que em alguns casos chega ao grotesco, como a série de autoria coletiva *Engole ou cospervilha?* (2013), na qual assina a produção e direção. O humor presente em *Até a China* se configura como um outro elemento pouco usual em filmes documentários. Algo que a animação possibilita trazer ao campo da não ficção, especialmente porque ela está tradicionalmente associada à comédia e suas ferramentas narrativas são hábeis para a criação de piadas audiovisuais. De maneira similar ao que ocorre quando a animação é conjugada com o documentário, a comédia entra em conflito com uma noção de filme documentário mais associada à objetividade e cuja abordagem da realidade se dá através de um discurso sério. Como Bill Nichols (2016) aponta, o documentário fala sobre a realidade social e histórica de uma maneira direta, como a ciência ou o jornalismo, e esses discursos estão cercados por um ar de sobriedade. A expectativa que temos sobre os documentários – de que a representação criada através do filme tenha correspondência com a realidade histórica – se realiza quase sempre com o reconhecimento dessa sobriedade.

Por sua vez, são raras as produções que combinam humor e ética e por isso tendemos a recepcionar uma fala humorística como não dotada de compromisso ético, algo essencialmente associado e exigido de um filme documentário. Além disso, como indica Paul Ward (2005), uma das características da comédia que esbarra na concepção mais tradicional de documentário é sua inerente subjetividade, uma vez que a piada é antes de tudo uma opinião. A piada traz para o primeiro plano a mediação do realizador entre a realidade e o espectador, pois é uma interpretação e seu objetivo é provocar o riso, algo que não se espera de um filme documentário. Como Ward destaca, porém, o texto documentário, apesar de sua pretensa objetividade, é precisamente uma opinião. Documentários animados conseguem deixar clara a natureza construída do documentário pela autoevidência da animação enquanto imagem construída e a piada pode fortalecer esse efeito reflexivo.

Outro efeito da piada é a aproximação provocada entre o espectador e o personagem. No caso de *Marão*, em *Até a China* ele fez piadas com situações insólitas vividas na viagem, convidando-nos a rir com ele das experiências exóticas que viveu. É na chave da subjetividade, da evidência da personalidade no modo de ver a China, que o realizador consegue harmonizar

humor e documentário, e construir uma narrativa documentária explorando ferramentas discursivas da animação. Além disso, o enfoque autobiográfico de *Até a China* lhe permite expor opiniões que poderiam ser julgadas inapropriadas caso a abordagem documentária fosse mais impessoal. Como, por exemplo, quando se refere aos chineses como sendo muito bons imitadores. Tendo conhecido uma escola chinesa, Marão quis enfatizar sua surpresa ao presenciar uma aula de desenho livre em que os alunos aprendiam copiando uma reprodução. A visão da China que o filme transmite poderia ser apontada como redutora e superficial caso o filme se propusesse, por exemplo, como um registro antropológico.

O documentário animado, como *Até a China*, se inscreve em um contexto de transformação no modo de pensar tanto a animação – agora tida como um tipo de produção mais adulta e apta à abordagem de temas sérios – quanto o documentário, mais aberto à relação com outros formatos cinematográficos e menos associado à ideia de verdade ou de filme produzido apenas como imagens de natureza fotográfica. Essa transformação acompanha o protagonismo do sujeito nas narrativas contemporâneas e a guinada subjetiva a que se refere Beatriz Sarlo em sua análise sobre a valorização da memória nos discursos sobre eventos históricos. O protagonismo do sujeito é uma marca do cinema contemporâneo, especialmente do documentário. O surgimento do documentário animado enquanto gênero pertencente tanto ao campo do documentário como da animação resulta especialmente das mudanças nesses dois campos e do domínio da subjetividade nas narrativas atuais.

A respeito da inserção de *Até a China* no contexto de produção do documentário animado brasileiro, destaca-se a visibilidade que ele trouxe para o documentário animado através da participação em festivais e, especialmente, dos prêmios que recebeu. *Até a China* ganhou, entre outros prêmios, o de melhor filme brasileiro no Anima Mundi de 2015 (São Paulo e Rio de Janeiro) e de melhor curta-metragem pelo júri popular do Festival do Rio no mesmo ano, competindo com produções em live action, documentais e ficcionais. Essas premiações e os debates decorrentes nos festivais contribuem para dar visibilidade ao documentário feito com animação e para inspirar novas produções com esse perfil.

O sucesso do filme serviu como estímulo ao próprio realizador. Assim como aconteceu com outros que depois de alcançar sucesso com um documentário animado passaram a produzir mais filmes com esse perfil, *Até a China* resultou em convites de parceria e em outros projetos no campo da não ficção. Além disso, do mesmo modo como *Até a China* foi financiado com edital de curta-metragem, o documentário animado pode se beneficiar do bom momento em que vive a animação brasileira por meio do incentivo à produção de curtas. Nesse sentido, a militância da ABCA em prol da animação brasileira pode ajudar a impulsionar sua produção.

Desde sua criação, em 2003, a ABCA – Associação Brasileira de Cinema de Animação discute e busca melhorar as condições de produção de animação no Brasil. Entre as reivindicações estão o aumento do investimento no formato de curta-metragem, a adequação dos editais ao processo criativo de animação – que se difere muito da produção de uma obra live action – e a presença de animadores nas comissões de avaliação dos editais.

Nos últimos anos, os investimentos na animação passaram a se concentrar em séries de TV ou em longas-metragens e houve uma diminuição na produção de curtas. A ABCA vem realizando uma série de debates sobre esse tema e como resultado dessas ações o BNDES lançou em 2016 uma linha de financiamento para curta-metragem de animação, depois de um jejum de nove anos no país sem editais com essa especificidade. Em paralelo, a Spcine, agência de audiovisual da cidade de São Paulo, lançou um edital inédito para curtas-metragens com uma proposta inovadora. Normalmente, os editais dividem suas linhas de financiamento em “ficção ou documentário”, ou “ficção, documentário e animação” e em alguns casos incluem o cinema experimental. No edital de curtas da Spcine, porém, as linhas estão divididas entre ficção e não ficção, podendo-se adotar nos dois casos as técnicas de live action ou de animação. Pela primeira vez há uma divisão dessa natureza e que prevê a animação de não ficção, facilitando a inscrição de um projeto de documentário animado. Nesse sentido, uma das reclamações de realizadores é justamente a dificuldade de inscrever um projeto de documentário animado em editais ou festivais porque a animação não é normalmente aceita na categoria de documentário e nem o documentário é bem aceito na categoria de animação.

Segundo Renato Nery, Diretor Executivo de Inovação, Criatividade e Acesso da Spcine, essa proposta tem origem em outros editais da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo,

nas experiências do DocTV e AnimaTV, mas também em conversas realizadas junto com a ABCA, uma das instituições que compõem o conselho consultivo da Spcine. A proposta nasce também de um conhecimento mais amplo do que é documentário, sintonizado com a produção contemporânea. Nery afirma que a opção pelo termo não ficção se deu para não trazer ao edital a carga significativa do termo “documentário”. Segundo ele, “documentário é entendido por muita gente como uma espécie de gênero. E ele não é”. Seu sentido está mais relacionado em como a realidade atua sobre o conteúdo audiovisual.

Além disso, o edital também foi influenciado pelos debates da ABCA que pedem o retorno do investimento no curta-metragem. A produção de curtas é apontada como fundamental para a oxigenação do setor e formação dos animadores, uma vez que esse formato é propício para a experimentação e criação autoral. É onde o animador vai ter que lidar com diferentes responsabilidades e testar novas técnicas e abordagens. O investimento em curta-metragem mostra-se assim fundamental também para o documentário animado. Como apontou Antoine Lopes, a produção de curtas contribuiu para o crescimento do documentário animado na França. Para ele, o curta é um formato apropriado justamente pelo caráter experimental e autoral de suas produções, que leva o realizador a testar abordagens menos ortodoxas.

Como membros de forte atuação na ABCA e animadores de prestígio, os realizadores de documentários animados ligados à ABCA, como Marão, Cesar Cabral e Fábio Yamaji, podem contribuir para a mudança de pensamento das instituições que financiam e exibem o cinema nacional e resultar em editais mais flexíveis, como é o caso do edital de curta-metragem da Spcine. Considero, portanto, que as ações de promoção do curta-metragem no Brasil, junto a uma mudança de pensamento sobre a animação e sobre o documentário, nas quais, o filme *Até a China* se insere, são caminhos para o crescimento do documentário animado brasileiro.

## Referências

- LEITE, S. (org.). *Maldita Animação Brasileira*. Belo Horizonte: Favela é isso aí, 2015.
- LOPES, A. Entrevista concedida a Jennifer Jane Serra. Maio 2015 [não publicada].
- MARÃO, M. Entrevista concedida a Jennifer Jane Serra. Set. 2016 [não publicada].

NERY, R. Entrevista concedida a Jennifer Jane Serra. Set. 2016 [não publicada].

NICHOLS, B. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

SARLO, B. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SPCINE. *Edital de Produção de Curta-metragem*. São Paulo: 2016.

WARD, P. *Documentary: the margins of reality*. Londres: Wallflower Paperback, 2005.

# Uma plataforma piloto para o audiovisual regional<sup>1</sup>

## A pilot platform for the local audiovisual

João Guilherme Barone Reis e Silva<sup>2</sup> (Doutor – PUCRS)

### Resumo:

Relato dos resultados finais do projeto de pesquisa e desenvolvimento Consumo em Rede-Distribuição de Conteúdos Audiovisuais em Plataformas Digitais, iniciado em 2013, através de convênio entre a Secretaria de Inovação Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul e a PUCRS. Em 2016, o projeto desenvolveu o piloto de uma plataforma no formato VOD, com o objetivo de fazer circular a produção já existente no Rio Grande do Sul, fortalecendo a cadeia produtiva local.

### Palavras-chave:

Distribuição digital, plataforma piloto, vídeo on demand.

### Abstract:

This presentation describes the process and final results of a research and development project with the main purpose to create and develop a pilot platform for digital distribution to the audiovisual production made in Rio Grande do Sul. A VOD solution to release hundreds of titles as a contribution to build a stronger market place. The project has received financial support from the Rio Grande do Sul Government.

### Keywords:

Digital distribution, pilot platform, video on demand.

Esta comunicação consiste em um relato dos resultados finais do Projeto de Pesquisa e Desenvolvimento Consumo em Rede- Distribuição de Conteúdos Audiovisuais em Plataformas Digitais, iniciado em 2013, através de convênio entre a então existente Secretaria de Inovação Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul e a PUCRS. Após uma etapa inicial de levantamento de dados sobre novas formas de consumo audiovisual, considerando cinema, televisão, web e mídias móveis, com a participação de consultorias externas e colaboração de doutorandos do PPGCOM da PUCRS e bolsistas de Iniciação Científica, houve a constatação da forte tendência de plataformas VOD como mecanismos capazes de oferecer soluções inovadoras para ampliar a circulação de um catálogo de títulos já existente. Inicialmente, a idéia estava voltada para desenvolver um piloto de plataforma a ser oferecido às empresas produtoras e distribuidoras do RS que poderiam utilizá-lo de forma customizada. Entretanto, o projeto elaborou um mapeamento de como as produtoras estavam utilizando distribuição digital e verificou-se que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: POLÍTICAS E MERCADO..

<sup>2</sup> Professor Titular da Faculdade de Comunicação Social, Famecos, PUCRS, atuando no PPGCOM, com pesquisas e publicações voltadas para cinema e indústria audiovisual, tecnologias, políticas e mercado.

seria mais produtivo e inovador, propor uma plataforma setorial para o audiovisual gaúcho. Assim, seria possível organizar e dar acesso ao público a um grande número de títulos, entre filmes de curta e longa metragem, seriados, minisséries, musicais e outros formatos, os quais já haviam sido comercializados nas mídias tradicionais, seja a sala de cinema ou a televisão e mesmo a venda em DVD.

Constatou-se ainda que a comercialização desse catálogo de títulos através da plataforma poderia resultar em renda adicional para os produtores ou detentores dos direitos destes títulos. O projeto passou então a desenvolver um layout de plataforma que recebeu a denominação provisória de Paralelo 30, trabalhando com um conceito de reunir a produção regional e torná-la acessível numa amplitude global. O que se constatou no mapeamento do mercado local foi que todas as noventa e duas (92) produtoras pesquisadas que se encaixavam no critério exibiam seus conteúdos na internet através de alguma plataforma/site/serviço de vídeos (YouTube, Vimeo e outros). O interesse das produtoras por essas plataformas específicas de distribuição de conteúdo audiovisual conduziu a pesquisa para a sua terceira etapa, na qual foi constatado que o “produto símbolo” da entrada (e da cada vez mais evidente consolidação) da internet no meio audiovisual é a elaboração de uma plataforma de exibição via streaming com conteúdo sob demanda. A relevância e a permanência deste novo modelo de distribuição em mercados no exterior, conforme destacado por Keating (2012) ao narrar a formação da Netflix, sugerem que a meta de desenvolver a plataforma piloto surgiu em um momento relevante da indústria cinematográfica brasileira e local. O projeto recebeu também alguns aportes importantes sobre hábitos e comportamentos do consumo do entretenimento audiovisual, adotando um espectro que mostra mudanças e transformações, desde o surgimento do Vídeo Home, até o momento atual caracterizado por uma ênfase na ruptura dos modos tradicionais de entrega geofísica de uma programação de conteúdos, em substituição a um modo de consumo baseado no *em qualquer lugar e a qualquer hora*. Os levantamentos do projeto estão organizados e publicados em <http://blog.consumoemrede.com.br/>.

### **Em busca de soluções inovadoras**

Entre as iniciativas de implantação do Centro Tecnológico Audiovisual do Rio Grande do Sul, TECNA, localizado no Parque Científico e Tecnológico da PUCRS, TECNOPUC, no município de Viamão, projetos de pesquisa do Programa de Pós graduação em Comunicação da PUCRS participaram do Edital RS Tecnópole, de apoio à Indústria Criativa, organizado pela então Secretaria de Ciência Inovação e Tecnologia do Governo do Estado, em 2012. *Consumo em Rede* foi um dos quatro projetos contemplados neste edital, viabilizando a instalação de um Laboratório de Pesquisas Audiovisuais, previsto no layout do TECNA, como parte do ecossistema de inovação e pesquisa.

O objetivo principal deste projeto e seu grande diferencial consistiam na proposta de desenvolver uma plataforma piloto de distribuição de conteúdos audiovisuais, visando à promoção da inovação, competitividade e maior sustentabilidade do setor audiovisual, através da utilização de novas mídias, estimulando o crescimento do consumo destes conteúdos, com potencial para atuar sobre as carências da distribuição no Rio Grande do Sul.

A idéia de um projeto de pesquisa e desenvolvimento voltado para a distribuição dialogava também com a existência de um Arranjo Produtivo Local do Audiovisual, organizado em

2012, pela Fundacine RS, através de um Edital da Agência Gaúcha de Desenvolvimento Industrial, AGDI. O APL Audiovisual, como foi denominado, reuniu cerca de 60 empresas do setor e definiu a distribuição como meta prioritária. Uma vez aprovado no Edital 05/2012 do Programa RS Tecnópole de Apoio à Indústria Criativa, com área de atuação em audiovisual e novas mídias, o Projeto recebeu um aporte de recursos da ordem de 170 mil reais, o que permitiu a aquisição de equipamentos para o laboratório e, principalmente, a contratação de consultores e profissionais especializados, os quais, somados aos três professores e a alunos bolsistas do PPGCOM e de Iniciação Científica, em colaborações pontuais, resultaram numa grande equipe, trabalhando no período compreendido entre julho de 2013 e maio de 2016.

O autor exerceu a função de Coordenador, contando na equipe com a professora Aletéia Selonk e o professor Roberto Tietzmann. A equipe de consultores foi sendo formada de acordo com as demandas em diferentes etapas do trabalho e contou com os seguintes nomes: Luiz Gonzaga Assis de Luca (transformações tecnológicas no mercado audiovisual); Enio

Lindenbaum (marketing e estratégias); Erick Krulikowski (distribuição e modelos de negócios on-line); Patrícia Goulart (aspectos jurídicos da distribuição on-line) e Camila Saccomori (modos de consumo audiovisual on-line).

Para as atividades de suporte necessárias à realização do projeto, foram contratados profissionais específicos, como para a criação do layout e design da plataforma e para o desenvolvimento do *front end* da plataforma. Um jornalista atuou como redator e tradutor dos textos da plataforma e dos resultados da pesquisa. Para a difusão de todos os levantamentos e atividades do projeto, foi criado o blog *consumoemrede*, onde estão publicados todos os resultados produzidos. A equipe contou ainda com a colaboração das então doutorandas do PPGCOM Angela Meili e Karine Ruy, que atuaram em levantamentos e na organização de informações importantes. O bolsista de Iniciação Científica Pedro Mendes, aluno do Curso de Produção Audiovisual, atuou em projeto derivado, elaborado pelo professor Roberto Tietzmann, voltado para mapear o mercado audiovisual gaúcho com relação ao uso de novas mídias na circulação da produção. O Projeto *Consumo em Rede* previa ainda a participação de uma empresa parceira, sendo escolhida a Avante Filmes, representada por seus sócios Marcio Reolon e Filipe Matzembacher. Outra colaboração importante veio do Projeto Inovatv, sob coordenação do professor Carlos Gerbase, também selecionado pelo Edital RS Tecnópole, através do compartilhamento de um estudo sobre o mercado de televisão no Brasil, elaborado pela consultora Sheron Neves.

Os objetivos do Projeto sinalizavam os desafios a serem enfrentados pela equipe, começando pela proposta central de desenvolver uma plataforma piloto de distribuição de conteúdos

audiovisuais gaúchos – intermediando e unindo produção e exibição –, priorizando as novas mídias baseadas no ambiente web. Paralelamente, alguns objetivos específicos importantes foram também contemplados: desenvolver um referencial de pesquisa sobre as novas formas de consumo audiovisual para gerar entendimentos aprofundados, capazes de instruir os agentes do setor; contribuir para a diminuição do desnível entre os eixos produtivos do audiovisual – a produção, a distribuição e a exibição–, considerando que a distribuição, historicamente, recebeu pouca atenção do mercado, da academia e das políticas públicas; estimular a geração de renda, através da exploração dos direitos patrimoniais de obras

audiovisuais já realizadas, aumentando a lucratividade e a competitividade dos agentes produtores e ampliando o eixo da distribuição; desenvolver recursos humanos altamente capacitados e empregar, de forma eficiente e inovadora, as novas tecnologias audiovisuais.

Estes objetivos foram estruturados em cinco metas que organizaram as atividades da equipe:

1. Desenvolver pesquisa de dados sobre quatro novas formas de consumo audiovisual (TV digital, internet, mídias móveis, cinema digital, entre outros) a fim de gerar entendimentos aprofundados.
2. Realizar uma avaliação de, no mínimo, dez oportunidades de distribuição audiovisual, advindas das novas formas de consumo audiovisual estudadas na Meta 1, e do uso das novas tecnologias que auxiliem na elaboração da plataforma digital.
3. Realizar um workshop sobre as Oportunidades da Distribuição Audiovisual para agentes do Audiovisual Gaúcho, com a presença do consultor em distribuição audiovisual.
4. Desenvolver o piloto da plataforma digital para a distribuição de produtos audiovisuais do Rio Grande do Sul.
5. Realizar um treinamento sobre a utilização do piloto da Plataforma Digital para Distribuição Audiovisual, para representantes de empresas do setor audiovisual.

O projeto adotou uma metodologia com dinâmica diferenciada, trabalhando simultaneamente algumas metas, de forma a possibilitar o desenvolvimento da plataforma e suas características, dentro do cronograma previsto. Assim, os levantamentos de dados do mercado passaram a ser contínuos e a acompanhar o andamento do projeto, possibilitando ajustes no desenvolvimento da plataforma e também fornecendo material para o trabalho das consultorias. Neste sentido, houve a escolha por uma plataforma setorial do audiovisual do Rio Grande do Sul, em vez de ser oferecida como modelo para ser utilizada individualmente pelas empresas. Nesta proposta, foi considerada a existência de uma grande quantidade de títulos produzidos que já teria sido exibida através dos meios usuais: salas de cinema e festivais; vendas de cópias em DVD; licenciamento para televisão (aberta e por assinatura). Esses títulos seriam suficientes para configurar um catálogo representativo, oferecendo aos detentores dos direitos de

comercialização a oportunidade de uma receita adicional. Foi também considerada a possibilidade de oferecer, na plataforma, obras que ainda não foram distribuídas em formato digital.

A plataforma piloto recebeu a denominação provisória de Paraleo 30, em referência ao projeto musical porto-alegrense da década de 1970, e adotou o formato VOD, consagrado no mercado e em franca expansão. Como é um piloto, o acesso é restrito, mas o desenvolvimento concluído permitirá o início de uma nova etapa, em busca de parcerias e recursos para que a plataforma possa entrar em funcionamento.

### **Referências**

ANDERSON, C. *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of More*. New York: Hperion, 2006.

BARONE, G. *Assimetrias, Dilemas e Axiomas do Cinema Brasileiro nos Anos 2000*. Revista Famecos, Porto Alegre, 18(3), 2011.

BODÓ, B.; LAKATOS, Z. *Theatrical Distribution and P2P Movie Piracy: A Survey of P2P Networks using Transactional Data*. International Journal of Communication, (6), 2012.

# A poética de Waly Salomão em Pan-cinema permanente<sup>1</sup>

## The poetics of Waly Salomão in Pan-cinema permanente

João Paulo Rabelo de Farias<sup>2</sup> (Mestrando – UFMG)

### Resumo:

Procurando um modo mais orgânico de se relacionar com o seu retratado, através de um contato próximo com seu trabalho e performance, o documentário Pan-cinema permanente (Carlos Nader, 2008) focaliza o poeta Waly Salomão e aponta na articulação com seus motivos poéticos uma chave de construção. O texto passa por três motivos: máscara, teatro e fronteira.

### Palavras-chave:

Documentário, poesia, biografia, Carlos Nader, Waly Salomão.

### Abstract:

Seeking a more organic way to establish a relationship with the portrayed through a closer contact with both work and performance, the documentary Pan-cinema permanente (Carlos Nader, 2008) focuses on poet Waly Salomão. With a poetic undertone, its articulations are highlighted to construct the storyline. It explores three motifs: mask, theatre and border.

### Keywords:

Documentary, poetry, biography, Carlos Nader, Waly Salomão.

O cinema documental brasileiro recente, como apontam alguns pesquisadores, vem mostrando uma inclinação para a particularização do enfoque que encontra nos filmes com traços biográficos um lugar para se desenvolver e, em algumas produções, pensar o próprio fazer cinematográfico, conforme aponta Mesquita (2010). O gênero biográfico, bastante conhecido e trabalhado na literatura e nos meios audiovisuais, aparece em certos filmes contemporâneos potencializado por uma dimensão criativa que ultrapassa rememorações ou narrativas históricas. Nesse cenário, destaca-se *Pan-cinema permanente* (Carlos Nader, 2008), documentário sobre o poeta baiano Waly Salomão que vibra intensamente sua poesia e, que por suas operações formais, coloca questões sobre o cinema e suas mediações.

Interessada em se estabelecer na fronteira das linguagens, a obra de Waly Salomão e, em certa medida, sua personalidade inspiraram o trabalho de Carlos Nader, diretor e amigo, que o acompanhou ao longo de 15 anos em viagens, ocasiões solenes, visitas descontraídas e reuniu

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no painel: MONTAGEM, MEMÓRIA E IMAGEM.

<sup>2</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais na Linha de Pesquisa Pragmáticas da Imagem [bolsista FAPEMIG].

também vasto material de arquivo para articular na tela, com o mesmo caráter movediço e fronteiriço, os elementos característicos da poética do autor. Sem maneirismos, “cada trecho guarda a força de um fragmento poético, de um gesto ‘alterante’ e performático” (MESQUITA, 2010, p. 113). Desse modo, *Pan-cinema* ao se lançar no trabalho de abordar um personagem tão rico na performance de sua vida, na literatura que produziu e nas lembranças que deixou, parece irradiar-se com o brilho do poeta, isto é, incorporá-lo por meio de alguns motivos de sua poesia caleidoscópica e intensa.

Emergindo nessa obra como por meio de “tubos alquímicos”, os motivos poéticos do retratado são bons indicadores de leitura desse trabalho de Nader. Por motivos poéticos, entendemos aquilo que constitui, na obra de Waly Salomão, uma indagação recorrente, criadora. Mais do que temas, esses motivos são como uma “procura viva” que (re)alimenta a obra de Salomão, são como norteadores que estão sempre-já instalados em sua poética.

Buscando identificar os pontos de contato, as passagens do filme em que há um tangenciamento – ora nuançado, ora marcante – entre esses motivos poéticos e os episódios que são desdobrados nas imagens, as leituras sugestionadas e a forma como eles retornam no quadro geral, estabelecemos três motivos para investigação: máscara, teatro e fronteira. Lembrando que esses motivos, por fazerem parte de uma obra tão polimórfica, muitas vezes se cruzam, se interpenetram.

### **Máscaras sobre máscaras**

No plano de composição de imagens, Carlos Nader opera alguns movimentos efrásticos que podemos traçar nítidos paralelos com elementos do texto e da fala walyniana. A noção de máscara aparece na obra poética de Salomão com referências literais ao disfarce/enfeite, mas também se coloca como um motivo que estrutura o pensamento do poeta, quando ele reflete sobre vir a ser outros. Em seus trabalhos, volta e meia o espectador/leitor é tomado de assalto pelo seu desejo de mudança, camuflagem, reinvenção e libertação que só uma nova forma lhe possibilitaria: “transbordar, pintar e bordar, romper as amarras, soltar-se das margens, desbordar, ultrapassar as bordas, transmudar-se, não restar sendo si-mesmo, virar outros seres”

(SALOMÃO, 2008, p. 9). A máscara, portanto, abarca esse outro em potencial que ele carrega consigo.

Sempre próximo da poesia de Waly, o filme também imprime, com seus meios, “animação à falange das suas máscaras” ao dialogar em duas instâncias criativas: tanto na forma que o documentário parece assumir, quanto em episódios esparsos, que indubitavelmente remetem a essa indagação criadora do poeta. Se Waly já persegue o mascaramento, foge à rigidez da identidade e não partilha do culto a transparência, o documentário, pela mesma forma, vai produzir espirais crescentes de sentido em torno dessas percepções do poeta.

Ao organizar a montagem como um baile de máscaras, o diretor ainda trança situações que dizem de Waly o mesmo tanto que também podem o esconder. O poeta era efusivo (ao se lançar às performances), excessivo (como Caetano Veloso comenta), mas também esquivo (quando se recusa a ser filmado dormindo), calmo (como conta seu filho Omar ao falar do pai dentro de casa) e tímido (como ele próprio diz em um registro de Nader na sede do AfroReggae). A essas indeterminações que o personagem já assume de saída, o filme responde inserindo registros que ratificam sua personalidade multifacetada (de múltiplas faces mascaradas).

Esse “não se deixar ver completamente” se manifesta em muitos momentos pela sobreposição de grafismos nas imagens, registros que ao invés de mostrar plenamente, deixam entrever, telas de TV dentro da tela do filme e interposições de telas sobre outras telas (como máscaras para as imagens). Quando Waly conta sobre a sua prisão e Antonio Cícero comenta o episódio com a leitura de um trecho de *Apontamentos do Pav2*, seus textos se sobrepõem aos seus registros fotográficos. A sua caligrafia passa sobre suas imagens, como uma cortina sutil. Outra referência aparece nos momentos finais da primeira sequência na Síria e no Líbano, quando Waly aparece por detrás de uma videira e expondo-se “através”, por meio das folhas que lhe encobrem parcialmente o rosto, se “mascara” momentaneamente.

No que diz respeito aos episódios, *Pan-cinema* insere algumas referências a esse motivo poético em imagens de arquivo e nos seus próprios registros. Entre os arquivos fotográficos, vemos uma imagem do poeta – que ganha sobreposições de seus escritos em *Babilaques* – fazendo um losango com os dedos e colocando-o no rosto. Em outra fotografia, Waly segura uma máscara de gesso cujo semblante remete à tragédia (e sua fala em *off* diz da “produção de

si mesmo”). Há ainda um trecho breve do curta-metragem *H.O.*, de Ivan Cardoso (1979), no qual Waly aparece com o rosto coberto por uma tinta vermelha, e logo após sendo envolvido por uma faixa de tecido transparente. Se trata de um *Parangolé de Cabeça*, uma nova proposição de Hélio Oiticica, que se assemelha a uma máscara.

Em uma sequência o poeta coloca um exemplar do seu livro *Algaravias* sobre o rosto (e lendo esse gesto por um viés poético, é como se a sua poesia pudesse falar por ele, guiasse sua visão, representasse a sua face). Logo após, ele aparece com um cartão vermelho também sobre o rosto, em que se lê trechos de seu poema *Clandestino*. De um modo irradiador, esse motivo tangencia outros pela rubrica do "alterar".

### **Teatro: mundo e ego**

Se a máscara permite a experiência da alteração (de si) e o desdobramento da identidade, é porque ela se situa no âmbito mais vasto do mundo como teatro, motivo caro a Waly. Para o poeta, tudo era teatro, e a sua teatralização tinha como objetivo expor esse caráter que socialmente havia se cristalizado. Na obra de Waly, há diversas referências ao teatro e à encenação. Seja na certeza enunciada no poema *Barroco*, de que mundo e ego são palcos geminados, seja na afirmação de que “criar é não se adequar à vida como ela é” como dito em *Sargaços* ou na tentativa de fazer os fatos figurarem fábula, como em *Açougueiro sem cãibras*.

Em torno do caráter teatral de Waly Salomão o filme traz diversos registros em que o poeta “não se adequa à vida como ela é”, ou seja, cria, fabula nas situações e pratica poesia no cotidiano. Além disso, certos expedientes do mundo teatral e cinematográfico vêm para o plano sonoro e visual, seja em efeitos de pós-produção, e em arquivos, seja em captações *in loco*, ou ainda em falas do retratado e amigos.

Logo que o filme começa, o espectador já recebe uma informação sonora que, como um presságio, o leva a supor que a incidência do “ficcional” sobre a inscrição do real terá lugar significativo em *Pan-cinema*. O som de três campainhas, ruído típico no teatro, avisa que o espetáculo, ou melhor, o documentário irá começar em breve. Esse som se mistura ao de um

projektor cinematográfico, que ratifica (ainda que de modo difuso) a sensação de que estamos no terreno das representações, no terreno da cena.

No instante seguinte, *startes* de cinema – que evocam o regime analógico das antigas projeções – surgem na tela e inserem no plano da visualidade algo que está geralmente restrito ao âmbito da recepção.

Na segunda metade do filme, a montagem aproxima três sequências que trazem Waly em situações impagáveis, em pequenos *happenings*. A repetição exaustiva da fala “a justiça falha, tarda e falha” no Afrorreggae. A saída da ópera de Köln, na Alemanha quando o poeta pede com a mão estendida uma moeda a cada passante e canta aos berros *Vingança*, de Lupicínio Rodrigues. E outra ação performática, desestabilizadora e hilariante, acontece na Câmara Municipal de São Paulo quando Waly levanta e faz gestos inconcebíveis para aquele ambiente.

### **Linhas de fronteira**

Waly trouxe para seus trabalhos um jogo constante com os limiões pelo qual os seus textos, e principalmente os do início da carreira são fragmentados, descontínuos em seus elementos, longos, com diálogos internos e uma estrutura que os aproximam, algumas vezes, da prosa. Além disso, em muitos predominam temas que evocam o que está entre, a mistura, o híbrido, a alteração. A personalidade de Waly também era fronteira. Em uma cena ele se declara um *bordeline* (em tom de aviso).

Articulando esse gesto no filme, podemos notar grafismos e texturas que se aderem ao plano visual numa fronteira pouco demarcada; arquivos em vídeo e fotografia que ganham sobreposições, fusões, cortes dentro da própria imagem diluindo os limites do que se vê. As cenas também trazem os lugares geográficos que se alternam em idas e vindas na montagem (Manaus, Síria, Rio, Bahia, Alemanha) e as situações mais elétricas e performáticas se avizinham de calmarias e conversas mais prosaicas.

Logo após uma bela cena de dança do ventre, que traz uma aproximação baiano-arábica, uma praia em Beirute (registrada nessa viagem de 1999) ganha a tela. Waly comenta

com Carlos Nader que poderia ser a Bahia. Na sequência, a montagem insere as imagens de uma praia muito parecida, feitas em 1996, em Salvador, no dia de Iemanjá. Por fim, Waly contempla um rio do alto de um porto em Manaus, em 1998. Não fossem os marcadores temporais e os nomes, o espectador poderia facilmente pensar serem os mesmos lugares, sob diferentes ângulos. Esse gesto joga com a ideia de como as fronteiras são fluidas, sutis.

De modo marcante, essa elaboração imanente do filme com a obra do autor coloca os motivos aqui analisados em um movimento de diversas combinações. Essa forma, de criação em proximidade, parece ser a mais justa ao poeta que dizia ser um “vídeo ambulante disparado pelo piloto automático”.

### Referências

MESQUITA, Cláudia. *Retratos em diálogo*: notas sobre o documentário brasileiro recente. *Novos estudos - CEBRAP* (online). n.86, pp.105-118. mar. 2010.

NADER, Carlos. *Pan-cinema permanente*. Rio de Janeiro: VídeoFilmes, 2008. Vídeo (83 min). NTSC: son., color.

SALOMÃO, Waly. *Gigolô de Bibelôs*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

\_\_\_\_\_. *Poesia Total / Waly Salomão*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

# “Blokada”: ruínas, imagens e espaço sonoro<sup>1</sup>

## “Blokada”: Ruins, images and sound space

João Lanari Bo<sup>2</sup> (Mestrando – UnB)

### Resumo

A Segunda Guerra Mundial levou ao paroxismo situações de violência. O cinema e os demais suportes audiovisuais tem se encarregado de expor as possibilidades dramáticas e o repertório gráfico das imagens desse grande trauma histórico, que parecem não ter fim. “Blokada” (Sergei Loznitza, 2005) é um exercício de 52 minutos sobre o bloqueio de Leningrado (atual São Petersburgo) durante a guerra, feito com imagens de cinejornal, sem narração e/ou entrevistas, e com pista de ruídos naturais construída em estúdio.

### Palavras-chave:

Leningrado. Segunda Guerra Mundial. Filme de arquivo.

### Abstract

The Second World War led to the paroxysm situations of violence. The cinema and other audiovisual media has taken it upon themselves to expose the dramatic possibilities and graphic repertoire of images of this great historical trauma, which seem to have no end. "Blokada" (Sergei Loznitza, 2005) is an exercise of 52 minutes on the Leningrad (present St. Petersburg) blockade during the war, done with newsreel images, without narration and / or interviews and with sound track of natural noises built in studio.

### Keywords:

Leningrad. Second World War. Archival Footage.

Talvez um dos episódios mais patéticos da 2ª Guerra seja o bloqueio à cidade de Leningrado, atual São Petersburgo (o nome Leningrado prevaleceu entre 1924, quando Lenin faleceu, e 1991). De outubro de 1941 a janeiro de 1944, foram cerca 870 dias de cerco quase integral, que levou à morte mais de um milhão de pessoas, um terço da população. A maioria morreu de frio, fome e doenças, como tifo, escarlatina e icterícia; muitos pereceram nos bombardeios. A expectativa de Adolf Hitler era asfixiar e liquidar a cidade com um mínimo de perdas para as forças alemãs. O rigoroso racionamento de alimentos, sobretudo no primeiro inverno do cerco, impactou de tal forma que o recurso ao canibalismo tornou-se uma opção, mesmo entre entes queridos da mesma família. A vigilância nos cemitérios teve de ser reforçada

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE no painel: Montagem, memória e imagem - Coordenação: Érico Oliveira de Araújo Lima.

<sup>2</sup> Professor da Faculdade de Comunicação da Unb desde meados dos anos 80. Realizador de curtas em vídeo, 16 e 35mm. Crítico e pesquisador de cinema (publicações revistas "Devires" e "La Furia Umana", jornal Correio Braziliense). Diplomata, defendeu tese de mestrado profissionalizante intitulada "Proteção do Patrimônio na UNESCO".

para impedir cidadãos famintos de profanar túmulos. Foi o sítio mais longo e mortífero da história moderna.

Não faltam livros, filmes, documentários, enfim, registros dessa verdadeira epopeia. A exemplo do que ocorre em eventos igualmente comoventes, sua exteriorização por meio dos artefatos culturais é dolorosa e lenta, conformada a manipulações e chantagens. No caso em tela, em plena União Soviética stalinista, ao difícil processo do ponto de vista psicossocial agrega-se uma cruel distorção dos fatos. Após a “glasnot” implementada por Gorbachev e a queda do muro de Berlim, a revisitação histórica adquiriu novos horizontes, sujeita, não obstante, às vicissitudes do processo político da Rússia contemporânea, pós-guerra fria.

É no cenário de fragmentação da antiga URSS que Sergei Loznitsa, nascido em 1964 na Bielorrússia e educado na Ucrânia, completou sua formação de diretor de cinema. “Blokada” (“Bloqueio”), finalizado em 2005, deu a Loznitsa o prêmio de melhor documentário do ano na Rússia. A reputação internacional foi consolidada com os longas de ficção “Minha felicidade” (2010) e “Na neblina” (2012).

“Blokada” é um exercício de 52 minutos sobre o bloqueio de Leningrado, feito exclusivamente com material de arquivo, quase todo de cinejornal, sem narração e/ou entrevistas, com pista de ruídos naturais construída de modo inteiramente artificial, em estúdio. “Blokada” é o foco deste artigo.

## **O BLOQUEIO**

O cerco de Leningrado começou em setembro de 1941, pouco tempo depois do início da “Operação Barbarossa”, o audacioso plano de invasão da URSS levado a cabo por Hitler em junho daquele ano. Em janeiro de 1942, a média de consumo de pão dos moradores da cidade alcançou apenas 125 gramas por dia (400 é o mínimo para sobrevivência). A baixa caloria ingerida dia após dia impactou diretamente na resistência das pessoas. O primeiro inverno do cerco foi duríssimo: somente entre janeiro e fevereiro de 1942 ocorreram cerca de 200 mil mortes por fome e doenças conexas, sem contar as vítimas das bombas. O colapso dos transportes, logo no início do cerco (em dezembro de 1941), obrigou os habitantes a longas caminhadas, fragilizando ainda mais a população. Estima-se que 160 pessoas por dia estavam morrendo nas ruas por insuficiência física.

No dia 27 de janeiro de 2014, em Berlim, o jornalista e escritor russo Daniil Granin discursou perante o Parlamento alemão sobre o cerco de quase 900 dias a Leningrado. Granin, de 95 anos, soldado à época estacionado na cidade, não tergiversou: autor de livro sobre o assunto, enumerou calmamente durante mais de uma hora as atrocidades, tragédias e situações-limite que os habitantes da cidade enfrentaram. Segundo Granin, cujo depoimento está disponível no youtube:

*O bloqueio foi repentino e inesperado, assim como a Guerra foi inesperada para o país. Não haviam reservas de combustível, de alimentos...Uma após a outra começaram a acontecer as tragédias, luz e energia acabaram, não havia água, sistema de esgotos, aquecimento central (tradução livre).*

Um quadro indescritível: a situação só aliviou um pouco quando os soviéticos conseguiram retomar o fluxo de abastecimento através do lago Ladoga, cerca de 50 quilômetros ao norte da cidade. No final do inverno em 1942, com o fracasso na tentativa nazista de tomar Moscou, o cerco a Leningrado entrou numa espécie de buraco negro do ponto de vista estratégico, sem avanços ou recuos significativos. Em 1943 novo corredor por terra foi aberto, diminuindo a pressão, mas o bloqueio somente foi levantado em 27 de janeiro de 1944, quando tropas russas entraram na cidade.

Os soviéticos incluíram a resistência de Leningrado no conjunto narrativo da “Guerra Patriótica”, versão heroicizante de um conflito onde o esquecimento de sobreviventes e agressores, descendentes inclusive, seja voluntário ou não, é, como sabemos, recorrente. Traumas profundos de guerra, pessoais ou coletivos, são frequentemente recalçados como defesa psíquica e jazem em estado latente nas consciências. O verdadeiro sofrimento é inenarrável, já dizia Freud.

“Blokada”, o filme de Sergei Loznitsa, está imerso em um fluxo quase onírico de memórias e latências, voluntárias e involuntárias. Sua fonte primária – cinejornal – revela um material surpreendente, mesmo quando reproduz imagens utilizadas em outras produções, algumas delas como vinhetas das grades televisivas. A linguagem empregada, entretanto, rompe com essa cadeia de significantes e conduz o espectador a uma “experiência pós-moderna”, sugerindo mais ambiguidades do que certezas. (YOUNGBLOOD, 2007, pags. 693, 694).

## O REGISTRO

Desde o início dos embates, em 1941, a indústria cinematográfica soviética dedicou-se a produzir e difundir cinejornais. Consta que o próprio Stalin visionava o material, pelo menos quando era possível encaixar as sessões em sua agenda atribulada (LAURENT, 2000, pag. 106). No período, o cinema era o principal veículo de comunicação de massa: não surpreende, em um país como a URSS, a atenção conferida aos “filmes de atualidades”, que desempenhavam papel crucial no controle e na moldagem da opinião pública. A guerra potencializou ainda mais a relevância do noticiário exibido nos cinemas.

Durante todo o intervalo de tempo que as forças soviéticas digladiaram com as tropas alemãs, a população teve acesso, de três em três dias, a uma nova edição do jornal de imagens diretamente do “front” (LAURENT, 2000, pag. 105). Malgrado a constante supervisão oficial – em maio de 1944 o Comitê Central da URSS, presidido por Stalin, publicou resolução específica alertando contra “desvios” dos cinejornais – a quantidade de registro audiovisual remanescente de ações de guerra é considerável.

No caso de Leningrado, as condições de produção ficaram ainda mais difíceis após o cerco. Lenfilm, o estúdio estatal, sobreviveu com poucos técnicos e operadores, bastante engajados no registro da difícil e trágica vida diária na cidade. Sergei Loznitsa disse em entrevista que teve acesso a pouco menos do que quatro horas de material de arquivo, depositado em Moscou, para montar “Blokada” (YOUNGBLOOD, 2007, pag. 694). Não era um material extenso, mas a perícia da montagem e, sobretudo, a construção da pista do som – a cargo de Vladimir Golovniisky – conferiram uma sobrevida inédita às imagens.

Bill Nichols chama a atenção para uma conformidade básica do documentário: “habeas corpus – que tenhas o teu corpo” (NICHOLS, 1987, pag. 9). Sem o corpo presente, a tradição documental simplesmente “perde seu referente primário, o real ator(es) social(ais) de cujo engajamento o filme fala”. Em “Blokada”, o corpo anônimo congelado nas ruas é um eloquente “habeas corpus”, contraposto ao fluxo contínuo dos corpos transeuntes, na luta da sobrevivência.

## A FORMA

“Blokada” investe na recontextualização das imagens de arquivo, sem textos, depoimentos ou narração. O diretor sublinhou em entrevista a recusa de qualquer tentativa de

influência verbal: “se ponho a voice-over, ofereço minha visão do assunto...ele (o espectador) tem de concordar comigo ou não” (YOUNGBLOOD, 2007, pag. 697). Cada plano de “Blokada” contém um valor expressivo em si mesmo. Ordenados para transmitir um registro da rotina de resistência da população, adquirem uma qualidade significativa, que chega ao limiar de uma visão poética sobre Leningrado sitiada. Os blocos temáticos – separados por interpolações de tela negra, alusão aos “black-outs”, como sugere Denise Youngblood – mostram a recuperação de livros de uma biblioteca semidestruída, ônibus e caminhões largados nas avenidas soterradas de neve ou o desespero da pessoas extraindo água do gelo das ruas.

Com a ausência da narração, a minuciosa trilha de ruídos termina por desencadear um estranhamento na recepção do filme, um efeito de proximidade que chega a intimidar pela aderência às cenas mostradas. Sons triviais – porta rangendo, choro de criança, carro passando – acrescentam uma aura de (estranha) familiaridade à película, suavizando a adesão do espectador. O bloco de imagens de maior impacto mostra corpos abandonados, ou enrolados em panos, crianças inclusive, montado e sonorizado no mesmo diapasão. A edição impecável confirma a impressão de continuidade. O resultado é uma sequência inaudita de imagens-sonoras, imagens expandidas pelo uso do som.

## **A VIRTUALIZAÇÃO DO REAL**

“Blokada” é a virtualização mesma de uma questão, a questão do bloqueio e o sofrimento decorrente, cuja microfísica se cristaliza na trilha sonora. As ações e objetos mundanos são visualizadas nas imagens de arquivo, por natureza dotadas de uma referência indelével com o que se passava em Leningrado. As imagens são a um só tempo memória (virtual) e percepção (real/atual). O problema é a conservação do passado, um problema central para Bergson, como salienta Rezende: “a lembrança não se fundamenta em uma existência psicológica...ela é virtual, não está previamente dada como na memória de um computador, e sua atualização em uma imagem determinada é um processo de criação” (REZENDE 2013: 108). O cérebro não é um “depósito de memórias”, é movimento, como diz Deleuze: “as lembranças só podem se conservar na ‘duração’, já que a sua característica é “durar”, ou seja, ‘prolongar incessantemente no presente um passado indestrutível” (BERGSON e DELEUZE in REZENDE, 2013: 109).

“Blokada”, nessa toada, é um filme-cérebro – um dispositivo audiovisual que aciona a emergência das virtualidades.

Tudo funciona, no esquema de Loznitsa, como se a interação do espectador com a diegese cinematográfica fosse, em si mesma, a operação de reconstruir o passado através dos microelementos visuais e sonoros. Sua estratégia, entretanto, sabota o perfil habitual dos filmes construídos fundamentalmente a partir de imagens de arquivo. Com o esquema sensório-motor do espectador estimulado, a articulação entre som e imagem instaura o efeito perturbador que caracteriza “Blokada”. A visão humana, lembra Michel Chion, é parcial e direcional: a audição é onidirecional (CHION 1999, pag. 15). As imagens de “Blokada”, filmadas com o vocabulário do cinejornal, possuem um sistema estruturado de orientação que reassegura ao espectador os limites físicos em que se desenrola a ação. Em contraponto, a trilha sonora, os ruídos, vêm de todos os lados e origens, dentro e fora do campo visual. Para arrematar, a ausência de narração - e igualmente de qualquer diálogo inteligível – deliberadamente esvazia eventuais potências sonoras que poderiam vir a dominar a imagem. A pista de som desorienta o espectador, colocando em xeque a habitual interdependência entre real e virtual que se faz para construir o que chamamos de “realidade” (REZENDE, 2013, pag. 125).

## **A ATUALIZAÇÃO DO VIRTUAL**

De dezembro de 2013 a fevereiro de 2014, entretanto, Loznitsa efetuou um novo e radical processo de atualização, ao registrar maciços protestos na Praça da Independência, em Kiev, capital da Ucrânia. Na sequência da recusa em assinar, no último minuto, acordo com a União Europeia, o Presidente Viktor Yanukovich tornou-se rapidamente impopular. Sua recusa significava submissão à vizinha Rússia, reacendendo sentimentos anti-imperialistas latentes na população ucraniana. Os protestos passaram da euforia cívica à repressão brutal, com cerca de cem mortos e outros tantos desaparecidos.

“Maidan”, finalizado em março de 2014 a tempo de ser exibido no festival de Cannes, utiliza quase que exclusivamente longos “master shots” (planos fixos) de pontos estratégicos daquele espaço urbano, e absorve uma complexa atmosfera sonora, que passa por discursos, palavras de ordem, canções, conversas, ruídos, bombas de gás pimenta, tiros e gritos (o som, também a cargo de Vladimir Golovnitky). Assistimos à atualização do virtual, com imagens de

interiores (nas sequências iniciais) e exteriores, sem narração ou entrevistas, apenas a massa sonora e a movimentação da multidão. O filme recolheu a multiplicidade de subjetividades condensadas em um consenso cívico. Se em “Blokada” o consenso era a luta pela sobrevivência, em “Maidan” a luta, absolutamente contemporânea à obtenção de sons e imagens, era pela autodeterminação.

### **Referências bibliográficas**

CHION, M. The voice in cinema. New York: Columbia University Press. 1999.

GUMBRECHT, H.U. Depois de 1945: Latência como origem do presente. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

LAURENT, N. L’œil du Kremlin - Cinéma et censure en URSS sous Staline. Toulouse: Editions Privat, 2000.

MOYNAHAN, B. Leningrad – Siege and Symphony. Grã-Bretanha: Quercus Edtions, 2013.

REZENDE, L. A. Microfísica do Documentário – ensaio sobre criação e ontologia do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editora, 2013.

### **Artigos**

MALPAS, A. Everyday Battles. THE MOSCOW TIMES, 17 de maio de 2006.

NICHOLS, B. History, Myth, and Narrative in Documentary. Film Quarterly, Vol. 41, No. 1, University of California Press. Autumn, 1987.

WILLIAMS, P. The status of Found Footage. Spectator volume 20 n. 1, Fall 1999/Winter 2000.

YOUNGBLOOD, D. A Chronicle of our time: Serguei Loznitsa “The Blokade” (2006). The Russian Review 66, October 2007.

# O personagem cinematográfico: do corpo filmado ao corpo do filme<sup>1</sup>

## The filmic character from the filmed body to the filmic body

João Vitor Leal<sup>2</sup> (Doutorando – Usp)

### Resumo:

Provocada por filmes que implicam vários atores na composição de um mesmo personagem ou, ao contrário, um único ator na composição de vários personagens, esta comunicação pretende investigar as relações estabelecidas entre personagem e corpo no cinema. Para tanto, recorreremos à noção de “efeito de personagem” e proporemos uma reflexão acerca de três grandes modos de apreensão do personagem cinematográfico: a *percepção*, a *sensação* e a *significação*.

### Palavras-chave:

Personagem, corpo, pessoa, figura, presença.

### Abstract:

Considering the composition of a filmic character by multiple actors, or, on the contrary, the composition of multiple characters by the same actor, this paper investigates the relationships between character and body in the fiction film. Through the notion of “character effect” we will propose and analyze three major ways of apprehending the filmic character: perception, sensation and meaning.

### Keywords:

Character, body, person, figure, presence.

### Introdução

Esta comunicação pretende tomar o personagem cinematográfico não apenas como agente interno de uma narrativa, mas também como uma construção material empreendida por cada filme a partir, sobretudo, da filmagem de um corpo. Não se trata, aqui, de reduzir o personagem cinematográfico à existência de um corpo, mas de enfatizar sua corporeidade em relação aos elementos materiais do cinema. Para tanto, propõe-se um percurso motivado por filmes que investem em mais de um ator para o mesmo personagem ou, ao contrário, em um

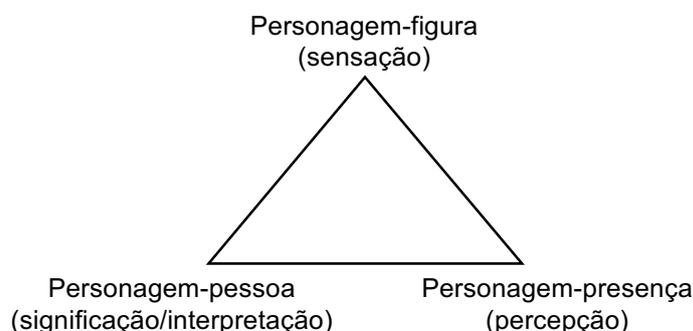
---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Corpo, gesto, performance e mise en scène.

<sup>2</sup> Graduado em Jornalismo (UFMG) e mestre em Cinema (Paris-3). Sua pesquisa de doutorado, financiada pela FAPESP, trata da relação entre o narrativo e o sensorial a partir da categoria do personagem cinematográfico.

mesmo ator para vários personagens – filmes que fazem estremecer, portanto, as relações entre personagem e corpo no cinema.

Nesse percurso, serão apresentados três modos de apreensão do personagem cinematográfico. No primeiro modo – *significação* –, o personagem será tratado como algo destinado a fazer sentido e a alavancar a narrativa comunicando, com relativa transparência, aquilo que identificamos como uma “pessoa fictícia”. O segundo modo – *sensação* – se preocupará em acompanhar o personagem não mais a partir de suas implicações semânticas mas a partir de uma “lógica da sensação” relacionada às energias que circulam no filme. Por fim, o terceiro modo – *percepção* – terá como prioridade a observação do personagem em sua existência material, sensível e imediata, entidade que ganha corpo no corpo do filme.



### 1. O personagem-pessoa (Significação)

Em artigo de 1938, Marcel Mauss traça o parentesco entre os termos “pessoa” e “personagem”, explicando que a origem de ambos seria a palavra latina *persona*, cujo significado seria “máscara”: *per/sonare*, o artefato através da qual ressoa a voz. Há muito tempo, portanto, as noções de pessoa e de personagem se confundem na cultura ocidental.

Apesar de inúmeras invenções narrativas e formais, a pessoa parece permanecer o modelo básico com o qual toda construção de personagem precisa lidar. Ao se deparar com um personagem, o espectador frequentemente “antecipa a unidade de uma pessoa” (WULFF, 1997, p. 29). Esse reconhecimento de uma unidade é o berço da relação de identificação pela qual o espectador estaria propenso a assumir determinados pontos de vista (inclusive ideológicos), se envolver e se emocionar com a obra, mesmo estando ciente de sua natureza ficcional.

Normalmente, o corpo garante a identidade da pessoa: o rosto, o código genético, a impressão digital identificam a pessoa ao identificarem o corpo. Em cinema, o ator está no centro

dessa correspondência corpo-pessoa. É uma relação complexa: enquanto, por um lado, o personagem nunca se resume ao corpo através do qual ele se manifesta, por outro lado ele dificilmente pode escapar à materialidade que esse corpo lhe confere. Assim, o personagem cinematográfico se revela extremamente flexível, se colocando em cena “como um *puzzle*: pessoa e corpo representam duas grandezas passíveis de serem combinadas de maneira relativamente livre.” (WULFF, 1997, p. 15).

Uma forma interessante de testemunhar o vigor do *personagem-pessoa* é, pois, analisando trabalhos que questionam a articulação entre o personagem e o corpo do ator. Em *O mundo imaginário do Dr. Parnassus* (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, Terry Gilliam, 2009), por exemplo, quatro atores interpretam o protagonista Tony, homem que se junta a uma trupe teatral. Tal opção é diegeticamente justificada, posto que a transição de um ator a outro ocorre a cada vez que Tony atravessa um portal mágico que transforma sua aparência. Cabe lembrar que apenas Heath Ledger havia sido escalado para o papel, tendo os demais atores sido recrutados após sua morte segundo um critério que, certamente, não excluiu a semelhança física entre todos eles.



Fig. 1: Colin Farrell, Johnny Depp, Jude Law e Heath Ledger como Tony em *O mundo imaginário do Dr. Parnassus* (Terry Gilliam, 2009).

Já em *Não estou lá* (*I'm not there*, Todd Haynes, 2007) o recurso a seis atores é mais complexo: são seis atores porque são, também, seis personagens distintos – com aparências e nomes próprios e histórias que evoluem de forma independente. A profusão de personagens, contudo, não escapa ao magnetismo de um “efeito de pessoa”: cada ator, cada personagem, não deixa de representar o que sabemos ser uma faceta distinta do mesmo Bob Dylan.

O exemplo de *Esse obscuro objeto do desejo* (*Ese oscuro objeto del deseo*, Luis Buñuel, 1977) talvez seja mais contundente. No filme, a sedutora Conchita foi interpretada ora pela espanhola Ángela Molina, ora pela francesa Carole Bouquet. A troca das atrizes, que por vezes se dá no interior de uma mesma cena, não é motivada por nenhum artifício narrativo nem parece corresponder a nenhuma motivação conceitual precisa. No entanto, o possível estranhamento provocado pela diferença entre as atrizes não impede o reconhecimento de que há, no filme, uma única Conchita – ao ponto de a maioria dos espectadores nem ao menos perceber que há duas atrizes (CARRIÈRE, 2006, p. 88).

Nesse primeiro modo de abordagem do personagem cinematográfico, portanto, a ênfase recai sobre a dimensão narrativa do filme. Interessa o papel que o personagem desempenha, quem ou o que ele representa, como ele se dá a compreender pelo espectador. Porém, uma vez desvestido dos traços da pessoa, o personagem revela para si uma outra possibilidade.

## **2. O personagem-figura (Sensação)**

A literatura de Franz Kafka está repleta de personagens sem nome, designados muitas vezes por uma única letra – como K., o agrimensor à serviço d'O Castelo –, personagens que não são fisicamente descritos nem construídos em termos psicológicos. Não temos acesso a seu passado nem ao que eles pensam. Por mais que continuemos amparados por uma narrativa, a ideia de identificação já não parece pertinente. É por isso que Xavier Garnier classifica o personagem kafkiano como figura, isto é, como instância apreensível de forma dificilmente verbalizável, capaz de aceder diretamente às forças subjacentes à narrativa:

“A primeira característica da figura é sua eficácia ou, mais exatamente, sua intensidade. A intensidade da figura não se deve a um investimento afetivo, imaginário, fantasmático do autor ou do leitor: a figura não é animada do exterior por um processo de identificação. A eficácia da figura deve ser compreendida, ao contrário, como um poder sobre o leitor: ele é possuído pela figura, e não o contrário. A identificação se subverte em fascinação. De certa forma, a figura é tudo aquilo que, no personagem, nos assombra.” (GARNIER, 2001, p. 13).

Essa concepção de figura é profundamente tributária não apenas da tradição literária (pela qual figura é, primeiramente, uma operação de linguagem) ou da tradição pictórica (pela qual figura é, primeiramente, um contorno ou silhueta), mas sobretudo da noção de figural

proposta pelo filósofo Jean-François Lyotard: contra tradições filosóficas que postulam a suficiência do discurso e do significado, Lyotard afirma a figura como a espessura, o movimento, o ritmo, o inconsciente, o desejo latente do discurso (LYOTARD, 1974). Deleuze parte do figural de Lyotard para definir a figura como uma “forma sensível que apela à sensação” (DELEUZE, 1984, p. 27), e Philippe Dubois, em uma síntese da teoria figural, localiza a sensação entre o figurado (o sentido, a significação) e o figurativo (a percepção, a superfície da imagem):

“o figural, matéria do pensamento visual, advém antes da sensação do que da compreensão ou da percepção. Trata-se de uma categoria difícil de traduzir e de entender, pois ela opera tanto em modos não-lineares (como a linguagem) e não-transparentes (como a imagem) quanto nos modos associativos, abertos e múltiplos da matéria visual em si mesma, com sua parte de irreduzível opacidade, cuja força é como o ponto cego que fundamenta a própria visão.” (DUBOIS, 1998, p. 269-270).

Em cinema, podemos tomar como exemplo *Império dos sonhos* (*Inland empire*, David Lynch, 2006), filme cuja protagonista Nikki Grace (Laura Dern) é uma atriz que se confunde à personagem que é chamada a representar. A partir daí, surgem em cena diversos *personagens-pessoa*: uma mulher grávida, uma assassina e sua vítima, uma dona de casa, uma prostituta – todas elas indistintamente atravessando, por assim dizer, a mesma Laura Dern. Com isso, a trama narrativa se esfacela ao redor da atriz. Torna-se então necessário abrir mão da busca por um sentido para aceder plenamente (sensorialmente) à figura da “mulher em apuros” (“*a woman in trouble*”, segundo cartazes de divulgação) que faz a força do filme.

Outro exemplo emblemático é o de *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), no qual a jovem interpretada por Joan Fontaine é assombrada pela primeira esposa de seu marido. Rebecca não volta dos mortos, nem aparece como um fantasma; dela, vemos apenas uma pintura. Ainda assim, é sua figura que faz vibrar o filme, sempre mais bela, simpática, educada e amada que a esforçada segunda esposa. Aqui, a tensão entre ausência e presença se dá como sensação fatal de angústia e fatalidade.

A via da figura conjuga, assim, ausência e presença, e é também a que melhor corresponde aos monstros do cinema de horror. Em *Vampiros de almas* (*Invasion of the body snatchers*, Don Siegel, 1956), como em *Corrente do mal* (*It follows*, David Robert Mitchell, 2014), por exemplo, a criatura monstruosa não possui corpo próprio, mas pode tomar o corpo de

qualquer um – quanto menos ela se faz visível e identificável, maior sua energia, maior a sensação de medo do desconhecido que ela reverbera. E no recente *Quando as luzes se apagam* (*Lights out*, David F. Sandberg, 2016), a criatura só existe efetivamente no escuro, precisamente onde já não é possível vê-la: seu corpo se dilui pelo espaço, *personagem-figura* que faz vibrar, por assim dizer, um profundo medo da escuridão.

Com a tela completamente escura, chegamos a um extremo onde a figura, não figurativa, só é possível quando compreendida nos termos do figural. Antes desse extremo, todavia, um terceiro modo de apreensão do personagem cinematográfico se impõe.

### **3. O personagem-presença (Percepção)**

Em uma dimensão logicamente anterior à sensação e à significação, o personagem cinematográfico pode ser definido em termos de designação, de distinção entre forma e fundo e de continuidade – frequência, recorrência, duração, modulação e relação entre formas. Ele participa de um drama plástico, visual e sonoro, que tem menos a ver com a antecipação de uma pessoa ou com a energia de uma figura e mais com a percepção imediata dos sons e imagens.

Retomando o exemplo de *Rebecca*: a energia liberada por sua ausência é notável, mas não podemos deixar de observar que sua presença é evocada, senão pela magnitude de seu retrato pintado, ao menos pelo tom de intimidação ou constrangimento a cada vez que seu nome é pronunciado. Em contraste, a segunda esposa interpretada por Joan Fontaine carece até mesmo de nome próprio – todos se referem a ela como a segunda senhora De Winter, em referência ao sobrenome do marido.

Naturalmente, apreender a presença mesma das coisas, apartada de suas eventuais significações e das sensações que elas suscitam, é uma tarefa que “pode ser vivida apenas como uma pura tautologia”, que implica um “estado de ordem cataléptico ou hipnótico” (LANDOWSKI, 2004, p. 111-112). No entanto, desconsiderar essa dimensão da presença equivale a ignorar que o personagem cinematográfico é constituído por traços materiais tão diversos quanto o grão da película, o enquadramento ou a trilha sonora. De fato, como coloca Patrice Pavis, nós temos acesso apenas a traços materiais que promovem certos “efeitos de personagem”:

“Contrariamente ao que pode parecer uma evidência, nós não temos acesso direto ao personagem (...). Nós estamos, na melhor das hipóteses, em presença de *efeitos de personagem*, de traços materiais, indícios dispersos que permitem uma certa reconstituição por parte do leitor ou do espectador.” (PAVIS, 1997, p. 171).

A perspectiva do *personagem-presença* implica, portanto, reconhecer os elementos plásticos que presentificam o personagem cinematográfico, sendo o corpo do ator apenas um deles (frequentemente o mais notável). É preciso empreender uma primeira abstração para, a partir desses traços materiais, recompor um *personagem-figura*, tanto quanto são necessárias várias outras abstrações para, antropomorfizada a figura, se chegar a um *personagem-pessoa*.



Fig. 2: Figurações de Robin Wright em *O congresso futurista* (Ari Folman, 2013).

Assim, em *O congresso futurista* (*The congress*, Ari Folman, 2013), quando a versão ficcional da atriz Robin Wright cede completamente sua imagem a um estúdio de cinema, o drama que se desenrola não é apenas o da estrela de cinema decadente (o que seria da ordem do *personagem-pessoa*), nem apenas o drama da imagem infinitamente maleável, multiplicável e comercializável a ponto de se esvaziar de todo significado (o que seria da ordem do *personagem-figura*), mas também o de um rosto cujos traços persistem a diferentes idades e suportes (*retrato*, *live action*, *animação*) mesmo quando tudo à sua volta incessantemente se transforma, em explosões de cores e movimentos. E em *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), longa cujo título se revela extremamente sugestivo em nosso percurso, também há um drama que se desenrola a partir de um rosto. Não se trata, contudo, do rosto de uma única mulher, mas sim de

duas: a atriz Elisabet Vogler (Liv Ullmann) e sua enfermeira Alma (Bibi Andersson) se fundem em uma única imagem. Elisabet e Alma são, antes de tudo, presenças na imagem, como fica particularmente claro no prólogo, quando um garoto toca o rosto (de ambas) projetado em uma tela, e na metade do filme, quando a violência de uma troca de olhares entre elas é retratada com um efeito que simula o rompimento e a queima da película.



Fig. 3: Fusão de Liv Ullmann e Bibi Andersson em *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).

### Conclusão

Ao final deste percurso, é preciso ressaltar que os termos propostos (*pessoa, figura, presença*) não têm a pretensão de se solidificarem em categorias estanques de uma tipologia. Inevitavelmente, os três modos de abordagem do personagem cinematográfico se interpelam e complementam, e nenhum deles se sustenta por conta própria. Assim, meu objetivo foi atualizar certos conceitos e revisitar certos filmes a fim de apresentar apenas algumas das muitas possibilidades por detrás da aparente simplicidade da noção de personagem.

### Referências

CARRIÈRE, J.-C. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: La Différence, 1984.

DUBOIS, P. "La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein" in AUMONT, J. (org.). *Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Cinémathèque Française, 1998, p. 267-323.

GARNIER, X. *L'éclat de la figure: étude sur l'antipersonnage de roman*. Bruxelles, Berna, Berlim: PIE - Peter Lang, 2001.

LANDOWSKI, E. "Modos de presença do visível" in OLIVEIRA, A. C. *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 97-112.

LYOTARD, J.-F. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1974.

MAUSS, M. "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'eu'" in *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 367-397.

PAVIS, P. "Le personnage romanesque, théâtral, filmique". *Iris*; nº24, 1997, p. 171-183.

WULFF, H. "La perception des personnages de film". *Iris*; nº 24, 1997, p. 15-32.

# Os vídeos musicais como condutores de narrativa na telenovela do SBT<sup>1</sup>

## Musical videos as a narrative conductor in the SBT's telenovela

João Paulo Hergesel<sup>2</sup> (Doutorando – Universidade Anhembi Morumbi)

### Resumo:

Com o objetivo de examinar o videoclipe enquanto condutor de ficção seriada, propõe-se a análise de vídeos musicais da telenovela “Chiquititas” (SBT, 2013-2015). Num primeiro momento, pretende-se entender o que é material intradieético, conteúdo de dupla funcionalidade, produção paralela e elemento inorgânico. Em seguida, almeja-se oferecer um estudo estilístico, a fim de observar os traços audiovisuais e o enlace entre palavra e imagem.

### Palavras-chave:

Audiovisual, Televisão, Narrativas midiáticas, Estilística, SBT.

### Abstract:

In interest of to examine the videoclip as a serial fiction conductor, an analysis of musical videos from “Chiquititas” (*Little Children*, SBT, 2013-2015) is proposed. Initially, it intended to understand what is diegetic material, dual functionality content, parallel production, and inorganic element. Then it offered a stylistic study in order to observe the audiovisual features and the relation between word and image.

### Keywords:

Audiovisual, Television, Media Narratives, Stylistics, SBT.

Um elemento narrativo que chama a atenção na teledramaturgia do SBT – em especial em Chiquititas (2013-2015) – é a presença constante de videoclipes, feitos precipuamente para a televisão e inseridos tanto de forma orgânica como extradiegética na trama, a fim de contribuir com a construção da fábula.

Com o objetivo de examinar o videoclipe enquanto condutor de ficção seriada televisiva, observando as relações entre palavra e imagem e analisando estilisticamente os vídeos musicais, busca-se a compreensão de como e por que isso acontece, a fim de contribuir para a elaboração de produtos audiovisuais na televisão brasileira.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Linguagens do Videoclipe.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação pela UAM e bolsista PROSUP/Capes. Membro dos Grupos de Pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira (UAM/CNPq) e Narrativas Midiáticas (Uniso/CNPq).

## **Chiquitita dança assim**

A telenovela do SBT transcende a ideia de trilha musical apenas como elemento complementar e a assume como instrumento de composição narrativa. Embora incomum na produção televisiva, a estratégia de inclusão de momentos musicais na narrativa remete a outras mídias.

A primeira delas é o teatro de revista (FERREIRA, 2010), espetáculo que trazia, em sua composição, quadros de performance artística, muitas vezes desconectado do eixo narrativo principal.

Derivado desse meio, surgiu o cinema de chanchada (FERRIERA, 2003), que apresentava números musicais não coerentes com o enredo do filme, sem inviabilizar sua presença e sua contribuição como elemento de composição narrativa.

Em contraponto, existiam os musicais hollywoodianos (VADICO; BRANDÃO, 2009), cuja inclusão de canções e números de dança, com suas letras e coreografias, surge quase totalmente vinculada à história que se desenvolve.

O videoclipe, por sua vez, foi um termo que passou a ser utilizado na década de 1980, derivado “de clipping, recorte (de jornal ou revista), pinça ou grampo, que possivelmente se refere à técnica midiática de recortar imagens e fazer colagens em forma de narrativa em vídeo” (CORRÊA, 2007, p. 2).

O formato passou a ascender-se com o surgimento da MTV, uma vez que “ganhou o local de exibição e pôde ter um local específico que sinalizou um início para a evolução da linguagem” (OLIVA, 2013, p. 6).

O conceito mais utilizado é o de formato “enxuto e concentrado, de curta duração, de custos relativamente modestos se comparados com os de um filme ou de um programa de televisão, e com um amplo potencial de distribuição” (MACHADO, 2014, p. 173).

Neste trabalho, observa-se a possibilidade de categorizar os videoclipes presentes na telenovela do SBT. Além disso, oferece-se um estudo estilístico dirigido a cada um dos clipes, a

fim de observar os traços audiovisuais comuns aos produtos em questão e o enlace entre palavra e imagem que geram, especialmente, figuras de linguagem.

Chiquititas são as crianças que vivem no orfanato Raio de Luz, criado pelo Dr. Almeida Campos, para abrigar Mili, sua neta rejeitada. Junto das demais crianças, Mili vive os desafios da vida infantojuvenil e precisa se esquivar das maldades de Carmen, que deseja se apossar dos bens do irmão.

Ao examinar a descrição de cenários e personagens, a narração de suas motivações, a apresentação dos diálogos e do movimento, pretende-se observar as informações pertinentes ao universo diegético da novela (BORDWELL, 2008).

Investiga-se, também, a possível presença de “motivos” e “ganchos” nos videoclipes em relação à matriz narrativa da obra (THOMPSON, 2003). A pertinência está em aproveitar os procedimentos analíticos como forma de preencher as lacunas cognitivas deixadas por boa parte dos estudos televisivos (PUCCI JR., 2008).

### **Narrativas chiquititas**

O primeiro videoclipe analisado é “Alegria, Alegria”, adaptação para o pop rock do clássico de Caetano Veloso. Ele é veiculado no momento em que João Pedro (Renê Thristan) decide gravar o primeiro videoclipe de sua banda, JP10.

Ainda que a canção tenha uma carga cultural bastante forte levando em consideração o contexto histórico em que foi produzida, a ideia de se rebelar contra a ditadura militar é substituída pelo desejo de não seguir o caminho imposto pela mãe.

A clareza de que esse videoclipe corresponde a um momento diegético fica explícita na metalinguagem: ele é filmado com duas câmeras, sendo uma pertencente ao universo da narrativa e outra cumprindo com a função de narrador.

A presença de plateia – as fãs da banda JP10 – no vídeo é um reforço não somente à narrativa como também à identidade da estação de TV que a produz, uma vez que os programas

de auditório – e a conseqüente inclusão do público no processo artístico – são uma marca consagrada do SBT.

Os planos detalhe em desenhos feitos a grafite (por exemplo: a garota gótica e a caveira), bem como no semáforo, no placar do fliperama e no carro de luxo; o uso de colete, camisetas, pulseiras e casacos de couro; e a maquiagem leve nos garotos e vibrante nas garotas refletem o desejo de consumo juvenil e à estética do imaginário adolescente.

Percebe-se, portanto, que o videoclipe complementa o eixo narrativo do personagem João Pedro, inserindo-se na fábula de forma natural, o que permite classificá-lo como material intradieético.

O videoclipe “Ti-Bum-Pá”, por sua vez, inicialmente deslocado da trama, foi utilizado como gancho narrativo quando Pata precisou apresentar um vídeo como tarefa escolar. O produto em si é um funk ostentação, ritmo em evidência, sobretudo no núcleo juvenil, no contexto sociocultural da época de realização da novela.

O videoclipe, embora com certo grau de profissionalismo, apresenta traços de produção amadora: um espaço para depósito é enfeitado e utilizado como cenário; algumas luzes de holofote esfuziantes estão localizadas ao fundo.

A letra da canção, quando unida à imagética, transforma a obra num grande pleonismo visual: a imagem demonstra as ações descritas pela oralidade, solicitando a predominância dos planos detalhe nos pés e primeiríssimos planos nos rostos.

Essa estratégia, que serviu para representar algo deslocado da trama, passou a dialogar com o fato de, a pedido da fábula, ser um trabalho escolar – e transforma o clipe no que se pode chamar de conteúdo de dupla funcionalidade.

Há clipes, contudo, que não são exigidos pela fábula, mas incorporam-se à trama como forma de enfatizar determinada ação ou ser. Um desses casos é “Mentirinhas”, quando Tati, uma das crianças mais novas, desabafa com Mili, a menina mais velha, sobre a saudade que tem dos pais e a dor que sente por saber que eles não vão voltar para ela.

O tema do abandono e da orfandade, assim como do amor fraternal entre as colegas de abrigo, são o que conectam essa micronarrativa à história principal. Em outras palavras, são

traços da narrativa o espírito protetor e acolhedor de Mili, a situação de saudade e abandono de Tati e a facilidade de comoção das demais garotas com as próprias histórias.

O início é marcado pela objetificação das meninas órfãs: elas são manipuladas como marionetes, sugerindo que a ausência da família faz com que elas não tenham movimentos, sentimentos, vivacidade; que é preciso de envolvimento parental para que possam ter ações.

A ambientação, como supracitado, é feita no próprio orfanato, em baixa iluminação, utilizando-se de elementos simbólicos (cama como um barco; balões azuis como o mar; véus brancos como o isolamento; fantoches como os personagens; mãos unidas como um laço fraternal).

Tati está sempre sozinha, abraçando um bicho de pelúcia, chorando ou à procura de alguém; mas, em determinado momento, ao ser apresentada atrás de grades, Mili caminha pelo “mar” de balões e a abraça.

Por não estar obrigatoriamente preso à matriz narrativa nem ser incluso de forma natural na trama, mas dizer respeito ao que ocorre na fábula, ele é uma produção paralela.

Algumas dessas desconexões narrativas parecem surgir com o propósito exclusivo de entretenimento, uma vez que não são ganchos midiáticos nem criam motivos que os liguem à fábula principal. O videoclipe “Palco”, releitura em rap da canção homônima de Gilberto Gil, representa bem esse aspecto.

Sobressaem-se, nas cenas, o *street dance*, o *free style*, a arte de rua, o grafite, o skate, a batalha de dança, o basquete, o coletivo unido numa noite urbana. Predomina o clima noturno, mesmo com a iluminação artificial dos holofotes, das luzes piscantes e do fogo nos barris

A linguagem utilizada pelos garotos, no início e no final do vídeo, é bastante coloquial, composta por gírias, atendendo à atmosfera criada. Já o respeito em evidenciar a cantoria e o culto aos deuses, como mencionado na letra da canção, é notável na construção de um show de rua e nos movimentos de entrega à arte.

Todos esses recursos, no entanto, parecem confeccionar uma história extra, isto é, despreendida da narrativa principal. Essa imersão na trama de maneira desligada da fábula caracteriza o elemento inorgânico.

## **Considerações finais**

O SBT propôs, em seu núcleo de teledramaturgia, uma fusão entre uma “linguagem da telenovela” e uma “linguagem do videoclipe”, avançando nas propostas já conhecidas de momentos musicais e/ou videoclipes ocasionais na ficção seriada brasileira.

Chiquititas não se limita a trazer tão somente videoclipes inorgânicos, mas oferece a possibilidade de categorizar seus vídeos musicais de acordo com a relação que eles estabelecem com a narrativa.

Num primeiro momento, é perceptível que tais videoclipes podem se caracterizar em, pelo menos, quatro grupos: material intradieгético; conteúdo de dupla funcionalidade; produção paralela e elemento inorgânico.

Num segundo momento, nota-se que são aspectos comuns: a pouca iluminação, as luzes piscantes, as cores vibrantes, o figurino estereotipado, a maquiagem natural, o posicionamento bem demarcado, o pleonasmo visual em relação à letra e a presença de planos detalhes e primeiríssimos planos, basicamente sempre em angulação frontal.

## **Referências**

BORDWELL, D. Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

CORRÊA, Laura Josani Andrade. “Breve história do videoclipe”. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE. Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 8., 2007. Anais do VIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, 2007, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2007/resumos/R0058-1.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2016.

FERREIRA, Sandra Cristina Novais Ciocci. Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas das cidades. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2003.

MACHADO, Arlindo. “Reinvenção do videoclipe”. In: \_\_\_\_\_. A televisão levada a sério. 6. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2014, p, 173-196.

OLIVA, Rodrigo. "Onde o videoclipe encontra o cinematográfico: um olhar pelo viés da história". In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE. Universidade Estadual de São Paulo, Bauru, 18., 2013. Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2013, p. 1-12. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0169-1.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2016.

PUCCI JR., Renato. "Uma Nova Experimentação na TV Brasileira". Caderno Globo Universidade, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 46-53, 2013.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge (Massachusetts); London: Harvard University Press, 2003.

VADICO, Luiz; BRANDÃO, Marcos. "Moulin Rouge – avanços narrativos no gênero musical". *Cambiassu*, ano XIX, n. 5, v. 2, p. 150-168, 2009.

# Berkeley/Jancsó: ritornelos cinematográficos<sup>1</sup>

## Berkeley/Jancsó: refrains in cinema

Jocimar Dias Jr.<sup>2</sup> (Mestrando – UFF)

### Resumo:

A partir da análise de uma sequência de *Sangue de Artista* (Busby Berkeley, 1939) e outra de *Salmo Vermelho* (Miklós Jancsó, 1972), as noções de sensação de utopia no musical clássico (Dyer) e de momento musical (Herzog) serão relacionados com o conceito de ritornelo (Deleuze e Guattari) para pensar de que forma as territorializações sonoras são encenadas nos números ou momentos musicais destes filmes.

### Palavras-chave:

Berkeley, Jancsó, musical, utopia, ritornelo.

### Abstract:

From the analysis of sequences from *Babes in Arms* (Busby Berkeley, 1939) and *Red Psalm* (Miklós Jancsó, 1972), the notions of the sensation of utopia in the Hollywood musical (Dyer) and musical moment (Herzog) will be related with the concept of refrain (Deleuze e Guattari) to think about how territorializations through sound are staged in the musical numbers/moments in these films.

### Keywords:

Berkeley, Jancsó, musical, utopia, refrain.

### Exemplo 1: *Sangue de Artista* (*Babes in Arms*, Busby Berkeley, 1939)

A apoteose patriótica “*God’s Country*” (“*O País de Deus*”) é o último número musical de *Sangue de Artista*, produção da MGM dirigida por Busby Berkeley e estrelada pela dupla juvenil Judy Garland e Mickey Rooney. Resumidamente, o número desenvolve-se da seguinte maneira. Em um teatro lotado, Mickey Rooney rege a orquestra com energia, sob o olhar de aprovação de seu pai, que o treinou. Do próprio fosso, ele vira-se para a plateia e canta os primeiros versos:

**Mickey Rooney:** *Olá, vizinho, indo pro mesmo caminho?  
Leste ou Oeste pela Lincoln Highway  
Olá, lanque, exclame aquele grande “obrigado!”  
Você está no país de Deus  
Onde a grama é mais verde e as árvores mais altas  
As montanhas maiores e os problemas menores  
Olá, companheiro, contemple os mares e seja feliz  
Você está no país de Deus*

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na Sessão 6 – A Música em Cena do Seminário Temático Teoria e Estética do Som no Audiovisual. Inscrito originalmente como “Wise/Robbins, Angelopoulos, Jancsó: agenciamentos sonoros, ritornelos”.

<sup>2</sup> Jocimar Dias Jr. é mestrando no PPGCOM-UFF, desenvolvendo o projeto de dissertação sobre os momentos musicais nos filmes de Theo Angelopoulos e Miklos Jancsó. Como cineasta, dirigiu “Ensaio Sobre Minha Mãe” (2014), selecionado para competitivas de diversos festivais nacionais e internacionais, entre eles Vitória Cine Vídeo, Curta Cinema, Kinoforum, CineMúsica Conservatória, Kino-Olho, FBCU e FICUNAM.

*Cem milhões de pessoas não podem estar erradas  
Deem as mãos, deem as mãos  
Deem um salve ao seu país  
Onde os sorrisos são mais largos, e a liberdade é maior  
Onde cada homem é seu próprio ditador  
Olá, lanque, exclame aquele grande “obrigado!”  
Você está no país, no país de Deus*

A canção já começa com forte teor nacionalista, elogiando as belezas naturais do país e relacionando-as diretamente à figura do Deus do cristianismo monoteísta. Em seguida, surgem do fosso o coro de homens de terno e, na frente deles, o coro de mulheres com vestidos claros, idênticos entre si – ambos os coros se revezam nos próximos versos. Em seguida, Betty Jaynes, Douglas McPhail (que formam o casal adulto coprotagonista) e Judy Garland juntam-se a Mickey Rooney no meio dos coros alinhados no limiar do fosso, e cantam juntos:

**Homens:** *Céus mais azuis*  
**Mulheres:** *País de Deus*  
**Homens:** *Corações mais verdadeiros*  
**Mulheres:** *País de Deus*  
**Todos:** *Todos vocês que pensam que é muito mais fácil se render  
Conte todas as bênçãos dessa maravilhosa terra que vivemos*

Os limites entre o fosso e a plateia lentamente retrocedem, abrindo caminho para que os protagonistas e o coro invadam os corredores entre as poltronas da plateia. Eles cantam e dançam interpelando diretamente os espectadores diegéticos. Neste trecho, a letra alude a estrelas da MGM que são estrangeiras, como Greta Garbo (sueca) e Norma Shearer (canadense) como trunfos americanos, e celebra o “passo de Susie Q” em detrimento do “passo de ganso” das marchas militares nazistas. Depois, todos retornam para o palco, liderados por Jaynes e McPhail. Os casais cantam os versos ufanistas abaixo, enquanto sobem os degraus de uma larga escadaria. Em seguida, viram-se novamente para a plateia, agora marchando enquanto descem os mesmos degraus no palco (ao fundo, há uma grande tela que remete à Casa Branca):

**Homens:** *Gramma mais verde*  
**Mulheres:** *Árvores mais altas*  
**Homens:** *Montanhas maiores*  
**Mulheres:** *Problemas menores*  
**Homens:** *Sol mais brilhante*  
**Mulheres:** *Céus mais azuis*  
**Homens:** *Com mais claridade*  
**Mulheres:** *Corações mais verdadeiros*  
**Todos:** *Aqui vamos marchando, um bando de residentes felizes  
Aqui vamos marchando, os futuros presidentes do país*

Apesar da divisão estrita de padrões de gênero reiterados durante todo o número, não só nos figurinos, mas na divisão de vozes, os versos declaram, curiosamente, uma suposta igualdade, para homens e mulheres, de possibilidades para alcançar a presidência na democracia americana (algo que, como sabemos, ainda hoje não se efetivou).

Segue-se um esquete humorístico em que Mickey Rooney e Judy Garland aparecem caracterizados como o presidente americano Franklin D. Roosevelt e sua esposa, Eleanor Roosevelt, simulando uma transmissão de rádio para a nação. Em seguida, participantes do coro, todos caucasianos, aparecem caracterizados ora como estrangeiros, ora como pertencentes a etnias não-caucasianas, ora como de grupos sociais de alta ou baixa renda, fazendo demandas aos presidentes que são prontamente ignoradas. Rooney e Garland convidam-os a não reclamar e a apenas dançar. O que poderia ser um raro momento de crítica social, mesmo que de maneira superficial, neutraliza-se por completo ao comando final, e todas as “minorias” passam a acompanhar, no fundo do quadro, a coreografia que Rooney e Garland dançam no proscênio, num apaziguamento total das problemáticas sociais e capitalistas aludidas, numa falsa harmonia alcançada a cada passo idêntico da coreografia. O curioso é que, por um lado, cria-se uma imagem dos EUA como nação não-xenófoba, tolerante e diversificada, mas é justamente o contrário que se vê tanto na brancura dos artistas quanto no recorte de classe que se reflete na plateia branca, elitizada, vestida com roupas de gala, a quem essa performance se destina diegeticamente. Num esforço de se diferenciar dos regimes nacionalistas e autoritários europeus, a encenação conjura justamente um nacionalismo exacerbado.

Por fim, Garland, Rooney, Jaynes e McPhail descem as escadarias de mãos dadas, seguidos por todos do coro, que terminam a canção convocando as demais nações ao alinhamento com os EUA:

**Todos:** *Aonde a bandeira da liberdade estiver hasteada  
Cante essa música de coração para os corações do mundo  
Enviamos saudações às nações amigas  
Podemos ser lanques mas não parentes  
Larguem seus sabres, seremos todos bons vizinhos  
Aqui no país, no país de Deus!*

Para Richard Dyer, no musical americano há uma constante oposição entre as partes não-musicais (representativas, que se assemelham à “realidade”) e as partes musicais (não-

representativas, utópicas), e uma “sensação de utopia” é alcançada através dos números musicais, que resolvem os conflitos da narrativa através de respostas utópicas aos mesmos. O entretenimento ofereceria “uma imagem de 'algo melhor' para onde poderíamos escapar, ou de algo que queremos profundamente e que nossa vida cotidiana não proporciona” (DYER, 2002, p. 20). O número “*God's Country*” é um exemplo bem claro desta sensação de utopia evocada por Dyer. Toda a encenação corrobora a construção de uma sensação utópica de comunidade entre os artistas e a plateia como membros de uma mesma nação homogênea, com valores sólidos e tolerantes (em detrimento dos regimes fascista e nazista). Tal comunidade se estenderia, em última análise, às plateias extradiegéticas, aos espectadores do próprio filme, sejam eles americanos ou de nações aliadas, na medida em que a encenação parece sugerir que vida e espetáculo são uma coisa só, dentro ou fora do filme.

Se uma sensação de utopia é alcançada neste número musical, uma pergunta se mantém: utopia para quem? Minha intenção com a descrição detalhada deste número específico é sua explícita relação com o território, no sentido de que ele adquire praticamente um caráter de hino nacional. Neste sentido, o conceito de ritornelo pode ser interessante para pensar este número, na medida em que Deleuze e Guattari consideram ritornelos os agenciamentos sonoros que traçam um território e que se desenvolvem em personagens rítmicos ou paisagens melódicas – ou seja, deixam de remeter ou representar um sujeito, personagem, impulso ou paisagem específica e devêm personagens rítmicos ou paisagens melódicas em si mesmos. Um ritornelo não se caracteriza somente pelo seu componente sonoro (a canção em si) mas por todos os agenciamentos que o circundam, em enunciados maquínicos (DELEUZE, GUATTARI, 2012).

Neste sentido, momentos musicais em filmes – e números musicais como casos específicos de momentos musicais – não representariam ritornelos, mas seriam ritornelos em si, com seus agenciamentos sonoros (banda sonora, canção) e agenciamentos que o circundam (enquadramentos, movimentos de câmera, figurinos, etc.). Seria o caso de pensar este número musical de Berkeley (e, talvez, qualquer outro número musical) como um ritornelo, mas de um tipo específico, um que já territorializou molarmente suas funções: tanto a música quanto todos os demais agenciamentos na encenação conjuram as molaridades (o Estado, o Deus, a Família, o Homem Branco, a Mulher Branca). Se há qualquer utopia, é uma utopia das estratificações duras, das molaridades que mantinham (mantém) a máquina capitalista funcionando, que

recusam molecularidades e onde não há um povo por vir, mas um povo a priori, em uma ideia homogênea de nação que canta em uníssono.

**Exemplo 2: *Salmo Vermelho (Még kér a nép, Miklós Jancsó, 1972)***

Segundo exemplo, desta vez do filme *Salmo Vermelho* do cineasta húngaro Miklós Jancsó. Dezenas de camponeses revoltosos descem uma colina abraçados e cantando sobre o triunfo da luta dos trabalhadores, comemorando as recentes conquistas da revolução. Trata-se de uma versão da *Warszawianka*, canção polonesa mais conhecida pela sua versão russa, *Varshavianka*, considerada o hino da URSS, com as letras alteradas para o húngaro:

*A sorte não é para nós, levamos nas costas o infortúnio  
O que fazer! O que fazer!  
Que viva o operário!  
Que viva o direito do operário!  
E que viva a sociedade operária!*

*Rebatamos o grito desse altivo senhor.  
Para que não volte a mandar sobre os pobres operários.  
O que fazer! O que fazer!  
Que viva o operário!  
Que viva o direito do operário!  
E que viva a sociedade operária!*

Aos poucos, soldados desarmados vão se incorporando ao grupo, abraçando-os e engrossando o coro da canção. 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.

Esta sequência se encaixa no que Amy Herzog chama de *momentos musicais*, ou seja, momentos em que a hierarquia entre imagem e som inverte-se, e a música passa a ser não uma melodia inaudível mas a exercer uma “força dominante” sobre a obra fílmica, chamando atenção para si mesma e para seu conteúdo (HERZOG, 2010, p. 6). Os momentos musicais analisados

pela autora flertam com as convenções do gênero musical, mas introduzem uma ruptura, um desvio, por vezes evidenciando a artificialidade da junção entre imagem e som. Para Herzog, estas “imagens musicais falhadas”, incompletas ou interrompidas geram indeterminação e significados não-fixos, permitem leituras críticas e pensamento criativo, numa experiência espectral que fica no limiar entre imersão e distanciamento.

Em contraponto aos musicais americanos, Jancsó utiliza-se da antecipação da repetição de certos padrões tão somente para introduzir uma diferença que subverte o que era esperado. Há uma série de aproximações e distanciamentos que podemos estabelecer entre seu filme e o gênero musical, num sentido de experiência simultânea de imersão e distanciamento espectral presente em seus momentos musicais. Ao mesmo tempo em que remete a certas convenções do gênero (o uso da música cantada para encenar os conflitos), o cineasta afronta tais convenções através de mecanismos de distanciamento (seja a ausência de acompanhamento sonoro, a desdramatização, ou mesmo interrupção violenta da performance). Suas “imagens musicais falhadas” recusam transições suaves, começando abruptamente ou terminando inadvertidamente, afastando certa impressão de completude, ou seja, desafiam a sensação de utopia que poderia ser experimentada, convidando a uma espectralidade incômoda e reflexiva, através da encenação brechtiana das revoluções da história da Hungria. Aproximando do conceito de ritornelo, estes momentos musicais seriam ritornelos que apontam para linhas de fuga, para processos moleculares, de reterritorialização ou de profunda desterritorialização. Não se afirma uma nação estável e as belezas da terra, mas os direitos do povo revoltado no devir histórico. Se ainda for possível utilizar a palavra utopia, não será no sentido de uma esquematização de um modelo ideal de sociedade, mas utopia como “ação e paixão revolucionárias”, nos termos de Deleuze e Guattari (a partir de Fourier) em *O Anti-Édipo* (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 89-90).

### **Considerações finais**

Nos diferentes exemplos analisados, há a performance musical (cantada ou dançada), seja acompanhada ou não por música instrumental extradiegética, como forma de encenar os conflitos dos personagens (ideológicos, políticos, sociais, territoriais). Através das canções, eles agenciam territórios, e nestes exemplos este aspecto territorial fica ainda mais claro, na

ocupação da superfície do quadro com sons e movimentos delimitando uma nação, ou encenando o processo de revolução histórica que a questiona. Não se trata aqui de hierarquizar estas encenações, mas pensar que tipos de agenciamentos elas evocam através da encenação. Se aprofundam as estratificações, criando representações coesas que estabilizam os territórios, criando uma imagem utópica, apaziguada, ou se evidenciam as incongruências, a instabilidade dos territórios que se desmancham e se reorganizam através dos movimentos e dos embates, numa imagem que conjura tudo menos a utopia enquanto modelo ideal de sociedade, mas a utopia como desejo revolucionário. Apesar dos projetos estéticos bastante diferentes, o conceito de ritornelo aparece como uma ferramenta teórica interessante para pensar as relações entre som e imagem nestes filmes de maneira transversal.

É claro que o próprio conceito de ritornelo não aponta uma relação evolutiva entre territorializações, reterritorializações e desterritorializações, mas considera-as concomitantes, e também há coexistência contínua entre linhas molares, moleculares e linhas de fuga na filosofia deleuze-guattariana. Neste sentido, esta comunicação está ainda demasiado dualista, até em sua forma de organização. Tal dualismo será um desafio a ser superado até a conclusão desta pesquisa, no sentido de cartografar tanto linhas de fuga no próprio musical clássico quanto demasiada adesão a molaridades mesmo em experimentações estéticas mais agudas como as de Jancsó, evidenciando a complexidade dos ritornelos em ambos os casos.

### Referências

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1972-3). *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980). “Acerca do ritornelo”. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Vol. 4. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 121-179.
- 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.

# A nova trilha sonora de *Mulher à moda antiga*<sup>1</sup>

## *Woman*: the new soundtrack like an old school soundtrack

Joice Scavone Costa<sup>2</sup> (Mestre – UFF)

### Resumo:

Dentro da diversidade de fatores que o *cinema como evento* comporta, estudamos a trajetória da trilha sonora do filme *Mulher* desde a primeira projeção em 1931. Uma nova versão, denominada “versão sonorizada”, com músicas da pianista Carolina Cardoso de Menezes e imagens reeditadas por Ernesto Saboya modernizam o filme em 1977. A análise desta intervenção a partir dos preceitos da restauração nos auxiliam a compreender as características audiovisuais da nova trilha sonora em relação à imagem.

### Palavras-chave:

Restauração de som de filmes.

### Abstract:

Within the diversity of factors inside the "Cinema as an Event", we have studied the route of the soundtrack in the movie "Woman" since its first projection in 1931. A new version, called "sound version" - with songs by the piano player Carolina Cardoso de Menezes and images which have been re-edited by Ernesto Saboya, modernized the movie in 1977. An analysis of this intervention based upon concepts of restoration helps us understand audiovisual features in the new soundtrack in relation to its image.

### Keywords:

Movie sound restoration.

O som reproduzido ao longo da projeção de um filme entra em contato direto com o ambiente e caracteriza suas condições de produção e exibição. O som do filme *Mulher* carrega em sua trajetória diferentes intervenções que merecem ser estudadas e questionadas. É nosso intuito compreender de que forma essas intervenções se relacionam com a função estético-formal do som do filme, especialmente em 1977.

No período que vai de 1931 a 2016, três datas evidenciam a complexidade do filme *Mulher*. A forma como o som do filme se apresenta é percebida na materialidade sonora de suas versões:

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE dentro do ST Teoria e Estética do Som no Audiovisual, na Sessão 2 - MÚSICA DE FILME: MODOS DE ABORDAGEM, MÉTODOS DE PESQUISA.

<sup>2</sup> Joice Scavone Costa possui graduação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (2010) e mestrado em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2013). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, preservação e estudos de som. Coordenadora do Encontro Nacional de Profissionais de Som do Cinema e curadora dos troféus CineMúsica e Curta Light no Festival Cinemúsica de Conservatória/RJ. Dirigiu o média-metragem "Fome" (2015).

- 1) A *primeira exibição* em 12 de outubro de 1931 no cinema Capitólio (Broadway) no Rio de Janeiro, tempo de projeção aproximado de 80 min., 2.400 m de película de nitrato 35mm, P&B, 8 rolos, 113 intertítulos em Português, “janela antiga” (1:1,33), velocidade de projeção de 24 f.p.s., sistema sonoro de discos sincronizados ao projetor (Vitaphone) com um jogo de quatro discos de goma-laca gravados dos dois lados uma velocidade de 33 1/3 rpm.
- 2) A exibição da “*versão sonorizada*” em 03 de setembro de 1977 no cinema Cine Clube Meridien no Rio de Janeiro, tempo de projeção de 66m30s, 1856 m de película de acetato 35mm, P&B, 7 rolos, 64 intertítulos em Português, janela sonora (1:1,37), velocidade de 24 f.p.s., sistema sonoro ótico AV.
- 3) A exibição da “*versão restaurada*” em 17 de junho de 2004 no cinema Cine Odeon BR no Rio de Janeiro, tempo de projeção de 74m45, 2.120 m quintode poliéster 35mm, P&B, 7 rolos, 113 intertítulos em Português, janela sonora (1:1,37) com re-enquadramento da imagem para 1:1,33, velocidade de 24 f.p.s., sistema sonoro ótico AV (SRD)

#### **Mulher “versão sonorizada”, intervenção de 1977.**

O contrato de 14 de junho de 1977 entre Alice Gonzaga Assaf (filha de Adhemar Gonzaga) e a Empresa Brasileira de Filmes S. A. (EMBRAFILME) visava a “recuperação final” do “longa metragem nacional, de valor histórico, em 35mm, intitulado ‘MULHER’”, da Produtora Cinédia<sup>3</sup>. São recursos para a sonorização da “segunda produção da Cinédia 1932” [sic], pois o filme achava-se montado “em versão integral e definitiva” e eles desejavam “completar com a sonorização” (GONZAGA; SABOYA, 1977).

Ernesto Saboya descreve que a música foi “composta especialmente para o filme, mas com um ‘toque de autenticidade’”. Ele esperava “reeditar ‘Mulher’” e fazer uma “simples

---

<sup>3</sup> Fundada em 15 de março de 1930, por Adhemar Gonzaga, a Cinédia e seus estúdios representaram um ambicioso passo na tentativa de industrialização do cinema brasileiro. Instalada no Rio de Janeiro, a companhia, responsável pela produção de clássicos da cinematografia nacional, inspirou-se no modelo de Hollywood para desenvolver um ritmo de produção regular, com equipamentos de qualidade e técnicos contratados em regime permanente.

remontagem”, mas confessa que o trabalho foi como se ele tivesse co-dirigindo o seu primeiro longa-metragem.

### **Refazimento e repristinação**

O restaurador Cesare Brandi coloca questões à ação de restauração alicerçado na análise da relação dialética entre as instâncias estéticas e históricas de uma dada obra. Brandi defende que deve-se evitar cometer um falso artístico ou um falso histórico e, principalmente, cancelar algum traço da passagem da obra no tempo (BRANDI, 2008, p. 33). O teórico adverte que:

Pela dúplice instância da historicidade e da artisticidade, não é necessário forçar o restabelecimento da unidade potencial da obra até o ponto de destruir a autenticidade, ou seja, sobrepor uma nova realidade histórica inautêntica, de todo prevalente, sobre a antiga. (BRANDI, 2008, p. 67)

Na análise da versão de 1977, verificamos o que Brandi denomina *refazimento*, pois a imagem do filme foi reeditada no intuito de modernizá-lo e deixá-lo mais dinâmico. Com a posterior destruição da cópia de nitrato e o não-registro das alterações realizadas, o material mais próximo da versão de 1931 do filme são os discos de goma laca encontrados na Cinemateca Brasileira.

Os intertítulos também foram recriados no intuito de “sintetizar o diálogo radiofônico extremamente redundante que caracterizava a época”. Ernesto Saboya revela juízo de valor ao não citar os discos Vitaphone no relatório de pesquisa, nos comentários sobre o número de legendas e ao desdenhar o “diálogo radiofônico”, para criar, ele mesmo, “um espírito de continuidade do filme, cenários, planos, caras”.

Na tentativa de justificar a falta de “reflexão teórica” e certa “arbitrariedade” na intervenção, Saboya alega que Adhemar Gonzaga assistiu e confirmou as escolhas, um recurso muitas vezes empregado para legitimar mudanças na *estrutura* e no *aspecto* do que seria a obra original. Saboya parece sempre se preocupar em tornar o filme mais aceitável e descreve o processo de sonorização desse novo filme:

queria uma linha de criação musical 'da antiga' romântica e intuitiva, como o tipo de cinema que iria integrar. A rigor, tinha que ser 'um pioneiro de cinema' bem derramado nas horas brejeiras. (SABOYA, 1977, p. 5)

Dessa afirmação aparece o questionamento sobre o fio condutor da intervenção. Os responsáveis procuraram as características estéticas e históricas da obra? Qual o "tipo de cinema" ao qual Saboya se refere? A definição do "tipo de cinema" seria o "tipo de cinema" do filme *Mulher* projetado em 1931? Eles estudaram esse "tipo de cinema" a partir do filme (como materiais filmográficos e documentos em papel) ou apenas uniformizaram o filme *Mulher* como pertencente a um "tipo de cinema" silencioso idealizado (fantasioso)?

Na atuação prática, a intervenção de 1977 no filme *Mulher* foi guiada pelo domínio do "gosto" e do "opinável" e o *refazimento* feito por Ernesto Saboya e Alice Gonzaga gerou uma nova unidade estético-histórica. Traços da obra original foram suprimidos e os "restauradores" se detiveram em modernizar o *aspecto* "completo" da obra ao tentarem reconstituí-la<sup>4</sup>. A pretensão de simular uma criação musical "da antiga" resvala nas declarações de Brandi sobre o "restaurador" tentar recriar uma "época antiga" e, dessa forma, atingir um resultado diverso do que foi a obra originalmente.

A trilha composta por Menezes remete aos primeiros anos do cinema, quando as composições originais<sup>5</sup> eram mais raras e não haviam as *cue sheets*<sup>6</sup>, que chegavam a indicar fragmentos de obras que deveriam ser tocadas e a sua duração. Saboya e Alice Gonzaga preferiram localizar o filme temporalmente antes da transição para o sonoro da qual o filme faz parte, o que retirou a complexidade da utilização estilística da trilha musical de 1931. Assim,

---

<sup>4</sup> A *estrutura* do filme também foi alterada: o formato do filme foi ajustado de 1:1,33 (janela muda) para 1:1,66 (panorâmica europeu) para a inserção da banda sonora fotográfica de área variável. O suporte do som também foi deturpado, já que o filme de 1931 era reproduzido por discos e essa nova versão tem o som gravado e reproduzido opticamente. As cartelas dos créditos iniciais não indicam a intervenção realizada nem o fato de se tratar de uma nova versão (ou uma remontagem). Na cartela com o título do filme, o ano indicado é 1932 (sendo que a estreia do filme se deu em 1931), como se fossemos assistir ao filme realizado nos anos 1930.

<sup>5</sup> O termo *original score*, neste período, é ambíguo, podendo referir-se a arranjos de obras conhecidas mescladas a trechos de novas melodias (MARKS, 1997), como é originalmente o caso do filme *Mulher* (1931).

<sup>6</sup> *cue sheets*: espécie de tabelas que continham várias indicações sobre como a música deveria ser empregada. A Edison Company, por exemplo, a partir de 1909, inseriu no Edison Kinetogram um item chamado "suggestions for music". Mais do que dizer o que deveria ser tocado, as dicas centravam-se na atmosfera necessária a cada cena, nos momentos de ênfase, nas diferenças de ritmos e andamentos e cabia ao músico improvisar algo apropriado (MARKS, 1997).

Carolina Cardoso de Menezes cumpriu o desejo deles de simular os “pianeiros” do cinema silencioso.

A trilha sonora escolhida por Alberto Lazzoli, Octávio Gabus Mendes e Adhemar Gonzaga em 1931 ainda carrega grande influência do que seria a demanda por um acompanhamento de “música de qualidade” executada por uma orquestra, como no cinema silencioso. Ela é composta por valsas brasileiras e músicas populares brasileiras para violão no núcleo familiar de Carmen; *ragtimes*, *foxtrot* e *charlestons* no núcleo de Flávio e no restante por música erudita (como a suíte orquestral e a valsa de uma ópera de Tchaikovsky e Victor Herbert). As músicas foram executadas pela Orquestra de Professores do Instituto Nacional de Música.

A opinião registrada de Octavio Gabus Mendes em sua coluna “De São Paulo”, em *Cinearte*, revela que ele defendia o cinema com um bom acompanhamento musical e nada mais. Em 1930, quando ele “se rende” ao cinema sonorizado, a intenção do crítico e diretor é a de aproximar o “ritmo” da disposição de diálogos em intertítulos à quantidade dos dizeres gravados através dos aparelhos modernos. Mendes aproxima de forma direta os dois modos de “texto”. De acordo com o pesquisador Jacques Aumont, as cartelas e intertítulos já funcionavam como texto, influenciando diretamente no ritmo da montagem.

A pesquisadora Suzana Reck Miranda faz um estudo das mudanças pelas quais o acompanhamento sonoro musical de filmes passou nos primórdios do cinema e descreve o amadurecimento do espetáculo narrativo cinematográfico ainda no chamado cinema silencioso. Momento no qual a escolha do acompanhamento musical deixava de ser arbitrária e a música torna-se mais integrada ao universo das imagens, embora de uma maneira nada uniforme, uma vez que os exibidores controlavam o tipo de espetáculo musical que acompanharia as projeções (MIRANDA, 2011, p. 21).

O filme *Mulher* em sua versão de 1977 conta a história de Carmen também sem a utilização de diálogos sonorizados<sup>7</sup>. São ao total 12 músicas, divididas em 29 faixas. Nove delas se repetem, porém cada uma das execuções fecha uma unidade temática. Não conseguimos identificar nenhuma das músicas, nem dentre as registradas pela compositora. Procuramos as

---

<sup>7</sup> Apesar de Alice Gonzaga declarar em carta a Roberto de Farias que “Teremos além da gravação [das músicas], a mixagem de alguns efeitos sonoros especiais”.

músicas do filme nos acervos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e do Instituto Moreira Salles (IMS), sem obtermos qualquer sucesso.

Carolina Cardoso de Menezes foi a responsável pela contribuição criativa à banda sonora da versão de 1977 do filme *Mulher*. Nascida em uma família de músicos e formada em teoria e solfejo pela Escola Nacional de Música, estreou na Rádio Sociedade em 1928 e tornou-se um dos grandes nomes da “Era de Ouro do Rádio”. Pertenceu ao “cast” da Rádio Nacional, onde teve seu próprio programa: “O piano de Carolina”. O acordo “sobre a sonorização do filme ‘Mulher’” foi firmado com a pianista em 25 de abril de 1977. As definições do contrato indicam que a autoria das “músicas adicionais” é de Menezes, apesar de não haver nenhuma listagem com suas denominações ou registro. Somando-se à valsa “Mulher” de Zequinha de Abreu que seria “executada e gravada” também por Carolina Cardoso de Menezes “ao piano”.

A gravação da interpretação de Carolina Cardoso de Menezes aconteceu no estúdio da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, em 29 de junho de 1977, pelo técnico Francisco de Assis<sup>8</sup>. Alice Gonzaga relembra que a pianista executou as músicas sem partitura e que provavelmente Saboya mostrou o filme para Menezes antes de entrarem no estúdio e minutou a duração que deveriam ter as músicas, já que não havia condições necessárias para a exibição do filme em película na sala de gravação. O montador Jayme Justo “sincou” as imagens com as músicas gravadas em dois rolos de “Fita Ampex USA”. Este magnético posteriormente foi transcrito para 17 ½ (7 rolos – 5950 pés) e, depois, transcrito para som ótico (área variável). O negativo de som foi revelado em 22 de setembro de 1977.

A trilha musical composta por Carolina Cardoso de Menezes adota um estilo musical popular, ainda que no núcleo burguês utilize música incidental não brasileira. O instrumento utilizado é “o piano não automático” recomendado, segundo texto de Altman (1995, p. 45), como “o único instrumento capaz de seguir o filme convenientemente, oferecendo um acompanhamento aceitável”. O filme foi acompanhado do início ao fim por uma música “apropriada”, sem efeitos sonoros. A continuidade sonora vem da música. Cada trecho musical funde-se ao trecho seguinte, de modo a criar uma impressão de continuidade e homogeneidade.

---

<sup>8</sup> Carta enviada em 06 de julho de 1977 por Alice Gonzaga Assaf a Dr. Elmano Jacomo, gerente geral Rio da Empresa Brasileira de Radiodifusão.

Nesse sentido, a trilha sonora de 1977 dissimula cada mudança de música de forma mais bem executada do que na trilha sonora de 1931. Pois a dificuldade em suavizar a transição entre as diferentes faixas era mais difícil nos discos de goma-laca e a gravação das músicas de Menezes foi feita em magnético, permitindo a mixagem entre as diferentes músicas e a maior exatidão na síncrize (ponto de sincronia) entre o início e o fim das músicas. Em ambas versões, como recomendado por Hollywood nos anos 1920: “Mais do que acompanhar os detalhes do filme”, a música permanece “em contato com o herói ou atração principal do filme’ [*leitmotiv*]” (ALTMAN, 1995, p. 45). As músicas de Cardoso de Menezes fazem um sólido uso do *leitmotiv* como ferramenta dramática, cuja vinculação sofisticada com fatos narrativos passa a ser realmente compreendida como importante dispositivo do espetáculo cinematográfico.

Tanto o som da orquestra regida por Alberto Lazzoli, em 1930, quanto as músicas executadas ao piano de Carolina Cardoso de Menezes, na versão de 1977, podem representar um *efeito empático*, *anempático* ou nenhum dos dois. São essas as formas da música criar no cinema uma emoção específica relativamente à situação mostrada:

1. *Música empática* (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros): exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento.
2. *Música anempática*: manifesta uma indiferença ostensiva relativa à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável – o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, o seu reforço, inscrevendo-a num fundo cósmico.
3. Músicas que não são empáticas nem anempáticas, que têm um sentido abstrato ou uma mera função de presença, como placa informativa, sem ressonância emocional. (CHION, 2011, p.14)

A maioria das músicas da versão do filme de 1977 obedece à lógica da empatia. Poucas, entretanto, por tentarem fazer parte da ação acabam por distanciarem-se de seu sentido subjetivo para auxiliarem de forma mais imediata a movimentação e as ações em quadro. A primeira parte do filme contém sete músicas, duas das quais se repetem já evidenciando o uso do *leitmotiv*, divididas em um total de dez faixas. Menezes emprega uma técnica de composição ilustrativa, que consiste em uma sincronia ao extremo entre os aspectos rítmicos, melódicos e temporais do material musical com a ação filmada. Este procedimento permite que a música siga não apenas o desenvolvimento rítmico da cena, mas também aspectos emocionais e procedimentos de edição (como cortes, transições e fades).

A segunda parte do filme é caracterizada pela mudança do espaço. Carmen frequenta uma classe social burguesa, com representantes da elite carioca. A elegância dos espaços e dos figurinos é evidenciada também pela trilha sonora que é mais elegante e remete ao *jazz*. Interpretada em tom maior, essa segunda parte carrega a sensação de uma emoção feliz e contida, não festeira. Com harmonia mais sofisticada. Ela é 4x4, mais delicada – mais céu do que terra – e pouco marcada. O tema é contemplativo, pois a pianista tira os acentos do tempo forte, de tal forma que a melodia explora cores e dissonâncias (sofisticada e elegante). O clima do filme parece mais austero e “sério”. A harmonia caminha com jogo e brincadeira no encadeamento, nos acordes, os caminhos caracterizam *clichês* – caminhos comuns e seguros e surpreendentes, como no *jazz* – com onda sofisticada na harmonia.

A versão de 1977 de *Mulher* é, portanto, o lançamento de uma nova versão e a escolha de Carlina Cardoso de Menezes serve como propaganda e não parte do material remanescente do filme. A grande maioria das reportagens preservadas no acervo da Cinédia sobre o “relançamento” do filme citam a compositora. As manchetes são: “Carolina Cardoso de Menezes: um piano cinquentenário”; “A primeira mulher para fazer trilha para o cinema”; “O piano de Carolina Cardoso de Menezes, 8 anos depois”; “A volta de Carolina Cardoso de Menezes”; “Carolina voltou com êxito, aplaudida pelas novas platéias do Rio.”. Podemos afirmar, portanto, que a versão de 1977 de *Mulher* é um lançamento comercial que pretende se valer da alcunha de filme antigo, silencioso, e não uma restauração com preceitos éticos.

## Referências bibliográficas

- ALTMAN, R. "Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som". *Imagens*, Campinas, n.o 5, ago.-dez., 1995.
- BRANDI, C. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CARRASCO, N. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- CHION, M. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- GONZAGA, A. & SABOYA, E. *Relatório de restauração da versão sonora do filme Mulher*. Rio de Janeiro: Cinédia, 1977.
- MARKS, M. M. *Music and Silent Film: contexts and case studies, 1895-1924*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- MIRANDA, S. "A clássica música das telas: O uso e a formação do tradicional estilo sinfônico", *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, 2011.

# Mobz, Inteligência Coletiva e Mobilizações de Sessões de Cinema

## Mobz, Collective Intelligence and mobilizations of movie sessions

José Maria Mendes Pereira Júnior<sup>1</sup> (Doutorando - UFPE)

### Resumo

Ao instituir o critério de mobilização, a Mobz pensou no poder da coletividade em fazer escolhas. Através de uma observação participante (2008-2011), avaliamos essa tentativa de solucionar o problema de assistir aos filmes “fora de circuito”, na cidade de João Pessoa-PB, numa mudança de mentalidade pré-filtro para uma dinâmica pós-filtro, a qual obteve baixo sucesso, devido ao próprio objetivo da ferramenta e à centralização, incompatível como um projeto mobilizador.

### Palavras-chave:

Mobz, Cinema, Inteligência Coletiva, Mobilização.

### Abstract

By instituting the mobilization criterion, Mobz thought about the power of the collective to make choices. Through a participatory observation (2008-2011), we evaluated this attempt to solve the problem of watching movies "out of the loop" in the city of João Pessoa-PB, in a change of pre-filter mentality to a post-filter dynamics, which achieved low success due to the tool's own goal and centralization, incompatible as a mobilizing project.

### Key-words:

Mobz, Movies Collective Intelligence, Mobilization.

## INTRODUÇÃO

A base estrutural da empresa Mobz/Moviemobz<sup>2</sup> estaria no poder da coletividade em fazer a escolha de qual filme assistir, para além das opções corriqueiras da tradicional cine-semana. A partir desse intuito, buscamos, nesta pesquisa refletir sobre essa experiência de agendamento de filmes através da inteligência coletiva (LÉVY, 1999), realizando uma observação participante entre os anos de 2008 e 2011, inscrevendo-se na comunidade virtual/plataforma comercial Mobz, com o intuito de utilizar aquela forma de agregação para tentar

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo PPGCOM/ UFPE, bolsista CAPES e integrante do grupo do Grupo de Pesquisa "Publicidade nas Novas Mídias e Narrativas de Consumo". Mestre pelo PPGCOM/ UFPB e graduado em Publicidade e Propaganda. <jose.mendes.jr@gmail.com>.

<sup>2</sup> Primeiramente a empresa se chamava *Moviemobz*, posteriormente passando a se chamar apenas *Mobz*.

solucionar o problema de assistir aos filmes “fora de circuito”, na cidade de João Pessoa-PB. Este artigo busca, resumidamente, elencar algumas análises resultantes desta observação.

### **“Cauda longa” no consumo de filmes: da mentalidade pré-filtro para a pós-filtro**

É prudente refletir que se vive um processo de autonomia do receptor em suas decisões de consumo de bens culturais. No consumo de filmes, tal processo foi iniciado com a chegada do VHS, que como especifica Anderson (2006), deu o ponta-pé inicial para a transição de um modelo de mídia empurrada (*push*), para a mídia puxada (*pull*). Processo que se ampliou ainda mais com a TV por assinatura, o *Pay-per-view*, DVD/*Blu-ray*, assim como os *downloads* e *streamings* de filmes pela *web*, nas décadas posteriores.

Como, então, sugerir filmes para mobilização nos cinemas quando grande parte dos interessados já conseguiu vê-los no DVD comprado no camelô da esquina ou no conforto da poltrona do PC, baixado em seu disco rígido? Ou, sendo mais generalista, como manter o foco no grupo, quando já existem artifícios para que os indivíduos sanem suas deficiências individuais?

O que pretendia reunir a inteligência coletiva no Mobz era, de fato, o interesse em assistir às produções nos cinemas, a magia da gigante sala escura. Como infere, Pretti (2009), “o Moviemobz, ao propor que as pessoas se mobilizem para organizar sessões, está mostrando a todos que o atrativo do cinema segue intacto. É apenas a lógica da economia que mudou”. Como no cinema, mídia de entretenimento de recepção coletiva, inexistente a possibilidade de uma projeção individual, o Mobz tentou instituir o critério de mobilização, ou seja, fazer com que um grupo se reúna para assistir um filme de interesse de todos. A base estrutural da empresa, portanto, estaria no poder da coletividade em fazer suas escolhas.

De todo modo, o cinema, enquanto difusor de conteúdos de (e para) a massa, ainda segue a lógica dos produtos (*hits*) que atraíam, portanto, muitas pessoas, em detrimento das necessidades individuais por filmes alternativos ou de nicho. Anderson (2006, p. 161), explica isso pela restrição imposta pelo espaço físico.

A principal restrição do varejo de tijolo e argamassa é a necessidade de encontrar público local. Não importa que se trate de filmes, CDs ou qualquer outro tipo de produto, os varejistas físicos manterão em estoque apenas o que vale a pena ou oferecer retorno, ou seja, que atrairá maior interesse (e dinheiro), de um número limitado de clientes.

Tais varejistas trabalham, portanto, com foco no *hit* devido ao que o autor chama de “escassez de prateleira”. As salas de cinema seriam, metaforicamente, as prateleiras do comércio de filmes, e como representantes desse varejo de tijolo e argamassa, não oferecem uma variedade maior de produções simplesmente porque, em teoria, não há espaço suficiente para estocá-los ou, em outras palavras, salas suficientes para exibí-los. Na sua configuração comercial, o Mobz procura romper com essa lógica, colocando-se, claramente, como um agregador da “cauda longa”<sup>3</sup> de filmes, disponibilizando uma variedade de produções para um público amplo e heterogêneo, como já deixava antever a descrição da distribuidora, feita por Luca (2009, p.116-117):

A distribuidora anunciada não trabalhará no formato tradicional de mercado, mas sim, atendendo às demandas específicas, como, por exemplo, viabilizar a exibição de filmes clássicos ou fora de catálogo das distribuidoras (...). Pretende, ainda, ofertar outros conteúdos destinados a segmentos específicos de mercado, como a temporada do METROPOLITAN OPERA (...) alguns musicais como “Abba, o filme”, “Titãs, a vida até parece uma festa” e o documentário “Novo século americano – um táxi para a escuridão”.

Entre os títulos mais pedidos em Julho de 2011, por exemplo, tinha-se desde filmes clássicos (“Um corpo que cai”) até espetáculos musicais (“U23D – Show exclusivo para os cinemas”) e espetáculos de dança e de Ópera (“Ballet Bolshoi – Don Quixote”); uma diversidade de opções, podendo agradar a um público distinto daquele usual, que sai aos sábados à noite em busca do novo *blockbusters* hollywoodiano e muita pipoca e refrigerante.

A “cauda longa”, exemplificada no Mobz e sua heterogeneidade de produções, nada mais é, segundo Anderson (2006, p. 51), do que “cultura sem os filtros da escassez econômica”. Uma tentativa de mudança de mentalidade pré-filtro, em que o exibidor determina os filmes que entrarão em cartaz em cada semana devido à “prateleira” limitada, para uma dinâmica de pós-filtro, em que o público decidiria se quer ou não assistir tal filme. Não mais um posicionamento do que será ou não viável chegar ao mercado, mas uma visão em que os produtos já disponibilizados são organizados segundo um esquema de recomendações, surgidos a partir

---

<sup>3</sup> O mercado de massa era caracterizado pela aposta em poucos produtos, que estariam no que Anderson (2006) metaforiza como “cabeça curta” (alta demanda), o lugar dos produtos *hits*, com vendas sempre expressivas. A “cauda longa” surge com a digitalização, que reduziu os custos de produção, distribuição e controle da cadeia produtiva, possibilitando uma reprodução do capital, com a existência de milhares de pequenos mercados (a cauda longa), os quais, ainda que vendam pouco, acabam tornando-se tão relevantes quanto a “cabeça curta”, já que agora estão mais acessíveis.

dos próprios clientes, tanto na própria plataforma (Mobz) quanto em outros *softwares* sociais (Orkut, Facebook, Twitter). Vê-se que a empresa trabalhava facilitando o processo de entrega dos conteúdos via escolha do público, ou melhor, de mobilização deste em torno de seus verdadeiros interesses de consumo. É precisamente nessa entrega e mobilização a partir/ em vista das recomendações, que a inteligência coletiva entra em cena, para tentar sanar uma problemática comum aos cinéfilos.

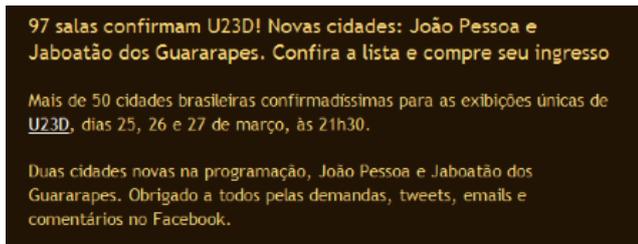
### **Inteligência coletiva em mobilizações de sessões de cinema (?)**

Se era exatamente na entrega e mobilização a partir/ em vista das recomendações que a inteligência coletiva entrava em cena, o foco do coletivo reunido no Moviemobz/Mobz, não somente em torno de uma proximidade semântica (gostar de filmes), mas, principalmente, em torno de um problema definidor (querer assistir a filmes específicos) mostrou-se um fator complicador, já que a particularização em torno dos filmes a serem mobilizados, ao invés de auxiliar as interações entre os usuários, acabava por miná-las, já que o único objetivo seria entrar no site para se inscrever em mobilizações.

Depois que a mobilização para um filme se efetivava e, muitas vezes, não existia nenhum outro filme que motivasse o coletivo, o próprio site se esvaziava. No período de Outubro de 2009 a Março de 2011, por exemplo, nenhuma mobilização foi efetivada em João Pessoa, fazendo os usuários “sumirem” da rede social e desacreditarem a empresa, conjecturando o seu fim.

O agendamento de salas, filmes e cidades sofreu modificações ao longo da existência do Mobz. Nas mobilizações dos filmes “Apenas o fim”, “Persépolis” e “Há tanto tempo que te amo”, realizadas em João Pessoa no ano de 2009, antes da reformulação da ferramenta, o lançamento era local, mobilizado por demanda também local. Já no caso da mobilização do show “U23D”, já em 2011, a programação foi pensada enquanto lançamento nacional, porém balizada pela demanda local, já que novas cidades iam sendo acrescentadas a base de lançamento a partir das aferições de demanda nestes lugares.

Essa relação com a demanda fica clara no texto, publicado no *blog* em 15 março, próximo ao lançamento do show da banda irlandesa:

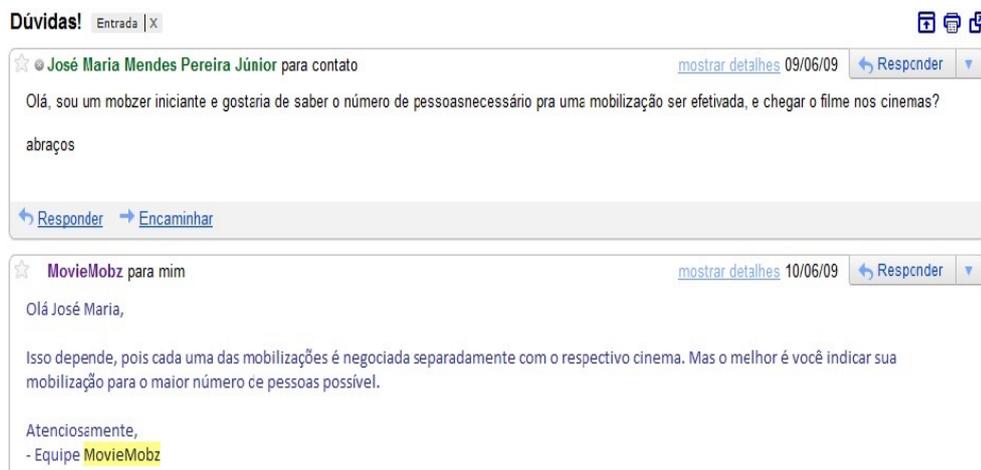


**Figura 1** - Mobz (*Blog* - agradecimento)

Fonte: Disponível em: <[goo.gl/59ffxi](http://goo.gl/59ffxi)>. Acesso em: 13 Jul. 2011.

O agradecimento, feito pelo Mobz, é em relação à mobilização dos usuários em torno do show, não apenas dentro da ferramenta (“demandas”), mas também fora dela (“*tweets*”, “*e-mails*”, “*comentários no Facebook*”). Isto nos levava a pensar que o poder do coletivo inteligente empreendeu tal realização. Porém, a realidade da ferramenta não parece tão positiva, quanto se apreende pelo texto apresentado no blog. O poder, de fato, não pertencia ao público, e sim aqueles que como bem frisa o verbo utilizado pelo criador, Fábio Lima, ao descrever sua ferramenta, “*agendam os filmes*”. O ato de “*agendar*”, não é preenchido pelo sujeito “*usuários*”, mas sim pelos dirigentes do Mobz em acordo com os exibidores. Tal fato, explícito nas mudanças para o foco na plataforma comercial e a perda da função de rede social, reforçavam que não é a vontade da inteligência coletiva que está presente nas decisões em torno das mobilizações, mas sim de um “*coletivo inteligentemente gerenciado*”, para usar uma expressão de Lévy (1999). Os usuários nunca tiveram, de fato, poder em decidir o filme que queriam ver.

Quando nenhuma mobilização ainda tinha obtido êxito em João Pessoa, após mais de um ano de entrada do Boxcinemas de João Pessoa na base do site, este pesquisador resolveu, em junho de 2009, questionar o Mobz em relação à quantidade de pessoas necessárias para uma sessão ser efetivada. O esclarecimento obtido por e-mail é indício da baixa autonomia dos usuários para colocar o filme que quisesse em cartaz, e até mesmo da baixa autonomia do próprio Mobz, que estava sujeito às aberturas concedidas pelos donos de cinemas às suas sessões mobilizadas.

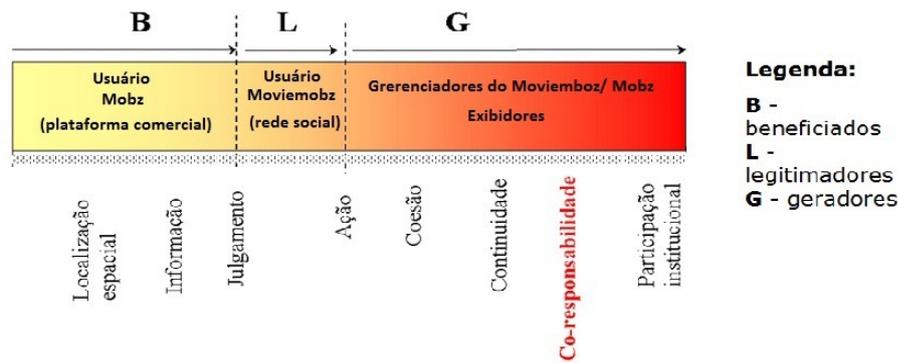


**Figura 2** – *MovieMobz* (E-mail – Dúvida número de pessoas para sessão)

Fonte: E-mail recebido de <contato@moviemobz.com>, em 10 jun. 2009.

O Mobz não tinha autonomia para dizer que, por exemplo, 20 usuários em mobilização trariam um filme para ser exibido, por que esta decisão não cabia a eles, e sim ao exibidor, ou seja, os donos da sala de cinemas. Em relação a estes últimos, não ajudava em nada o fato de as mobilizações de usuários pessoenses terem uma baixa adesão, entre 10 e 70 usuários, em uma sala com lotação máxima de cerca de 150 pessoas, como a sala em se realizam as sessões mobilizadas. Um número pequeno que deixava o exibidor inseguro em relação à viabilidade econômica dessas sessões de filmes, restritas a poucos fãs ardorosos da sétima arte; mesmo que estas exhibições ocorressem em um horário de baixo movimento, às quinta-feiras. Além disso, tais produções não tinham nenhum investimento em marketing para levar às salas outros espectadores.

Tais fatores fizeram com que os idealizadores do Mobz modificassem a forma como operacionalizavam seu negócio, já que as produções agora só passam nos cinemas com certeza de público “pré-pagante” o que tranqüiliza o exibidor e, de certa forma, dá alguma certeza de exibição ao espectador, já que após aquele determinado número de ingressos ser comprado, poderá assistir à produção. Uma simples mudança que, aliada à destituição do caráter de rede social, não deixam de refletir o posicionamento de cada inter-ator, nestes processos de mobilização em torno desta ferramenta (figura 3).



**Figura 3** – Escala de vínculos do atores do Mobz

Fonte: Adaptado de BRAGA et. al (2007, p. 55)

Quando esta se chamava Moviemobz podia-se aferir que seus usuários, como integrantes de uma rede social de nicho, seriam pessoas instaladas no nível de “julgamento” da escala de vínculos (BRAGA et. al, 2007), todas cientes da carga valorativa do problema definidor, podendo ser classificados, portanto, como “legitimadores”. A caracterização do Mobz, como plataforma comercial, colocou os usuários como meros “beneficiados”; mais alguns compradores de uma mercadoria virtual.

De qualquer modo, não necessariamente precisamos categorizar de forma definitiva o Mobz como tendo usuários beneficiados e o Moviemobz como tendo usuários legitimadores, porque tais posicionamentos não são estanques, dependendo da forma como o usuário se vincula à mobilização. Assim como existiam membros da rede social Moviemobz que não criavam mobilizações e não interagem com outros usuários e, pela experiência de uso do pesquisador estes eram maioria; também tinha-se usuários da plataforma comercial Mobz engajados através de outros *softwares* sociais para que a produção que desejam assistir seja exibida num cinema.

Se, portanto, tais posicionamentos não são categorias estanques na mobilização através do Moviemobz/ Mobz, tal verdade não se aplica a categoria “geradores”, já que as decisões são tomadas pelos gerenciadores da empresa/ exibidores, estes, portanto, os reais “geradores” destas mobilizações. Se não há autonomia de realização pelos usuários, a vinculação para com o projeto de mobilização será sempre baixa.

Tais “geradores” desse processo de mobilização encontrava-se, no mais alto nível de vinculação, aquela chamado por Braga, Henriques e Mafra (2007) de “participação institucional”, já que seu vínculo com esta mobilização se traduz em um nível contratual, afinal seus negócios estão em jogo neste processo. Com os gerenciadores do Moviemobz/Mobz e os exibidores nos níveis de “participação institucional” e usuários no nível de “localização espacial”, “informação” e “julgamento” sobra pouco ou nenhum indivíduo para ocupar o espectro de que vai da “ação” à “co-responsabilidade”. Espalhar um *tweet* com a indicação do site, ou clicar em “curtir” no Facebook numa produção podem ser descritas como ações de mobilização, mas não incutem um engajamento necessário a “coesão” e “continuidade” destas, o que nem mesmo era garantia quando os usuários se reuniam numa plataforma social. Portanto, a “co-responsabilidade” para com o projeto mobilizador, do ponto de vista dos potenciais espectadores das produções a se mobilizar, não se configurava.

Então, independentemente que se cria uma rede social para que usuários interajam, ou integre a plataforma comercial a possibilidades ainda mais amplas através de interações em plataformas da web 2.0, como *Facebook, Orkut, Twitter, Blog e Youtube*, a inteligência coletiva aplicada ao problema definidor da mobilização pelo *Moviemobz/ Mobz* não revela todo o seu potencial simplesmente devido à configuração do mercado, centralizadora desde os tempos da Revolução Industrial e não estando ausente apenas porque todos possuem o “poder” de voz, na “cultura participativa”.

## Referências

- ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. São Paulo: Campus, 2006.
- HENRIQUES, Márcio Simeone; BRAGA, Clara Soares; SILVA, Daniela Brandão do Couto e; MAFRA, Rennan Lanna Martins. *Relações públicas em projetos de mobilização social: funções e características*. In: HENRIQUES, Márcio Simeone. *Comunicação e estratégias de mobilização social*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. *A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- PRETTI, Lucas. *MovieMobz mostra que futuro pode estar no pensamento ‘wiki’*. Disponível em: <goo.gl/1KRiAi> Acesso em: 23 set. 2009.

# A perambulação em *Irreversível*: a subversão lírico-poética de Gaspar Noé<sup>1</sup>

## The perambulation in *Irreversible*: the lyrical-poetic subversion of Gaspar Noé

Josette Monzani<sup>2</sup> (Doutora - UFSCar) e Mario Righetti<sup>3</sup> (Mestrando - UFSCar)

### Resumo:

O texto visa refletir sobre as características estilísticas da perambulação no filme *Irreversível* (2002) de Gaspar Noé que se configuram através da montagem e dos movimentos de câmera a pontuar o gesto lírico-poético do narrador e o estado emocional dos protagonistas, em uma forma labiríntica de discurso instigadora de reflexão.

### Palavras-chave:

Irreversível, Gaspar Noé, perambulação, lírico-poético.

### Abstract:

The text aims to reflect on the stylistic characteristics of the perambulation in the film *Irreversible* (2002) of Gaspar Noé that are configured through the assembly and the camera movements to punctuate the lyrical-poetic gesture of the narrator and the emotional state of the characters in a labyrinthine form of discourse instigating reflection.

### Keywords:

Irreversible, Gaspar Noé, perambulation, lyrical-poetic.

Essa comunicação refletirá sobre as características estilísticas da perambulação no filme *Irreversível* (2002) do cineasta franco-argentino Gaspar Noé, configuradas através da montagem e dos movimentos de câmera que pontuam o gesto lírico poético do cineasta e o estado emocional das personagens, além de desvelarem a representação dos deslocamentos espaço temporais na diegese. Partimos aqui do conceito de perambulação de Ismail Xavier criado a partir da ideia de deambulação de Jean Douchet<sup>4</sup> para analisar a reconfiguração desse traço no cinema de Noé.

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, Sessão 1 do ST Corpo, gesto, *performance* e *mise-en-scène*.

<sup>2</sup>Profª. de cinema do PPGIS, UFSCar-SP, autora de livros e artigos acadêmicos sobre processos de criação e recriação audiovisual.

<sup>3</sup>Bacharel e Mestrando em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos-SP. Bolsista CAPES.

<sup>4</sup>Douchet, ao escrever sobre a *Nouvelle Vague*, referiu-se ao aspecto da *deambulação* num estilo de cinema que foi marcado por uma linguagem do corpo e cujo espaço era entregue ao presente do acontecimento registrado pela câmera, sofrido pelas personagens e observado pelo espectador testemunha do acidente (DOUCHET, 1999). Ismail Xavier, em sentido semelhante, adota o termo *perambulação* em seu ensaio (XAVIER, 2001).

No artigo *Cinema Marginal Revisitado*, Xavier aponta que no Cinema Marginal as narrativas são construídas com base numa ruptura radical das convenções que deixa claro o domínio técnico dos realizadores e sua consciência dos parâmetros formais, seja através da utilização da câmera na mão, dos ângulos inusitados, rotações, justaposições e experimentações dos enquadramentos, pelo uso de planos-sequência, pela relação entre a imagem e o som e, por fim, na recusa do trabalhar com um modelo de narrativa clássica (XAVIER, 2001).

Em *Irreversível* observamos uma forma de perambulação técnica específica da câmera, que é ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, configurando-se como uma variação da deambulação física, típica do cinema moderno, onde a câmera apenas mostrava o deslocamento das personagens. Especificamente para essa nossa abordagem tomamos ainda emprestada uma nomenclatura de Fábio Uchôa que julgamos interessante para retratar a perambulação no cinema, cujos aspectos estariam divididos entre uma perambulação “técnico-estilística” e, outra, “mental/das consciências” (UCHÔA, 2013), termos que irão nos ajudar a pontuar de que maneira esses modos encontram-se presentes na obra de Noé. Podemos dizer que em Noé a perambulação assume ambos os aspectos: ela é “técnico-estilística”, quando a câmera sobrevoa e revela os espaços urbanos e seus habitantes e é assumida a posição do realizador como narrador/primeiro protagonista; e, em segundo lugar, é uma perambulação “mental/das consciências” quando a câmera parece capturar as experiências emocionais vividas pelos protagonistas.

A leitura de *Irreversível* permite-nos pensar acerca da estrutura narrativa montada por Noé como sendo formada por dois núcleos esteticamente opostos, sendo que a sequência do estupro, localizada na metade do filme, configura-se como o clímax da diegese e marca a sua divisão ao meio. Como a narrativa é cronologicamente invertida, a primeira metade do filme apresenta as cenas posteriores ao episódio do estupro e vice versa, sendo que a estética da segunda parte marca uma profunda oposição à primeira (SHAWHAN, 2002). Na primeira parte veem-se planos mais estáticos e fotografia bem iluminada, e há uma tensão entre o excesso de movimento (no primeiro) e a imobilidade da câmera (no segundo bloco).

Concentrar-nos-emos na análise do primeiro bloco do filme em que a estética experimental das cenas com as constantes perambulações em tensos movimentos desordenados da câmera e seus giros alucinantes indicia os traços estilísticos do cineasta que

queremos apontar e marca a trajetória inicial da trama reveladora de sítios obscuros do ambiente urbano e da psique humana.

Desde os primeiros minutos de *Irreversível* observa-se esse tipo de perambulação, com seu movimento aleatório a vagar por fachadas e telhados de Paris, em excessivos movimentos circulares que não permitem ao espectador compreender com clareza o eixo das imagens. Ainda percebem-se diversos *close-ups* em lâmpadas acesas a contrastar fortemente com a escuridão do mundo urbano que está sendo representado. É composta por essa câmera em movimentos frenéticos uma representação do espaço que revela a agressividade do cotidiano cosmopolita e acentua o sentimento de desconfiança criado por uma composição estética de excessos: de escuridão, de violência e de contraste social. Uma câmera nervosa que acelera e desacelera, marcada por fluxos ininterruptos de panorâmicas inusitadas irão contribuir para provocar os mesmos afetos pretendidos pela trama: atordoar e confundir espaço temporalmente o espectador.

O objetivo ali seria então o de tornar a *mise-en-scène* uma potência catalisadora de sensações, daí a predominância de uma câmera subjetiva que ronda os espaços e se coloca à espreita e que faz uso de emoções típicas do cinema de horror para provocar a expectativa de que algo perigoso está prestes a ocorrer. O cineasta estabelece assim um olhar desestabilizador, não usual que resulta numa imagem nauseante que torna o filme extremamente hipercinético. Trata-se de uma característica incômoda e provocativa de linguagem cinematográfica cujo intuito é tirar o espectador de sua passividade e despertar nele uma posição mais ativa em relação aos acontecimentos visualizados na tela.

Outro detalhe interessante é que essa intensa movimentação dos quadros permite que Noé crie belas transições no tempo e no espaço: no 1º caso, em função do retorno cronológico da narrativa realizado muitas vezes através de cortes obnubilados pela constante movimentação; e, no 2º, graças às fusões imperceptíveis por meio do movimento intenso. Nas sequências iniciais, por exemplo, o filme é repleto de planos contínuos memoráveis como aquele em que a câmera, inicialmente situada no banco dianteiro de um táxi, parece sair do carro em alta velocidade focalizando os passageiros no banco traseiro, e voltar a entrar no carro pela janela dianteira logo depois. Graças aos efeitos digitais essas tomadas, finalizadas por meio da

computação gráfica na pós-produção do filme, são compostas por *clusters*<sup>5</sup> em movimento que escondem suas várias *layers*<sup>6</sup>, cuja transição é digitalmente apagada de forma a produzir movimentos suaves para dar a impressão de ‘imagem-fluida’ de uma câmera virtual que perambula por espaços impossíveis. Forma-se assim um ‘olhar-fluxo’ sobre humano que parece vagar pelo espaço, quebrando quaisquer barreiras (VIVEIROS, 2009).

O efeito é proporcionado ainda pela opção de Noé em filmar quase tudo com uma câmera de 16 mm, equipamento mais leve e que contribui para que ele tenha liberdade para experimentações e possa filmar em locações reais, com predominância da câmera na mão, e também fotografar em tomadas longas, de forma a criar grandes sequências aparentemente sem cortes. Ainda a opção estética de utilizar somente planos contínuos, mesmo que estes não sejam exatamente planos-sequência, reforça a sensação de veracidade já que o uso da câmera na mão cria o ar documental necessário à trama.

Sendo assim, na maior parte da primeira metade do filme, a iluminação deficiente e o constante movimento da câmara na mão, aliados ao emprego das demais técnicas cinematográficas apontadas irão conspirar contra a racionalidade do espectador. O fílmico interfere todo o tempo na narrativa, exercendo um papel de cúmplice observador que registra e reage de acordo com cada momento e marca a figura da ‘*undering câmera*’ (câmera errante) que é uma preferência dos cineastas pós-modernos mais relativistas por valorizar todos os pontos de vista, no sentido espacial, moral e ideológico (JULLIER; MARIE, 2009). Acaba-se por fazer um tipo de cinema que deixa de ser apenas uma prótese da visão, que induz a uma visão interiorizada, para se transformar em uma prótese sensorial que permite vivenciar intensamente as sensações. A câmera se torna quase autônoma, movimentando-se aleatoriamente num fluxo à deriva que coloca o espectador também à deriva.

Por outro lado, temos a presença da câmera que atua marcada por uma perambulação “mental/das consciências”: quando a forma do relato busca traduzir as experiências emocionais vividas pelos personagens da diegese. Uma perambulação que vai figurar tanto a perseguição dos dois protagonistas ao estuprador/antagonista, como revelar o estado alterado de consciência dos primeiros. Seu estado mental caótico é traduzido pela câmera que parece introjetar o

---

<sup>5</sup>Aglomerados de coisas semelhantes.

<sup>6</sup>Camadas.

turbilhão de emoções pelo qual eles passam quando seu mundo, literalmente, é virado do avesso. Sendo assim, a perambulação ali é física e mental, por estar associada à própria experiência dos protagonistas em crise perdidos em sua ira por vingança. A partir dos *travellings* aleatórios e nervosos essas perambulações vão figurar os estados alterados dos protagonistas, procurando dar ênfase à dimensão do visceral.

Pode-se dizer então que a perambulação torna-se parte central do interesse narrativo, contribuindo para intensificar a corporalidade diegética, seja através de um estilo de perambulação estética qualificada pelo ponto de vista do cineasta-narrador-cúmplice e sua forma autoral de registro [que contribui para a geração de uma impressão de realidade que se dá no corpo e através dele], quanto pelo estilo de perambulação mental caracterizado pela forma do relato que se aproxima da experiência vivida pelas personagens.

As imagens são capazes de provocar vertigens e, através da visualidade háptica - por colocar o espectador em sintonia com seus movimentos descontrolados e suas rupturas espaciais - corroboram para uma espécie de *stress* visual, de agressão tátil. Em *Irreversible* a câmera atordoante não só filma a crueldade das cenas como é também ela cruel: operada com o objetivo de desestabilizar e agredir o espectador e fazer com que ele sinta no próprio corpo as situações extremas vistas na tela.

A análise de *Irreversible* deixa, no entanto entrever características por vezes líricas, ao lado de seus traços experimentais. Ao realizar um filme como *Irreversible*, de narrativa ao revés, Noé aproxima-se de uma estética 'opaca', reforçada pela opção da câmera intrusiva e disjuntiva. Durante a fruição da obra, não ocorre, contudo, o distanciamento do público, mas sim uma intensificação de sua imersão na narrativa. Há casos de repulsa total ao filme e, nesses, o espectador abandona a sala de cinema.

A maneira como Noé trabalha com a ideia de um ponto de vista em primeira pessoa revela o tipo de experiência cinética que a obra quer proporcionar quando descortina um espaço visual instável e desconhecedor das regras da perspectiva clássica e constrói um mundo em constante movimento, no entanto narrado de trás para frente, o que rompe com qualquer chance de previsão e de reversão dos acontecimentos e aponta a inserção de um narrador onisciente na diegese.

Pensando num aspecto do lirismo no cinema, o cineasta Stan Brakhage vai explorar uma noção de modernidade do corpo, onde o que ele chama de “visão imanente” acabaria com as distinções entre o mundo fenomenal, o aparato óptico e o trabalho do cérebro, que estariam integrados em um único *continuum* (BRAKHAGE, 2008). Trata-se do momento em que o conceito de ponto de vista centrado na ideia de “corpo visionário” torna-se central no seu cinema, algo que acaba por definir o ponto de vista do cineasta atrás da câmera como o ‘primeiro protagonista’ e que se manifesta no tecido figurativo do filme. Nessa direção podemos citar a sequência onde acontece a caçada atrás do personagem *Le Tenia* na boate *gay Rectum*. Nela percebe-se a corporificação de Noé como o ‘autor-cúmplice-primeiro protagonista’ da ação que explora o ambiente com sua câmera, com o objetivo de inserir o espectador num espaço que é muito mais tátil que visual, já que os *close-ups* revelam apenas texturas que parecem flutuar na tela escura em movimentos cíclicos ininterruptos e transformar a imagem *em potência* de algo, ao invés de apenas contribuírem para a continuidade da ação. Noé propõe que o espectador participe da sua ‘visão imanente’ e essa linguagem faz com que a experiência na presença da obra se torne mais corporal e tátil e, por isso, mais háptica que óptica.

A forma como as imagens pulsam perpetuamente, com uma intensidade que distorce as capacidades sensório-motoras habituais de atenção de quem assiste ao filme, não permite ao espectador se esquecer da presença do ponto de vista questionador do autor e também proporciona um corpo virtual que ele passa a ocupar enquanto está imerso no filme: uma visão ‘incorporada’ ou ‘encarnada’ a pressupor um corpo antes de um sujeito. Esse fator no cinema de Noé permite nossa remissão ao conceito de Brakhage.

É a marca do cineasta como um autor, a expressão de seu olhar sobre o mundo, gravada na pele do filme, a possibilitadora de indagações pessoais acerca da realidade e, conseqüentemente, da dimensão lírica na obra. Segundo Jean-François Lyotard, o excesso de movimento produziria a exaltação lírica, um traslado do semântico para a intensidade do significante, onde o espectador é confrontado com imagens obscuras cuja interpretação parece escorrer pelos dedos, assim como escorrem o tempo e a razão que marcam o sem sentido da existência humana. A imagem ali não é criada para ser lida pelo olhar e apreendida pela consciência, pelo contrário, ela provoca um curto-circuito emocional no espectador através de

um investimento direto no seu sistema sensorial que é reforçado pelas constantes perambulações da câmera a traduzir a sua corporificação em signo fílmico.

Noé, ao incorporar uma prática cinematográfica que se utiliza de experimentações técnico-estéticas irá subverter poeticamente a linguagem e criar um cinema no qual as imagens mais obscuras e desconfortantes veem à tona e revelam medos e pesadelos com o intuito de provocar uma experiência sensorial que irá aproximar o espectador da situação retratada na diegese - como uma experiência na carne - para expressar a ele o insólito, o irracional, o acaso enquanto parte da existência e, com isso, conseguir levá-lo a questionar suas convicções frente à realidade humana. Prática sensorial, afetiva e, sem dúvida, reflexiva na qual o filme é o próprio acontecimento. Uma ação ou Ato.

### Referências

BRAKHAGE, S. Metáforas da visão. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

DOUCHET, J. O corpo. In: OLIVERIA, L. M. (Org.). *Nouvelle vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1999.

JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: SENAC, 2009.

NOÉ, G. *Irreversible*. 2002. França. 97 minutos. *Lion's Gate Films*.

SHAWHAN, J. *It's beginning, to and back again: the sense-deranging sound + vision of Gasper Noe's Irreversible*. In: *The Film Journal*, 2002. Disponível em: <http://www.thefilmjournal.com/issue4/irreversible.html>. Acesso em: 20 jan. 2016.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

UCHÔA, F. R. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

VIVEIROS, P. Espaços densos: configurações da imagem digital no cinema. In: FURTADO, B. (Org.). *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games*. Vol.1. São Paulo: ECidade, 2009.

XAVIER, I. O cinema marginal revisitado ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (Org.). *Cinema marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

# A 'quebra' do quadro e o corpo abstrato em *Pátio* (1959)<sup>1</sup>

## The frame 'break' and the abstract body in *Pátio* (1959)

Juliana Froehlich<sup>2</sup> (Doutoranda – University of Antwerp/Bélgica- CAPES)

### Resumo:

*Pátio* (1959), de Glauber Rocha, explora dois corpos, um masculino e um feminino, que se movem sobre um piso de formas geométricas (quadrados) ao mesmo tempo em que interagem entre si e com elementos que os envolvem. Assim, neste texto analisamos o curta a partir das relações entre corpo e paisagem trabalhados pelo (des)enquadramento e pela montagem à luz das proposições do *Grupo Frente* e do *Neoconcreto*, movimentos de raiz abstrata. Convergindo, portanto, o filme e obras de arte visuais.

### Palavras-Chave:

Quadro, Abstração, Corpo, Montagem.

### Abstract:

*Pátio* (1959), directed by Glauber Rocha, explores two bodies, one masculine and one feminine. The bodies move over a floor of geometric forms (squares) and simultaneously they interact with each other and with the elements surrounding them. Hence, this text analyzes, from the perspective of the abstract art movements *Grupo Frente* and *Neoconcrete*, the relations between body and landscape in *Pátio* that are constructed by the (de)framing and editing. Thus, converging visual art works and the film.

### Keywords:

Frame, Abstraction, Body, Editing.

### Introdução

Assim como a pintura, o cinema encontra o seu limite no quadro, sua moldura. Este limite molda e resguarda o olhar. O enquadramento apesar de fronteira formal não restringe a experimentação.

A arte moderna, e com ela a vanguarda, nos ensaios de embaralhamento entre arte vida, retira a moldura do quadro e o inclui no espaço, assim como absorve aquele que o vê, que o experiencia. O cinema moderno, como o filme de vanguarda, na sua experimentação dos aparatos de feitura e composição do filme expande o espaço e os corpos ao ocupar e distorcer os limites do quadro, seja pelos movimentos de câmera, seja pela montagem.

Desse modo, tentaremos aproximar obras de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica que pertenceram tanto ao *Grupo Frente*, quanto ao *Neoconcreto*, do curta experimental de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ESPACIALIDADE NO CINEMA BRASILEIRO.

<sup>2</sup> Doutoranda e bolsista CAPES em Cinema na *University of Antwerp*, Bélgica, grupo de pesquisa *Visual and Digital Cultures Research Center*. Mestre em Estética e História da Arte USP/PGEHA- MAC.

Glauber Rocha, *Pátio* de 1959. Faremos tal aproximação ao analisar os procedimentos e tratamentos do quadro/moldura, da montagem, do pensamento do espaço, do pensamento do corpo e do tempo como partes de um todo. Considerando assim, obras de arte moderna: filme, pintura e instalações. Por fim, ensaiamos aproximações de método, de linguagem e de construções de um conhecimento visual não só restrito ao conteúdo e/ou a forma.

### **Do Pátio**

No primeiro minuto do curta experimental de Glauber são dados a ver os elementos que se relacionam em toda a composição do filme, corpo masculino e feminino, formas geométricas, plantas e o mar. Do mesmo modo, nos é apresentado o diálogo que se estabelece entre linhas retas e linhas orgânicas, ou seja, nos é revelado um conjunto de linhas como numa pintura. Os corpos, o piso, as plantas e o horizonte são convertidos em linhas e, por consequência, se tornam formas abstratas, seja pelo movimento, seja pela rigidez da câmera que desenquadra, enquadra e re-enquadra os objetos, de maneira a lhes estabelecer uma relação construtiva e que distorce os limites do quadro e do plano. Logo, a câmera e a montagem desenham com seus movimentos determinadas afinidades responsáveis por rupturas dos limites do quadro. Por exemplo, no plano em que a cabeça masculina deitada olha em direção ao horizonte, a linha do quadro limita a cabeça, assim como a linha do piso limita as folhas e a linha do horizonte delimita o mar. Tal enquadramento, estabelece o diálogo das linhas do quadro com o conjunto de linhas móveis e linhas estáticas, e, estas por sua vez, se expandem para além do quadro.

A abstração de um corpo real em um corpo linha acontece em diversas sequências do filme, como na sequência em que a cabeça masculina deitada sobre o piso geométrico ocupa diagonalmente o quadro e move-se de um lado para o oposto revelando linhas retas do piso, as quais são recortadas pela cabeça. Similarmente a cena em que os corpos sentados em relação a linha do horizonte aparecem como continuidade do horizonte. Ou ainda na sequência final em que o corpo masculino levanta e urina nas folhas, há ali um jogo de linhas. “Noutro momento, a harmonia da composição entre geometria (ladrilhos ora em branco, ora em preto) e corpos (braços, face...) evolui para composições tensionando retas e curvas, arquitetura, construção, versus corpos, organicidade. (MACHADO, 2009, p. 1).

As linhas no filme são abstraídas de fragmentos, são parte de um todo, que é a composição do filme construída pela montagem. Por planos próximos ou *close-ups* vemos partes de um todo que jamais nos é dado por uma panorâmica. Destarte, *Pátio*, mais do que uma narrativa, apresenta o poético do abstrato, a expressão e o experimental na composição fílmica e fornecem alimentos para essa discussão. Lembrando o que aponta Germaine Dulac em 1933: “A estória é a superfície. Se é uma questão de um rosto, de uma forma geométrica, uma linha que se desenvolve, é o movimento, em toda a sua riqueza, rendido pelo ritmo de suas curvas e ângulos, que cria o drama.” (DULAC, 1978, p. 48, tradução nossa).

A abstração dos elementos em linhas cria um diálogo com as linhas do quadro, sua moldura, seu limite. No curta o corpo masculino rasteja no piso e ocupa a borda do quadro, move-se em direção ao centro do quadro, primeiro seus pés e, em seguida, seu tronco; seu corpo se contorce no limite do quadro. Sua cabeça também habita as bordas, com um rosto contorcido por dor ou incomodo que aparece e desaparece do quadro. Algo similar acontece com o corpo feminino, a câmera fixa o tronco, a cabeça e os braços virados para cima sobre o chão, e o corpo ali serpenteia. Masculino e feminino habitam o limite do enquadramento, e, aquilo que aparentemente é um par de opostos vai se mostrar como continuidade na sequência que se segue, em que mãos surgem de lados opostos do quadro e caminham uma em direção a outra até se tocarem e se abraçarem no centro do quadro sobre o fundo quadriculado. Merleau-Ponty resume a relação entre essa sequência e aquele que a vê: “Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o outro lado de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante é visível e sensível para si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17).

Os correspondentes de *Pátio* nas artes visuais, o *Grupo Frente* e seu descendente o *Neoconcretismo*, de raiz abstrata, são formados por artistas que romperam com os limites do plano e do quadro na pintura através de uma visada humanista que inclui a expressão partindo do experimental e, portanto, subvertem as relações entre fundo e figura, tempo e espaço, corpo e obra.

## **Do Grupo Frente**

A I *Exposição Nacional de Arte Concreta* em 1956 expôs trabalhos do *Grupo Frente* do Rio de Janeiro e o *Grupo Ruptura* de São Paulo. Nessa mesma exposição ficou evidente a distinção das obras desses dois grupos. A grosso modo, o *Grupo Frente* permitia a manifestação da expressão na obra abstrata enquanto o *Grupo Ruptura* entendia que a obra deveria ser uma operação puramente matemática, onde não houvesse resquício de expressão. Assim, a principal ruptura do *Neoconcreto*, já incipiente no *Grupo Frente*, foi abolir o aspecto puramente racionalista do *Concretismo* em busca de novas possibilidades de expressão da vida do organismo em oposição à máquina. Do *Grupo Frente* destacamos aqui duas pinturas *Relevo em vermelho e azul - Grupo Frente* (1955/1956) de Lygia Pape e *Sem título - Grupo Frente* (1956) de Hélio Oiticica.

A pintura de Lygia Pape traz o quadrado para o espaço. A tela contém 18 quadrados em relevo, cubos portanto. Eles são simetricamente dispostos em 4 linhas e 5 colunas. A superfície desses cubos é pintada de vermelho e azul (ambas cores puras). O fundo da tela é branco. No canto inferior direito da tela há um cubo solitário, separado do conjunto, com todas suas faces visíveis cobertas pela cor azul. Por fim, as laterais da tela são vermelhas. É uma pintura sobre o quadrado e problematiza o suporte; é uma pintura que dilui a moldura e os limites do quadro através do uso da forma geométrica e, principalmente, da cor. Esta pintura, que quebra com a moldura ampliando os limites da pintura e incluindo o espaço, encontra em *Pátio* um correspondente fílmico, no qual através dos (des)enquadramentos e dos movimentos de câmera ensaia quebras com o plano pela inclusão de corpos sobre o fundo quadriculado e rompe com o formato e o limite do quadro no cinema.

A pintura de Hélio Oiticica através de listras verticais colocadas lado a lado, uma próxima a outra, também expande os limites do suporte, uma vez que as listras são contínuas e vazam pelas bordas do quadro. Todas as listras são vermelhas, mas com diferentes tons. A listra central é de um vermelho mais claro, que quase corresponde ao da listra ao lado, essas duas listras quase se fundem compondo uma nova forma. Glauber, em seu curta, ao escolher por enquadrar as duas mãos sobre o fundo geométrico que se buscam e, finalmente, se seguram, rompe com a lógica e o sentido das linhas geométricas. A pintura de Hélio e o filme de Glauber trazem a expressão para o matemático, o sensual no geométrico.

## **Do Neoconcreto**

A preocupação de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica durante sua participação no *Neoconcreto*, foi construída a partir da busca em expandir os limites da linguagem da pintura através de obras propositivas e experimentais. O seu esforço se direcionava a construir um pensamento e conhecimento entorno da pintura, de modo a romper de uma vez por todas com o que até então se fazia, levando a essência da pintura para o espaço e trazendo o corpo para dentro do trabalho visual. Portanto, partindo da expressão em obras abstratas, o *Neoconcreto* expandiu as fronteiras entre linguagens artísticas e conceitos, abrindo caminho para experimentações radicais nas artes visuais em um espírito internacional de vanguarda.

A moldura e o encerramento da pintura ao plano são postos em cheque pelas vanguardas de raiz abstrata, das quais Mondrian era parte. Bem como, das tentativas de embaralhamento da arte com vida, das quais uma delas era inserir a pintura dentro do espaço, de forma que ela não fosse escultura ou arquitetura. Mondrian explicita em 1946: “Mover a pintura para o nosso entorno e dá-la real existência tem sido meu ideal desde o advento da pintura abstrata. (MONDRIAN, 1999, p 35-36).” Mondrian removeu a moldura de suas pinturas, e nesse movimento morava a semente do projeto que seria absorvido pelos artistas neoconcretos, Lygia Clark e Hélio Oiticica principalmente. Deste modo, os neoconcretos romperam com a existência do limite do quadro e inseriram a pintura no espaço e no tempo.

Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física: trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele “deserto”, de que nos fala Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez, livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento. (GULLAR em AMARAL (Ed.), 1977, p.90).

É possível afirmar que Glauber Rocha empenhou-se em libertar o cinema do “quadro convencional da cultura” vigente, do mesmo modo que os artistas do *Neoconcreto*.

Do momento neoconcreto destacamos a série *Bichos* (1960) de Lygia Clark e os *Núcleos*, mais especificamente, o *Núcleo NC6* (1960/1963) de Hélio Oiticica. Ambos a seu modo e projeto rompem definitivamente com o plano, com a moldura e com a forma tradicional da pintura e são séries que existem em sua plenitude quando habitadas por corpos.

*Bichos*, de Lygia Clark, são peças compostas de placas de metal polido unidas por dobradiças. Essas placas tem formatos geométricos particulares, que variam dependendo de sua posição. O *Bicho* é feito de um material frio e rígido, mas ao ser manipulado se torna um ser movente. Esta série de obras de metal movente prescindem de uma interação corporal, sensorial da obra e daquele que a manipula. Como Lygia define: “Na relação que se estabelece entre você e o Bicho não há passividade nem sua nem dele. Acontece, uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas” (CLARK em AMARAL (Ed.), 1977, p.248).

*Bichos* aos serem manipulados formam esse entre frio e quente, linhas geométricas e linhas orgânicas, o movimento das placas permite essa continuidade no tempo e no espaço. Clark concretiza a experiência da expressão de um objeto – ou do não-objeto (como teorizou Ferreira Gullar) – no sujeito que o manipula e vice-versa. Ora, algo muito similar ocorre com *Pátio*, uma vez que a relação estabelecida entre linhas geométricas e linhas orgânicas extrapola os limites do quadro, seja pelo enquadramento, seja pela movimentação de câmera. Além disso, a montagem associa corpo e mundo, é certo que com imagens e não com uma proposição tátil, contudo, o filme não é menos vivo que o *Bicho*, ele também convida o espectador a montar em si experiências sensoriais em que o corpo se movimenta sobre superfícies geométricas, frias e rígidas.

A série *Núcleos* iniciada por Hélio Oiticica em 1960, dentro do seu projeto da chamada pintura nuclear, representa em sua trajetória o ponto de virada para os *Penetráveis*, do qual *Tropicália* de 1967 faz parte. O *Núcleo NC6* (1960/63) é constituído por placas de madeira cobertas de tinta amarelo vivo suspensas por fios de nylon em alturas distintas formando um labirinto (como nos outros *Núcleos*, o que mudará entre eles será sua cor disposição e formato). Todas as placas do *NC6* têm formato quadricular, são quadrados ou retângulos. Como os *Bichos* de Lygia, o *Núcleo* é feito de materiais rígidos e frios, os quais o espectador não toca, não manipula, mas adentra acessando, desse modo, o núcleo da cor no espaço e no tempo. Hélio, nessa obra, coloca o corpo dentro da pintura, dentro da cor e, igualmente, concretiza relações entre o visível e o vidente (MERLEAU-PONTY, 2004) entre linhas retas e linhas móveis, de modo similar aos *Bichos* de Lygia Clark e, portanto, ao curta de Glauber como acabamos de descrever.

## Considerações finais

Enquanto os artistas neoconcretos perseguiram nas artes visuais operações experimentais expressivas e sensoriais, Glauber também o fazia em filme, no cinema. No curta experimental de Glauber a dramaticidade ou o aspecto humano do filme é direcionado pelos corpos e suas partes, assim como, os movimentos entre eles. A composição do curta unifica plantas, árvores, galhos, construções e o mar. *Pátio* une o piso de formas geométrica ao mar, ao muro, às árvores, às partes dos corpos e os corpos entre si em uma relação sensorial (sensual) e carnal. A câmera de *Pátio* é fluída e atua com os corpos que filma, essa aliança entre técnica e corpo, do corpo atrás e em frente à câmera se aproxima das primeiras tentativas para trazer a expressão, o orgânico e a fenomenologia nos trabalhos abstratos, como os dos artistas citados.

Aproximamos aqui, portanto, procedimentos que dizem respeito à linguagem visual, seja ela cinema, seja ela pintura, seja ela instalação ou *não-objeto*. No cinema não é possível quebrar o quadro físico, entretanto é possível problematizar seus limites e habitá-los de forma a virtualmente rompê-los. A experimentação formal do filme de Glauber reverbera em uma tentativa de transformação da realidade social, se é impossível mudá-la deve-se, ao menos, denunciá-la por meio do alargamento da estrutura, de seus limites. Sobre os *Penetráveis* Gullar dirá: “As obras de arte que discordam tão radicalmente dos valores em voga afirmam a vontade de uma transformação social.” (GULLAR em AMARAL (Ed.), 1977, p. 267). Os filmes de Glauber após o *Pátio* são filmes que discordam dos valores em voga e indicam possíveis unidades de transformações sociais.

## Referências

AMARAL, A (Ed.). *Projeto construtivo na arte brasileira: (1950-1962)*. RJ: Museu de Arte Moderna; SP: Pinacoteca do Estado, 1977.

CLARK, L. *A morte do plano*. 1960. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br>.

DELEUZE, G. *L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

DULAC, G. The Avant-garde Cinema. In: SITNEY, A. (Ed.) *The Avant-Garde Film: A reader of theory and criticism*. New York: New York University Press, 1978.

MACHADO Jr., R. 'O Pátio e o cinema experimental no Brasil: Apontamentos para uma história.' In: CASTELO BRANCO, EDUAR DE ALENCAR. (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPL, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2004.

MONDRIAN, P. Realidade Natural e Realidade abstrata. In: CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. SP: Martins Fontes, 1999., p.324-327.

WAGNER, J.A.S. "O construtivismo de Glauber". In: *Folha de S. Paulo*, 2/3/1983

# O documentário autoetnográfico do projeto Vídeo nas Aldeias<sup>1</sup>

## The autoethnographic documentary of the Video in the Villages project

Juliano José de Araújo<sup>2</sup> (Doutor – Universidade Federal de Rondônia/UNIR)

### Resumo:

Este artigo apresenta uma síntese de nossa pesquisa de doutorado em que 28 documentários da série “Cineastas indígenas” do projeto Vídeo nas Aldeias são analisados. Essa produção audiovisual de não-ficção é considerada como uma prática de autoetnografia no documentário. A partir da análise fílmica, em uma perspectiva textual e contextual, discutimos em nosso estudo, respectivamente, as dimensões ética, estética e política desse conjunto de documentários.

### Palavras-chave:

Autoetnografia, documentário, ética, estética, política.

### Abstract:

This paper presents a synthesis of our doctorate research that analyses 28 documentaries of the “Indigenous filmmakers” series by the Video in the Villages project. This nonfiction audiovisual production is seen as a practice of autoethnography inside the documentary. The study of the corpus is based on filmic analysis, from textual and contextual perspectives, underscoring the ethical, aesthetical and political dimensions of this set of documentaries.

### Keywords:

Autoethnography, documentary, ethics, aesthetics, politics.

Este artigo apresenta uma síntese de nossa pesquisa de doutorado na qual 28 documentários da série “Cineastas indígenas”, realizados entre 1999 e 2011, no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), foram analisados. São seis curtas-metragens e 22 médias-metragens de cineastas indígenas das etnias Ashaninka, Huni Kui, Kisedje, Kuikuiro, Mbya-Guarani, Panará e Xavante.

Criado em 1986 pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli, o projeto VNA objetiva fortalecer as identidades, patrimônios culturais e territoriais dos povos indígenas através dos recursos audiovisuais. Atua como uma escola de cinema para os povos indígenas brasileiros por meio de oficinas de formação em audiovisual realizadas nas aldeias e na sede do projeto, em

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema Indígena.

<sup>2</sup> Doutor em Mídias pela UNICAMP com estágio doutoral na Université de Paris X-Nanterre, mestre e graduado em Comunicação pela UNESP. É professor do Departamento de Comunicação Social da UNIR.

Olinda, em Pernambuco. Desempenha também um papel fundamental como entidade responsável pela captação de recursos, produção e distribuição dos documentários.

O projeto VNA possui um arquivo bruto de cerca de sete mil horas de material gravado, 88 filmes produzidos, inúmeros prêmios conquistados em festivais de cinema no Brasil e no exterior e, em particular, entendemos que sua maior conquista se expressa na formação de inúmeros cineastas indígenas de diferentes etnias brasileiras.

Essa produção audiovisual de não-ficção é considerada em nossa pesquisa como uma prática de autoetnografia no documentário, à medida que ao conceder a câmera para os indígenas lhes é permitido o que dizer, quando, onde e como filmar, a partir de uma perspectiva interna, na qual eles apresentam suas aldeias, seu cotidiano, sua história, suas festas e rituais, como também os problemas sociais que enfrentam.

A pesquisa propõe a categoria de documentário autoetnográfico para o *corpus* analisado, que foi delineada a partir das contribuições teóricas de diversos autores do campo do cinema documentário, tais como Bill Nichols (2008), Catherine Russel (1999) e Michael Renov (2004); da antropologia, como George Marcus e James Clifford (1986); e também autores que se situam na interseção dessas áreas, como é o caso do antropólogo-cineasta Jean Rouch (2003) e demais pesquisadores da Formation de Recherches Cinématographiques, como Annie Comolli (2009) e Claudine de France (1998), dentre outros, integrantes desse centro de pesquisa da Université de Paris X-Nanterre<sup>3</sup>.

Se a etnografia é um texto realizado por um etnógrafo de uma outra cultura, exterior ao universo dos sujeitos etnografados, a autoetnografia é um texto feito por um etnógrafo sobre sua própria cultura ou, no caso que me interessa, por alguém que não é etnógrafo, mas um sujeito comum, qualquer, ordinário, enfim, de um grupo minoritário que imprime em uma determinada realização – no caso, audiovisual – questões que são de seu interesse ou de sua comunidade indígena.

Para além de um conceito pouco explorado pelos teóricos do audiovisual de não-ficção, entendemos que a ideia de autoetnografia aplicada ao documentário pode consistir em uma

---

<sup>3</sup> Sobre a categoria de documentário autoetnográfico, ver Juliano José de Araújo (2015, p. 29-73), notadamente o capítulo “Filmagens do ‘outro’, filmagem de si: da alteridade exótica à autoetnografia no documentário”.

tomada de posição e reflexão do campo do cinema diante dos filmes do projeto VNA, pois pode trazer contribuições para se estudar o movimento de apropriação dos recursos audiovisuais pelos povos indígenas.

Assim, tendo como pedra de toque a ideia de autoetnografia (RUSSEL, 1999), as questões norteadoras de nossa pesquisa foram: Quais são os procedimentos de criação, os métodos de trabalho e as condições de realização dos documentários autoetnográficos do projeto VNA? E as posturas éticas, opções estéticas e técnicas neles presentes? Qual a importância desses filmes para as comunidades indígenas que deles participam? Com que finalidade eles são realizados?

A partir da análise fílmica (AUMONT e MARIE, 2009), em uma perspectiva textual e contextual, isto é, estabelecendo um diálogo entre elementos internos (imagem, som etc.) e externos dos documentários (entrevistas com realizadores indígenas, equipe do VNA, sujeitos filmados, conceitos das teorias do cinema antropológico e documentário etc.), realizamos o estudo do *corpus* enfatizando, respectivamente, as dimensões ética, estética e política da produção audiovisual de não-ficção do projeto VNA.

Consideramos essas três dimensões do discurso fílmico como fundamentais para se compreender melhor a categoria de documentário autoetnográfico. Tendo em vista os limites deste artigo, realizaremos uma breve discussão das principais questões que pontuamos no estudo dessas três dimensões e que constituiriam três capítulos de nossa tese. Vejamos, inicialmente, a dimensão ética e sua importância no processo de realização cinematográfica do projeto VNA.

A realização de um documentário implica, necessariamente, “um encontro entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla” (NICHOLS, 2008, p. 154). Há, assim, na realização de qualquer documentário “uma relação de poder em que o realizador, queira ele ou não, detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas” (FREIRE, 2011, p. 31).

No caso do VNA, o projeto tem como proposta uma produção audiovisual compartilhada. Dessa forma, ressaltadas as devidas particularidades de cada filme, é necessário, antes mesmo de começar as filmagens, que o cineasta esteja disposto a abrir-se aos sujeitos filmados, em um processo de inserção profunda (FRANCE, 1998), condição *sine qua non* para a preparação dos

documentários, momento em que é permitido àqueles que serão filmados iniciar sua participação no processo de realização com a sugestão de temas, de personagens etc., enfim, de possíveis abordagens para o documentário.

Somente quando é estabelecida essa relação entre cineastas e sujeitos é que as filmagens começarão, havendo, assim, uma forte relação e envolvimento entre eles, a qual não é isenta de momentos de dificuldade, dada a interpenetração das identidades do realizador e seus personagens. Tem-se, assim, no projeto VNA um processo de realização cinematográfica – preparação, filmagem e montagem – em que a autoria é compartilhada.

É justamente do estabelecimento dessa relação com os sujeitos filmados, proporcionada graças à metodologia das oficinas de formação audiovisual do VNA, que emerge um elemento importantíssimo e presente durante todo o processo de construção do artefato audiovisual. Trata-se da ética, cujas raízes encontram-se na herança rouchiana do projeto, que acreditamos se constituir em um dos melhores exemplos da produção audiovisual de não-ficção contemporânea de uma antropologia da comunicação audiovisual compartilhada. Passemos, agora, a abordagem da dimensão estética dos documentários.

O primeiro gesto estético que analisamos nos documentários do projeto VNA foi a descrição fílmica continuada das ações e atividades dos sujeitos filmados com uma câmera que acompanha, observa e os ouve. Trata-se do resultado de uma filmagem que não impõe limites para a duração das tomadas. Muito pelo contrário, abre-se para aqueles que filma, acolhe suas *auto-mises en scène* e se submete ao tempo de desenvolvimento de suas ações.

O segundo refere-se à câmera participante associada à ideia de cine-transe, consequência da adoção pelos cineastas indígenas de um posto de observação itinerante no qual se filma com a câmera na mão bem próximo dos sujeitos filmados e não empregando o *zoom*. Isso possibilita ao espectador o efeito de sentido de penetrar no evento filmado através do plano sequência e do som direto.

O terceiro procedimento estilístico analisado foi o comentário em voz *over* em primeira pessoa, portanto, com uma forte característica subjetiva e feito de maneira improvisada. Como quarto gesto estético presente nos documentários autoetnográficos do VNA, a encenação foi discutida em suas várias faces (profilmia elementar, heurística e libertadora/fabulação). Partiu-se do pressuposto de que a profilmia é um fenômeno inerente ao processo de realização

cinematográfica, sendo o documentário sempre o resultado da relação entre *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e *mise en scène* do cineasta.

O quinto e último procedimento discutido foi o uso das imagens de arquivo que mostrou, inicialmente, o papel dos arranjos e rearranjos desse material imagético obtido pela montagem, enfim, sua resignificação; mas, também, a reflexão pessoal do realizador que pode ser obtida a partir desse processo. No conjunto da análise apresentada da dimensão estética, compreendemos que são procedimentos cujas principais influências são o cinema direto e o cinema verdade, imbricados com questões como a memória, a história, o desejo, a lembrança e a identidade.

Consideremos, agora, a dimensão política dos documentários do projeto VNA. Dirigindo-se aos espectadores não-indígenas, seus enunciatários, como se fossem uma resposta que lhes é destinada, destacamos um forte papel político desempenhado pelos documentários do projeto VNA. Nesse contexto, identificamos três aspectos políticos nesses documentários: como processos discursivos alternativos para discutir a relação entre história oficial versus história não-oficial; como instrumento de afirmação da identidade e cultura indígenas; ou ainda como instrumento de denúncia, reivindicação e visibilidade dos povos indígenas.

Por fim, é importante apontar que o termo autoetnografia foi algumas vezes associado por pesquisadores brasileiros à produção audiovisual do VNA sem, no entanto, ser discutido em suas especificidades. Menções foram feitas, por exemplo, de maneira pontual por Ivana Bentes (2004) em um artigo publicado em um catálogo do próprio projeto e Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2011) em um livro mais recente quando discutem a autorrepresentação no documentário. Lins e Mesquita, na verdade, reafirmam a alusão de Bentes (2004, p. 1), segundo a qual os realizadores indígenas vêm fazendo uma espécie de “autoetnografia” ou “autodocumentário”, tendo em vista que eles mesmos filmam e montam suas imagens, “passando de objetos a sujeitos do discurso”.

Presente de maneira pontual na definição de Bill Nichols (2008) sobre o documentário performático, a autoetnografia foi discutida também por Michael Renov (2004) que não emprega propriamente o termo. O autor fala em etnografia doméstica. O documentário autoetnográfico coloca em pauta na sua *mise en scène* o fato do realizador pertencer ao universo filmado e debruçar-se sobre assuntos que lhe são muito próximos e de seu cotidiano, quando não

familiares. Relaciona-se às lutas de minorias, como os moradores das periferias, as mulheres, os negros, os povos indígenas.

Nesse contexto, a melhor problematização sobre a autoetnografia foi, em nossa opinião, apresentada por Catherine Russel (1999) que sintetiza de maneira contundente o conceito que se associa aos estudos pós-coloniais. É, em suas palavras, “um veículo e uma estratégia para desafiar formas impostas de identidade e explorar possibilidades discursivas de subjetividades não autorizadas” (RUSSEL, 1999, p. 276).

Para finalizar, citamos um trecho do artigo “A câmera e o homem”, do antropólogo-cineasta Jean Rouch (2003, p. 98) que, embora não empregue o termo autoetnografia, vislumbrou em sua prática cinematográfica a ideia de uma autoetnografia<sup>4</sup>:

E amanhã? (...) Os sonhos de Vertov e Flaherty serão combinados em um ‘cine-olho-ouvido’ mecânico, o qual, como uma câmera participante, passará automaticamente para as mãos daqueles que estiveram, até agora, sempre na frente dela. Então, o antropólogo não mais monopolizará a observação das coisas. Ao invés disso, tanto ele como sua cultura serão observados e gravados. Dessa forma, o filme etnográfico nos ajudará a ‘compartilhar’ a antropologia.

## Referências

- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- ARAÚJO, Juliano José de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BENTES, Ivana. “Camera muy very good pra mim trabalhar”. In: *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- CLIFFORD, James e MARCUS, George (Orgs.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press: 1986.
- COMOLLI, Annie. “Elementos de método em antropologia fílmica”. In: FREIRE, Marcius e LOURDOU, Philippe (Orgs.). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

---

<sup>4</sup> Trata-se de um legado que foi levado adiante pelos demais pesquisadores da Formation de Recherches Cinématographiques. A esse respeito, julgamos interessante citar Claudine de France, quando, no final de seu livro *Cinema e antropologia*, tece algumas considerações sobre o futuro da antropologia fílmica: “Filmar os outros é, por certo, um dos objetivos do antropólogo-cineasta. Mas não desejaria ele igualmente que os outros pudessem, por sua vez, filmar-se e dar uma versão de sua cultura que lhes fosse própria? Cada grupo humano daria assim a imagem de sua vida cotidiana, de seus ritos, a partir de seu próprio ponto de vista. Esta imagem seria em seguida confrontada com aquela que outros grupos, por sua vez, fazem dele. Em outras palavras, o confronto de nosso próprio olhar com aquele dos outros sobre eles mesmos e sobre nós parece-nos ser o verdadeiro projeto da antropologia fílmica, uma vez que abre caminho, de maneira irrestrita, para uma troca de olhares de possibilidades ilimitadas.” (FRANCE, 1998, p. 389).

- FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- FREIRE, Marcio. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.
- LINS, Consuelo e MESQUISTA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2004.
- ROUCH, Jean. "The Camera and Man". In: HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003.
- RUSSEL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Londres: Duke University Press, 1999.

# A ação como desestabilizador. Crime e vertigem em *Les amants criminels*.<sup>1</sup>

## The destabilising effect of action. Crime and vertigo in *Criminal Lovers*.

Junia Barreto<sup>2</sup> (Pós-Doutora – Universidade de Brasília)

### Resumo:

Excitar e tirar o espectador da indiferença é a arte de François Ozon, que não o poupa em suas temáticas e tratamento; sem hesitar em incorporar, em sua estética, diferentes gêneros e artes. Mestre da desestabilização e da incitação da perda de referências no espectador, ele realiza, fazendo agir os personagens na trama. Através do filme *Les amants criminels*, sórdido conto de amor, interessa-nos investigar como o uso da vertigem do grotesco e a arte do crime provocam desordem e prazer.

### Palavras-chave:

Ozon, ação, grotesco, vertigem, espectador.

### Abstract:

The art of François Ozon is all about teasing the spectator and driving him out from indifference. He doesn't spare us in its theme and treatment, not hesitating to incorporate different genres and arts in its aesthetics. A Master into destabilizing and letting the spectator lost in references, he does it through the characters's action. Studying the film *Criminal Lovers*, a sordid love tale, we focus on the vertigo caused by the grotesque and the art of crime to induce disorder and pleasure

### Keywords:

Ozon, action, grotesque, vertigo, spectator.

Cineasta de narrativas complexas e sutis, o segundo longa-metragem de François Ozon, de 1999, foi pouco festejado por grande parte da crítica à época. Sucesso ou fracasso, não interessa o partido tomado; fato é que o filme não deixa o espectador indiferente. Espécie de *thriller* de fundo psicanalítico, no qual cruzam o *fait divers* e o imaginário dos contos de fada, Ozon vai ali autopsiar a crise de identidade de um par de adolescentes, exibindo suas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Mesa Temática – François Ozon. Narrativas mutantes para um espectador indiscreto.

<sup>2</sup> Profª do Depto. de Teoria Literária e Literaturas e da Pós-Graduação em Literatura da UnB. Coord. do Núcleo de pesquisa e realizações TELAA – Telas Eletrônicas, Literatura & Artes Audiovisuais, da UnB

ambiguidades e sentimentos reprimidos. Narrativa de imagens limpas, desvelo em cada quadro, mas que, com o mesmo zelo, vai se sujar e perverter através da ação.

Interessa-nos, em particular, o partido tomado pelo cineasta em prol da ação fílmica, que, apoiada na estética do grotesco, provoca um efeito de vertigem no espectador, desestabilizando-o. Ozon prefere a ação à estória e seus encadeamentos lógicos de diálogos.

Prefere os personagens à narrativa, que ele parece jubilar em desconstruir e, por vezes, reconstruir o conjunto do tecido fílmico - o filme foi remontado em 2001, recontando a mesma estória, mas sob outra perspectiva, invertendo a narrativa primeira - feita em *flash back* a partir da leitura do diário de Alice pelo caçador, por outra que privilegia a cronologia dos fatos. E prefere aos personagens, enquanto entidade constitutiva da trama, seus corpos, suas pulsões, seus deslocamentos em imagens. Pouco escreve, preferindo passar das ideias e intenções às imagens propriamente ditas. Imagem e ação; tandem da ótica fílmica ozoniana. Ação sem necessidade do uso do verbo - mesmo quando este é desencadeador da ação, ou forçosamente da explicação. O que interessa ao cineasta é que ele aja na situação. Para Ozon, antes de tudo é a imagem, a ação, e não os diálogos.

Ozon teve formação teatral e não poupa em suas películas seus conhecimentos de dramaturgia e seu gosto pela cena. Aumont define a ação por seu resultado do ponto de vista do avanço da narrativa; mas insiste na atenção a ser dada à ação enquanto performance, movimento orientado e deliberado de um corpo (corpo suporte de uma ação). Ozon não parece negligenciar tal perspectiva e faz dos corpos andróginos que dirige elemento fulcral da narrativa, corpos entregues à bestialidade dos desejos e impulsos diversos.

### **Manancial da ação ozoniana**

O filme de Ozon, no qual ele também assina o roteiro, encontra eco na fórmula de Bettelheim (1976), que diz: “nos contos de fadas, as sensações interiores são traduzidas por imagens visuais”. Eis o que se dá neste conto ozoniano, que não escapa às críticas do próprio gênero literário dos contos de fadas, sempre à margem e meio mal visto, por vezes criticado por

não apresentar um quadro verdadeiro da vida real. Como nos contos de fada, Ozon não pretende descrever o mundo exterior e a realidade e, como os leitores de contos, seu espectador também não se confunde, pois é consciente de que a trama não descreve o mundo de forma realista. No conto ozoniano, marcado por um romantismo *noir*, a perversa Alice não está no país das maravilhas, mas sim em fuga, em sua própria descida aos infernos. Nesta aventura de Alice e Luc pela floresta acrescenta-se outro ingrediente, a referência ao legendário filme de suspense dirigido por Charles Laughton, *The Night of the Hunter*, de 1955, recriando a memorável cena da fuga de barco - uma travessia temida por Alice, pois ela não sabe nadar.

O mágico coelho branco de Carrol é ordinariamente cinza-ocre na película de Ozon, mas permanece como espécie de fio condutor da estória e elemento anunciador de passagem, só que não mais de vida, mas renunciador de morte. Ao longo do filme, ele figura como elemento de taxidermia na sala de ciências naturais; é esvaçalhado pelo carro dos adolescentes, depois morto e enterrado; é também presa das muitas armadilhas deixadas na floresta; e, capturado, é alimento principal do caçador e suas vítimas. Luc e Alice reproduzirão na floresta, assim como os personagens Hansel e Gretel/João e Maria, a marcação do caminho de volta; marcas que no filme também desaparecerão, mas pelos pés do ogro, este no lugar da bruxa dos contos de Grimm. Quando fogem da casa do ogro se acreditam salvos, a cena idílica no paraíso animal da floresta se dá aos moldes da Branca de Neve de Charles Perrault, perpassada pela versão dos estúdios Disney, no melhor tom do kitsch ozoniano. A diferença é que, no conto de Ozon, não haverá final feliz. A cena de amor é bruscamente interrompida, coito interrompido, e a fuga frenética reinicia, até culminar na cena lírica do suicídio de Alice, que chega ao rio, não mergulha, atira e é executada pela polícia.

### **Ação entre amor e crime**

*Les Amants criminels* é o título do filme, cujo tema não nos parece ser o crime, mas o amor: o amor é um crime perfeito. Hitchcock já dizia, “*A murder must be filmed like a love scene and a love scene like a murder.*” Existe uma magia na fórmula ‘*Je t’aime*’. Uma magia que não

se prende ao seu sentido, mas à sua elocução (LAVIE, 2001). Sem dizer o que ela requer, ela exige. Estranha virtude do amor, ao legitimar aquilo que se trama em seu nome. E em seu nome, tudo pode ser feito. As maiores fraquezas são paramentadas de magnanimidade. É dizendo *Je t'aime, Luc*, que a personagem Alice o levará a matar Saïd, como prova de amor; o sedutor Saïd que é, na verdade, alvo maior do desejo da bela. Esse *je t'aime* pontuará o discurso de Alice, como se funcionasse como justificativa de amor a suas ações desenfreadas e perversas. Aproximamos o estado da atividade de amar ao estado de desvario. Desvario do amor propulsando o desatino do crime.

Quem são os amantes no filme, qual ou quais são os crimes? Os dois adolescentes, Luc e Alice não conseguem consumir nem um só ato sexual ao longo da trama. Alice sonha e tem pesadelos com Saïd; escreve em seu diário a sedução que é Saïd, mas não aceita a volúpia que o jovem, de descendência árabe, exerce sobre ela, não vendo então outra solução senão matá-lo, o que ela anuncia a Saïd em sala de aula, ao recitar o poema *Nuit d'enfer*, de Rimbaud. Seu *je t'aime* dito a Luc é a senha que lhe permite dominar e manipular o jovem, para com ela partilhar e comandar o ritual macabro e grotesco de *mise à mort*. Eis de fato o crime: Alice e Luc assassinam o colega brutalmente.

Outros delitos são praticados pelo jovem casal em fuga, no bom estilo *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) – furto do carro familiar, assalto a uma joalheria, roubo no supermercado e invasão domiciliar e afano de comida. Mas o caçador a quem intentavam furtar – o ogro da floresta, vai aprisionar seus João e Maria e, diferentemente da bruxa de Grimm, só engordará o garoto, a quem pretende 'devorar' de uma outra maneira, sexualmente, em sua cama. Devoração que marcará a iniciação de Luc ao prazer e ao amor, pois seu carrasco torna-se objeto de afeto (no momento em que escapa com Alice, Luc não permite que ela mate o ogro e se desespera no momento em que a polícia prende o caçador). Luc e o ogro seriam os amantes criminais. Para além dos crimes de Luc, o ogro também comete suas transgressões: desenterra o corpo de Saïd, mantém os adolescentes em cárcere privado, sodomiza Luc e deixa descarnar Alice, mantendo-a sem alimento e trancada no porão.

## **Ação, grotesco e vertigem**

No século XIX, o poeta Baudelaire, após um espetáculo de mímica de um grupo inglês, sentiu um choque estético tão forte, que o associou a uma sensação de vertigem/*vertige*/*vertigo*. Tal sensação se imprimiu na memória do poeta de forma tão excepcional e absoluta que, anos mais tarde, em seu ensaio *De l'Essence du rire*, associou essa vertigem ao 'devastador' e também a um sentimento 'liberador'. Vertigem produzida por uma força cômica desconhecida, que ele nomeia de 'cômico absoluto' ou 'grotesco'. Baudelaire (2016, p. 25-31) aproxima, assim, sua ideia de grotesco a uma mistura entre o bizarro e o fantástico, aos moldes da estética de E.T.A. Hoffmann (na qual a manifestação do fantástico pode ser lida como uma exageração do grotesco). Baudelaire já tentara descrever uma forma moderna de grotesco, detectável pelo seu caráter excessivo, sua dimensão espetacular, seu deleitante mau gosto; o que, em Ozon, se traduziria pelo exagero plástico do filme: como expressão do *kitsch* (ambientes, cores, luzes), assim como a estética do *trash* (no uso agressivo do mau gosto para chocar o espectador). Ozon nos faz mergulhar, sobretudo, em sua mistura do horrível, do visceral e, por vezes, do cômico (nas trilhas de Hugo, Burke e Kayser), fazendo desfilar um cortejo de ambiguidades morais e sexuais encampadas por seus personagens adolescentes e seus fantasmas singulares.

A importância do grotesco na estética do século XX, nas artes, na literatura e na cultura levou Rémi Astruc a retomar o estudo baudelaireano e a repensá-lo. Afim de diferenciar o grotesco das formas cômicas, Astruc pega o caminho das trilhas sombrias e absurdas propostas pelos estudos de Kayser, privilegiando o efeito do fenômeno - a "vertigem". A vertigem grotesca se apresenta indissociável de um investimento da potencialidade da 'espetacularidade' particular do texto, do ato ou das imagens (ASTRUC, 2012, p. 17). Tal efeito particular de vertigem tomaria conta do receptor, e no caso de Ozon, seria então aquela que se apodera do espectador e o desestabiliza pela intrusão de elementos que, de forma espetacular, perturbam a percepção normal e as condições habituais dos sentidos. Na película de Ozon, o canibalismo, por exemplo, é sugerido, mas não o vemos realmente se realizar na trama. Cada um imagina o que quer. Ozon diz, em relação à ideia do canibalismo, que o personagem do ogro quer fazer os adolescentes

se conscientizarem do horror de seus atos. E, para isso, é preciso estar, de maneira chocante - e grotesca, face ao crime cometido. Diz Ozon (1999):

o ogro lê o diário de Alice e constata que ela é completamente louca e que, de toda forma, não há nada a fazer. Sem ser psicoterapeuta, ele percebe que não é possível curá-la. Mas, por sua vez, há alguma coisa a ser feita por Luc; ele pode tomar consciência do que é a realidade, o fantasma, a vida. Nesse momento, então, que armas ele [o ogro] tem para fazê-lo compreender o horror do seu gesto? Essa solução, um pouco radical, é de abocar, de certa forma, a sua merda, experimentar esse *por que* dele ser culpado. Nos contos de fada, também é muito importante o fato de 'se comer uns aos outros'. Em Hansel e Gretel, a bruxa quer comer as crianças e as crianças conseguem escapar colocando a bruxa no forno. Tem algo à mais em relação à comida.<sup>3</sup>

Canibalismo ocorrido ou não, Alice se delicia com o choque de Luc ao pensar que comera Saïd; momento de vertigem e desestabilização também do espectador.

As artes (a pintura e depois o cinema), assim como a literatura<sup>4</sup> se mostram como lugares privilegiados da expressão do grotesco. É possível encontrar seu germe no plano da cultura, da sociedade e mesmo da política; o grotesco permitindo considerar o mundo de forma racional, reorganizando a percepção que temos do real e o olhar sobre os seres e as coisas. A dimensão ética da estética do grotesco se referiria, então, a uma visão de mundo que perturba as fronteiras disciplinares, uma subversão na ordem política como na ordem da representação. O grotesco seria não apenas um instrumento puramente estético, mero recurso da palheta de possibilidades do artista, mas se constituiria em instrumento político do dizer/mostrar.

O projeto político ozoniano questiona fronteiras de todo gênero, provocando o espectador. Provocar, como diz Ozon, no sentido "nobre" do termo, isto é "desestabilizar, [impelir] perdas de referências, interrogar sobre questões às quais não se espera" (*in*: COULOMBE, 2000, p.36). Essa estética ozoniana provoca reações excessivas no espectador, que, ou rejeita essa experiência da vertigem ou que a ela adere, acompanha e participa dos diferentes desregramentos, permitindo-se deleitar em sua cumplicidade, em seu próprio voyeurismo.

---

<sup>3</sup>Tradução nossa. Entrevista concedida a Piéric Guillomeau e Jean-Baptiste Thoret na revista *Starfix* n°7 - Juillet/Août 99. Cf: site oficial do cineasta: <http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-les-amants-criminels>

<sup>4</sup> Ver Victor Hugo, *Do Grotesco e do Sublime*, tradução do *Préface de Cromwell* de 1827.

## Referências

ASTRUC, Rémi. Vertiges grotesques: esthétiques du choc comique (roman- théâtre – cinéma). Paris : Honoré Champion, 2012.

AUMONT, Jacques. Le cinéma et la mise en scène. Paris : Armand Colin, 2006.

\_\_\_\_\_. Limites de la fiction: considérations actuelles sur l'état du cinéma. Paris: Bayard, 2014.

BARRETO, Junia. "Interrogando o espectador". Mostra François Ozon. São Paulo: Luzes da Cidade, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. Morale du joujou; De l'essence du rire (1853-1869). Lauzanne: Bibliothèque numérique romande, 2016. <https://ebooks-bnr.com/>

BETTELHEIM, Bruno. La psychanalyse des contes des fées. Trad. Théo Carlier. Paris: Robert Laffont, 1976.

COULOMBE, Michel. "Entretien avec François Ozon". CinéBulles: Paris, Vol. 19, N° 1, Automne 2000.

KAYSER, Wolfgang. O Grotesco: configuração na pintura e na literatura. 1ª ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LAVIE, Jean-Claude. L'amour est un crime parfait. Paris: Gallimard, 1997.

OZON, François. Les Amants criminels. França, 2001, 90 min.

## Pela reabilitação da entrevista na prática documentária – parte

2<sup>1</sup>

### In defense of the interview in documentary tradition – part 2

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues<sup>2</sup> (Doutor - Universidade Federal de Pernambuco)

**Resumo:**

A partir dos exemplos de *Santiago* (2007) e *Os dias com ele* (2013), filmes que expõem o *antecampo* como um lugar de negociações e de assimetrias, sugerimos, na segunda parte deste estudo, novas possibilidades de entendimento da entrevista e uma outra política dos encontros em cena.

**Palavras-chave:**

Documentário, Entrevista, Antecampo.

**Abstract:**

From the examples of *Santiago* (2007) and *Os dias com ele* (2013), films that expose the *off-camera* as a place of negotiations and asymmetries, we suggest, in the second part of this study, new possibilities of understanding the interview and others politics of the encounter on the scene.

**Keywords:**

Documentary, Interview, Off-camera

Este trabalho integra um amplo projeto de pesquisa aprovado no âmbito do Departamento de Comunicação Social da UFPE, intitulado *Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo*. Trata-se de uma investigação maior que se propõe reavaliar o expediente da entrevista na prática documentária recente, a partir de alguns filmes que nos desafiam a repensar seu emprego convencional – entrevistador e personagem posicionados em zonas de conforto, sem riscos para ambos, integrando uma cena que não solicita engajamento crítico e/ou político por parte do espectador.

O estudo foi dividido em três etapas. A primeira parte, já publicada, apresenta uma recapitulação do contexto de emergência e consolidação da entrevista na prática documentária, destacando igualmente seu ocaso, em virtude do uso recorrente e menos criativo por diretores diversos, bem como de seu emprego burocrático e apaziguador na mídia televisiva (RODRIGUES, 2015). Este diagnóstico negativo também fora apontado por alguns autores

---

<sup>1</sup> - Trabalho apresentado no XX encontro da Socine, realizado entre 18 e 21 de outubro de 2016, na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), em Curitiba, na sessão *procedimentos e práticas documentais*.

<sup>2</sup> - Professor adjunto do Depto. de Com. Social da UFPE e doutor em Mídias pela Unicamp.

brasileiros, como Teixeira (2003) e Bernardet (2003), mas também reiterado por outros analistas, a exemplo de Comolli (2008).

Diante de tal quadro, a pergunta que motiva esta pesquisa se torna inevitável: seria possível a identificação de novos títulos capazes de reabilitar a entrevista enquanto instrumento apto a *reativar a potência dos encontros* na tomada direta e de simultaneamente acionar uma chave emancipada de leitura por parte do espectador (Rancière, 2010)? Acreditamos que sim. Deste modo, partimos da hipótese de que, apesar dos *pecados no varejo*, alguns filmes apostam num uso fecundo da entrevista, convertendo o encontro, de evento previsível, em cena revigorada. Seja pela adoção de procedimentos reflexivos, ensaísticos e críticos, seja pela abertura para certos riscos, estas obras tencionam a cena com o signo do imprevisível, investindo numa nova política dos encontros e nos indicando outras pedagogias para a prática da entrevista.

Assim, nesta segunda etapa da investigação, focaremos nestas obras e nas estratégias por elas acionadas. Identificamos, de partida, duas tendências capazes de revitalizar o expediente da entrevista na contemporaneidade – os chamados “filmes de dispositivo” e as obras que acionam o *antecampo*, implodindo qualquer interdição ou protocolo que mantinha o diretor e sua equipe *fora da cena* (obras que fazem das relações entre quem filma e quem é filmado um lugar de permanentes negociações e, por vezes, de tensão). Tendo em vista o espaço insuficiente no âmbito deste trabalho para abordar as duas vertentes mencionadas, vou priorizar aqui o segundo caso, concentrando-me em dois títulos particulares – *Santiago* (2007), de João Salles, e *Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar.

### **Sobre a entrevista**

Problema central deste estudo, a entrevista não é um expediente exclusivo do documentário. Para mencionar um exemplo, basta citar que ela também constitui a principal técnica de apuração de informações no jornalismo. Mas, se por um lado, vícios e virtudes da

entrevista podem ser observados tanto no documentário quanto na atividade jornalística, é preciso reiterar que, no primeiro domínio, ela tem especificidades próprias<sup>3</sup>.

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). E, 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, pressupõe protocolos, cria obrigações, exerce persuasões, controle ou violência.

### **Exposição do antecampo e novos regimes de visibilidade**

Em diálogo com Jacques Aumont, André Brasil (2013) nos lembra que o antecampo é uma espécie de *fora de campo mais radical*, situado atrás da câmera, e que funciona de maneira diferente na ficção e no documentário. No primeiro caso, ele constitui um espaço de natureza diferente, heterogênea em relação ao espaço diegético; no segundo, será um lugar de permeabilidade entre o real e a representação. O comparecimento do diretor/equipe à cena e à alteridade filmada, lembra Brasil, pode variar do distanciamento à extrema visibilidade no quadro, passando por situações em que a presença faz-se audível, mas não visível. Em alguns casos, o antecampo é sugerido menos pela aparição do diretor do que pela maneira como o sujeito filmado devolve o olhar à câmera ou se dirige à equipe tornando tangível aquilo que não é concretamente visível. Para o autor, a exposição do antecampo na contemporaneidade corresponderia a dois propósitos: necessidade de dialogismo e reflexividade intensificada, ambos com limitações evidentes, posto que qualquer abertura do diretor em direção a seus

---

<sup>3</sup> - 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).

personagens só se efetivaria por meio da constituição de uma nova cena e, portanto, da reposição de certa distância – da criação de um novo antecampo (BRASIL, 2013).

De qualquer modo, a convocação do antecampo desponta, para André Brasil, como um aspecto formal importante do chamado regime da performatividade no documentário – não mais se converte em zona interdita aos personagens e ao público, seja por orientações da equipe, seja por um gesto de edição. Para o presente estudo, nos interessa pensar como a situação da entrevista se revigora quando este antecampo não é estável e/ou obliterado, mas evidenciado na montagem, e/ou tensionado e solicitado a se manifestar na tomada; e que efeitos têm no espectador – que outra relação com a situação da entrevista ele pode ativar.

O fenômeno avaliado por Brasil, todavia, integra um contexto e ambiência maior – a ascensão de um novo *regime de visibilidade* que parece orientar a feitura de documentários e outras práticas audiovisuais, notadamente as televisivas. Em diálogo com Ilana Feldman (2008), podemos destacar algumas características deste regime. Primeiro, o que ela designa de *apelo realista* ou a intensificação de "efeitos de real", estratégia na qual, no seio das realizações audiovisuais, a "linguagem" (a operação discursiva) é mascarada para que o real aflore sem aparente controle externo, culminando em tomadas que sugerem autenticidade e "desgoverno". Um expediente que, emulando ou solicitando o *gesto amador*, aparenta nada simular, quando na verdade se mantém na esfera do controle, do planejado ou demandado.

Recorrendo muitas vezes ao viés confessional (enunciados na 1ª pessoa), à convocação das vidas ordinárias e promovendo indistinções entre vida e cena, a pessoa e o personagem, o público e o privado, tais práticas tendem a se apropriar das marcas da reflexividade consolidadas pelo cinema moderno e a convertê-las em suporte de novas transparências, cujo objetivo é produzir uma impressão de autenticidade convincente, ainda que suspeita e, não raro, politicamente esvaziada (FELDMAN, 2008). Este regime de visibilidade se coaduna com outra característica – o *apelo à indeterminação*. Assim, para intensificar os efeitos de verdade, algumas obras recorrem a expedientes como: investimento na opacidade, na explicitação das mediações e na problematização de suas prerrogativas, destilando dúvidas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita seus procedimentos e produzindo suas próprias esquivas

(FELDMAN, 2010). Tais obras fazem da indiscernibilidade, do entrelaçamento entre ficção e documentário, cena e vida, sua característica mais notável; por vezes, empregando um gesto ensaístico que pretende criticar e implodir algumas convenções, mas que não é dissociado do esforço de mobilização e sedução do espectador. Do ponto de vista político, ressalta Feldman, a aposta na indeterminação, não representa, de partida, uma vitória para o espectador e uma afirmação da arte frente o espetáculo, como explicita sua leitura de *Filmefobia* (2009), de Kiko Goiffman.

### ***Santiago e Os dias com ele***

Em graus diferentes, os filmes selecionados integram o contexto anteriormente descrito. Trafegam pela indeterminação (*Santiago*, sobretudo), trabalham na chave ensaística, solicitam o expediente confessional, radicalizam práticas reflexivas maturadas no cinema moderno e optam por problematizar o antecampo, os *bastidores*, as negociações que presidem a produção de qualquer registro, seja para questionar a imagem (*Santiago*, novamente), seja para explicitar as tensões e relações de poder que permeiam o gesto criativo.

Começemos por *Santiago*. O filme concluído em 2005 e exibido em 2007 se origina de um projeto realizado 15 anos antes. Oriundo de família aristocrática, João Salles desejava registrar as excentricidades e idiosincrasias de Santiago, o mordomo poliglota da família<sup>4</sup>. Concluída a filmagem, o copião fora abandonado, sem encontrar montagem satisfatória. Posteriormente, foi retomado num projeto ensaístico que revela as assimetrias no set e suscita dúvidas ante a veracidade dos registros (desnudando, assim, o *tendão de Aquiles* da prática documentária).

Entre as duas propostas, há diferenças que precisam ser realçadas. O filme de 2007, como ilustra seu subtítulo<sup>5</sup>, é uma problematização do modelo de documentário que inspirara o primeiro projeto. Em 1992, Salles era um diretor que desconfiava da opacidade da imagem, que apostava

---

<sup>4</sup> - De forma ampla, poderíamos dizer que se trata de um filme sobre a memória, sobre a passagem do tempo e o desaparecimento inevitável, questões presentes nas respostas de Santiago, mas também evidenciadas pelo emprego dos *travellings* lentos em cenários vazios, que sugerem varreduras pelos meandros do tempo e da memória, e na narração de João Salles (texto seu, interpretado por seu irmão Fernando).

<sup>5</sup> - *Uma reflexão sobre o material bruto*.

no controle absoluto da cena, recusando imprevistos. Por isso, o filme de 2007 privilegia as interferências e as repetições para destacar que, no *set*, o aleatório não era bem-vindo. Assim, a edição final atesta também o amadurecimento do diretor, ou do seu entendimento sobre o documentário. Ao privilegiar o que é da *ordem do bastidor*, o filme de 2007 destaca o modelo de relação estabelecido entre Salles e seu personagem – um contato marcado pelo controle e que negava os vínculos pessoais, compondo uma espécie de autoridade patronal transposta à cena, como Salles irá reconhecer ao final do filme<sup>6</sup>.

Mas se a edição reflexiva e autocrítica explicita a tirania do diretor, também evidencia certa resistência do personagem – porque esta relação nunca é de absoluta imposição ou submissão. De início, percebemos o seu constrangimento com a presença da equipe; depois, com a repetição dos planos, notamos também a impaciência de Santiago, que se dirige ao antecampo com palavras como “acabou”, “pronto”. Lembremos ainda que, em uma de suas últimas frases, ele se refere ao trabalho de filmagem como uma espécie de *empalhamento*. Neste embate, o ex-mordomo até se esforça para não ser aprisionado, mas sua enunciação encontra pouca acolhida.

Deste modo, ao trazer os bastidores para o primeiro plano, *Santiago* aciona uma conduta crítica no espectador, posto que sua montagem e narração nos estimulam a desconfiar do que vemos com naturalidade. Em outros termos, nos sugerem que o exercício da lembrança é sempre acompanhado de dúvidas e que a fala de um personagem pode ser apenas uma imposição/solicitação do diretor.

Mas, se em *Santiago* o antecampo só aflora com a montagem do que originalmente seria *outtakes*, no documentário de Maria Clara ele nunca é mascarado. Como o projeto por ela almejado não se consolida, o que lhe resta é extrair algo das negociações e disputas travadas com seu pai; assim, a obra se converte numa espécie de estudo sobre o protocolo da entrevista e sobre a complexidade do testemunho. Recapitulemos. Em *Os dias com ele*, Maria Clara ambiciona fazer um filme sobre o seu pai, Carlos Henrique Escobar, dramaturgo e filósofo exilado em Portugal. Seu desejo é fazer um filme que recupere a memória de Escobar, seu engajamento

---

<sup>6</sup> - A relação de classe nunca flexibilizada também se evidencia na estilística empregada no filme – câmera sempre à distância, inibindo qualquer aproximação e intimidade, e Santiago filmado em enquadramentos sufocantes, de pouca mobilidade, quase sempre encurralado.

político e que, neste exercício, também revele algo da sua história pessoal (de Maria Clara), bem como da história recente do Brasil. Todavia, a entrevista/confissão desejada não ocorre: em vez de disponibilidade, ela encontra resistências. Assim, os dias vividos com ele, o pai, são dias de enfrentamento, de lenta aproximação e eventuais recuos. Na cena possível, se cruzam duas vontades e duas assimetrias de poder: ela tem um projeto de filme, ao qual ele não se submete; ele demarca uma distância que ela não consegue desfazer. Portanto, pouco vemos do filme que Maria Clara ambiciona; o que vaza são as negociações, as esquivas e disputas, e o entendimento de que o testemunho não é uma via fácil e abertamente consentida. Assim, a partir do material tradicionalmente eliminado na montagem (aqui, quase o único que lhe resta), a cineasta edita um documentário que nos expõe as tensões e as expectativas entre os que participam de um pólo e outro da entrevista. Por fim, seu filme também nos revela que a entrevista, mesmo entre aqueles que partilham vínculos afetivos, não é uma prática necessariamente marcada por convergências, acolhimento, sintonia.

## **Bibliografia**

ARFUCH, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós, 1995.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRASIL, André. "Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo". In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, set/dez de 2013. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewArticle/14512>. Acesso em 5 de novembro de 2016

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FELDMAN, Ilana. "O apelo realista". In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 36, p. 61-68, agosto de 2008. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4416/3316>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

\_\_\_\_\_. "A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os casos de *Filmefobia* e *Pan-cinema permanente*". In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 121-133, dez. 2010. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/3313/3232>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: Um outro cinema*. Campinas: Papyrus, 2011.

RODRIGUES, Laécio. "Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1)". In: *Doc On-Line – Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 19, p. 110-123, maio, 2015. Disponível em [http://www.doc.ubi.pt/19/artigos\\_1.pdf](http://www.doc.ubi.pt/19/artigos_1.pdf). Acesso em 2 de dezembro de 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

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.

# A escuta e o sensível: a crônica de “Happy Birthday to John”<sup>1</sup>

## The listening and the sensitiveness: the chronicle of “Happy Birthday to John”

Láís Ferreira Oliveira<sup>2</sup> (Mestranda - UFF)

### Resumo:

As formas como som e imagem apresentam determinado conceito afetam de maneiras distintas o espectador. Enquanto a visão se vincula a um sentido sensato e racional, a escuta se constitui como sentido sensível. Em “Happy Birthday to John” (1972), Jonas Mekas apresenta fragmentos do cotidiano e aparições públicas de John Lennon. Nossa análise investiga como o filme tensiona os sentidos sensível e sensato ao registrar a vida do músico, debruçando-se sobre a montagem e uma aproximação com o conceito de atrações no cinema.

### Palavras-chave:

Escuta; sensível; atrações; montagem; Jonas Mekas.

### Abstract:

The way how sound and image present a specific concept affect in different ways the spectator. While vision is close to a sensible and rational, the listening is something close to a sensitive sense. In “Happy Birthday to John” (1972), Jonas Mekas show fragments of the day life and public apparition of John Lennon. Our analysis focuses in how the movie tensions the sensible and sensitive sense while records Lenon’s life, discussing editing and some aspects of cinema of attractions.

### Keywords:

Listening; sensitiveness; attractions; mounting; Jonas Mekas.

No texto *A ficção documentária: Marker e a ficção da memória*, publicado no livro *A fábula cinematográfica*, Jacques Rancière afirma: “Uma memória não é um conjunto de lembranças da consciência, pois, assim, a própria ideia de memória coletiva não teria sentido. Uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (RANCIÈRE, 2013, p.159). Ao refletir acerca de *Elegia a Alexandre*, de Chris Marker, Rancière se questiona em que medida o trabalho do cineasta francês em torno da memória do realizador soviético Alexandre Medvedkine rememora e inventa um passado de um diretor cujas obras e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Interseções cinema e arte

<sup>2</sup> Mestranda em comunicação na UFF, com ênfase em Estudos do Cinema e do Audiovisual. Graduada em Comunicação Social pela UFMG(2016). É membra do Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som (KUMÃ) no IACS da UFF.

vida são poucos conhecidos. Neste trabalho, nossa proposta é pensar como são constituídos os mecanismos de rememoração e escolhas formais em *Happy birthday to John*, curta-metragem lançado por Jonas Mekas em 1996, a partir de imagens produzidas em 1972, atentando para como a vida, a memória e o registro cotidiano atravessam a obra do diretor lituano. *Happy birthday to John* é um curta-metragem em que se registra o dia de uma abertura de uma exposição assinada por John Lennon e Yoko Ono, organizada por George Maciunas, na mesma data em que se celebra o aniversário de Lennon. No dia, amigos célebres do cantor, como Ringo Star, Allen Ginsberg e Miles Davis, estão presentes. Nesse filme, é notável o papel próximo a um cronista que Mekas desempenha: ao lado de representantes e artistas de vanguarda nos EUA, o diretor não se contentou somente em viver o que se passava, mas registrou o que acontecia, em uma tessitura em que há limites tênues entre o fazer fílmico e o cotidiano.

Em 1949, Jonas Mekas se muda para os Estados Unidos, acompanhado do seu irmão. Exilados de uma zona rural da Lituânia por questões políticas, ambos se inserem em um contexto de intensa efervescência cultural no país. A vida de Mekas atravessará as produções do cineasta. Isso transparece, por exemplo, no conjunto dos média-metragens que compõe os *The Sixties Quartet*. Nessas obras, há memórias da convivência com uma série de artistas de grande destaque ao final dos anos 60 e início dos anos 70, como Andy Warhol, Nico, Allen Ginsberg, Yoko Ono, John Lennon e Salvador Dalí. Nessas obras, a proximidade afetiva que Mekas possuía com essas pessoas permite ao espectador um acesso íntimo e fraterno a figuras que, a princípio, apenas os alcançavam pela figura pública e pela performance.

Há, nesses filmes, especialmente em *Happy birthday to John*, mecanismos que, simultaneamente, aproximam-no e distanciam-no do trabalho de Marker em *Elegia a Alexandre*. Se, em *Elegia*, há a possibilidade de fabulação da memória, na medida em que não conhecemos Alexandre Medvedkine e seus filmes, em *Happy birthday* há uma fabulação em torno de histórias de figuras já conhecidas, em que se revela uma face do cotidiano que não acompanha, a todo momento, a narrativa célebre dos amigos de Mekas. Na análise do trabalho de Marker, Rancière aponta para a necessidade de refletirmos acerca de distinguir a tessitura da memória de um discurso informacional. O filósofo afirma:

Dir-se-á, provavelmente, que tudo separa dois regimes da memória: de

um lado, o dos poderosos soberanos de outrora, entre os quais alguns não têm outra realidade senão o cenário ou o material de sua sepultura; de outro, o do mundo contemporâneo, que não cessa, ao contrário, de registrar o testemunho das existências mais comuns e dos acontecimentos mais banais. Quando a informação é abundante, a memória deveria ser superabundante. Ora, o tempo presente mostra que não é o caso. A informação não é a memória. Ela não se acumula para a memória; ela trabalha apenas para seu próprio proveito. E seu interesse consiste e que tudo seja esquecido imediatamente, para que se afirme a única verdade abstrata do presente, e que se afirme sua potência, como única adequada a essa verdade(RANCIÈRE, 2013, p.160).

É curioso pensarmos que, embora as figuras presentes na obra de Mekas sejam célebres e tenham biografias cujas informações são amplas e de fácil acesso, o cineasta construa um registro que preze antes por uma imersão sensível, atracional e do deslumbramento que uma preocupação em informar ao espectador o nome, a história, a narrativa sobre o que vemos.

Em *Happy birthday to John*, parece-nos que há uma consciência maior no processo de construção fílmica que os demais filmes-diários de Mekas. O cineasta registra imagens da abertura de uma exposição de importância reconhecida para o grupo Fluxus, criado por George Maciunas e ao qual se aproximaram artistas como Yoko Ono e John Lennon. Como mostra a figura 1, há uma preocupação em mostrar o público ali presente, escolher planos em que seja possível ver parte da exposição, ao mesmo tempo em que uma espécie de registros de bastidores é construída.

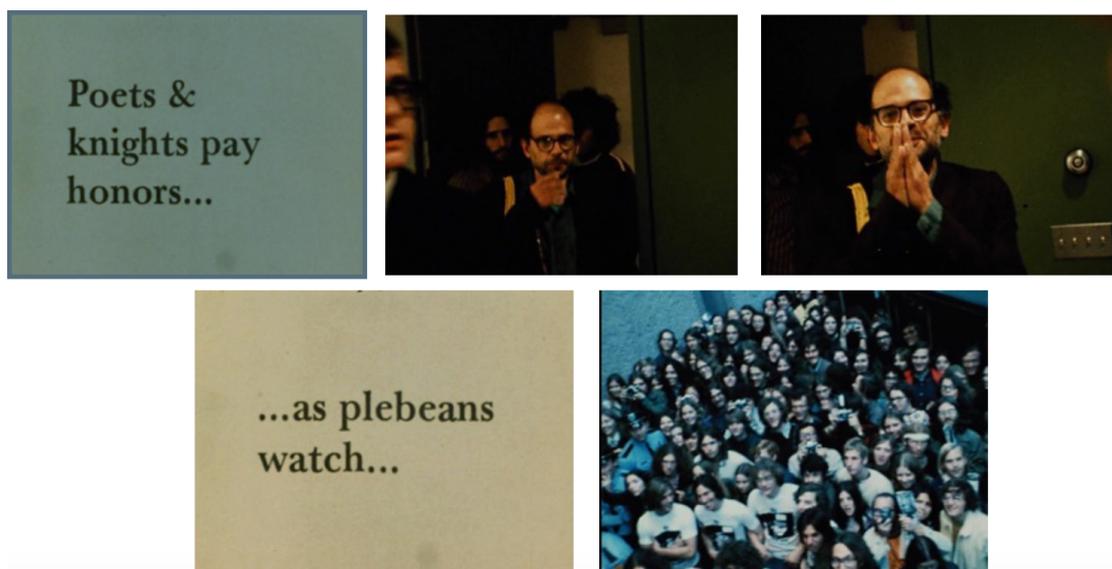


Figura 1: frames de *Happy birthday to John* (1996)  
 Fonte: *Happy birthday to John*, de Jonas Mekas

Pelo olhar de Mekas, temos acesso não à figura célebre daqueles artistas, mas a pequenos gestos, pequenas intimidades de quando estão reunidos em uma sala conversando e bebendo, ou em um jardim, como podemos ver na figura 2. Junto a essas imagens, especialmente na segunda metade do curta-metragem, Mekas aglutina registros de apresentações musicais, em que se retoma o aspecto da fama dessas personalidades. É como se, ao homenagear o cantor John Lennon por seu aniversário, o diretor se preocupasse em construir um filme em que fosse possível conviver, simultaneamente, as memórias públicas e privadas do cantor.



Figura 2: frames de *Happy birthday to John* (1996)  
 Fonte: *Happy birthday to John*, de Jonas Mekas

Na abertura do filme, ouvimos uma conversa de John Lennon sobre os mecanismos de filmar em super 8. No meio desse diálogo, a voz de Mekas interrompe, para comentar sobre a opção desse suporte. Enquanto ouvimos essa conversa, assistimos a uma série de imagens rápidas que parecem se referir à abertura da exposição. A seqüência se segue com um grande volume de primeiros-planos, os quais mostram pequenos detalhes dos quadros, rostos das celebridades, mãos com cigarros. É como se esse acesso à intimidade pelo espectador só é possível pela câmera de Mekas. Para pensar esses elementos, propomos retomar a discussão e um cinema de atrações, a partir de Tom Gunning, e Thomas Elsaesser.

Para Tom Gunning, em *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, o cinema de atrações baseia-se na habilidade de mostrar algo. Termo utilizado por Gunning para categorizar especialmente um período do primeiro cinema que se estende de 1906 a 1907, o conceito de cinema de atrações tensiona a compreensão do emprego e do uso narrativo no cinema. Segundo o autor, “o cinema de atrações solicita diretamente a atenção do espectador, incitando curiosidade visual, e fornecendo prazer através de um espetáculo excitante”<sup>3</sup>(GUNNING, 2006, p.384). Nesse cinema, a espetatorialidade não se resumiria a observar e assistir o que é exibido, mas em uma instância da vontade e disposição à interação.

Por sua vez, Thomas Elsaesser tenta pensar o termo de atrações não de forma opositora às narrativas, mas como elementos constitutivos das possibilidades formais e estéticas do filme. Para o pesquisador, é necessário repensar a oposição de um regime de atrações a uma integração narrativa e defende um pensamento baseado na reflexividade e na autorreferencialidade. O autor indaga: “Sob quais condições é possível conceber que a imagem movente não mais necessita como o suporte principal o tempo/espaço/agenciamento que conhecemos como narrativa clássica, e ainda estabeleceria um tema viável?”<sup>4</sup>(ELSAESSER, 2006, p.216).

Para discutirmos os elementos formais da obra, levantamos algumas considerações

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. Texto original: “the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle” (GUNNING, 2006, p.384).

<sup>4</sup> Tradução nossa. Texto original: “Under what conditions is it conceivable that the moving image no longer requires as its main support the particular form of time/space/ agency we know as classical narrative, and still establish a viable ‘diegesis’, understood as the regulated interaction between place, space, time and subject? What forms of indexicality or iconicity are necessary, to accept other combinations of sounds and images as relating to a ‘me’ – as subject, observer, spectator, user?”(ELSAESSER, 2006, P.216).

sobre o caráter atracional no cinema entendido de forma expandida e as teorias acerca do emprego do som no cinema. Nesse gesto, tentamos nos aproximar não somente do argumento de Elsaesser, mas, também, ao que afirma Michel Chion em *Audióvisão* sobre as percepções visuais e sonoras: “uma percepção influi na outra e a transforma: não se ‘vê’ o mesmo quando se ouve, não se ouve o mesmo quando se ‘vê’”(Chion, 1993, p.11).

Ao estudarmos *Happy birthday to John* e voltarmos à discussão existente sobre o uso atracional do primeiro, percebemos que há um desejo de ver aqueles corpos e o detalhe de uma atmosfera de intensa produção artística. No entanto, não se trata de um espectador *voyeur*, que pode caminhar livremente por aqueles acontecimentos, mas que é direcionado por meio do olhar de Mekas, sensível às imagens que podem conter, em si, toda a representação do ideário de uma época. Com a incursão de diversas músicas ao longo do filme, a maioria diegéticas, torna-se necessário pensarmos em como a fruição dos sons contribui para que nos relacionemos como aqueles corpos. Há, por exemplo, a sequência representada pela figura 3. Nessa cena, vemos uma série de amigos célebres do cantor, como Ringo Star e Allen Gisberg, batendo palmas e cantando, enquanto a câmera circula entre esses corpos. O movimento da câmera é organizado e ritmado a partir da música produzida: o estímulo sensorial e o desvendamento desses corpos, os quais são revelados pouco a pouco, uma imagem das mãos, um canto da cabeça, é orientando pelo ritmo que se ouve. A montagem, assim, é guiada por essa pulsão das músicas e pelo endereçamento do desejo do espectador em estar próximo, conviver e partilhar da experiência dos artistas de vanguarda por meio do visionamento dos seus corpos.



Figura 3: frames de *Happy birthday to John* (1996)

Fonte: *Happy birthday to John*, de Jonas Mekas

Algo semelhante acontece em uma das últimas sequências dos filmes, em que há um registro de apresentações de artistas como Miles Davis no palco. Essa cena é marcada por um grande experimentalismo da montagem, como demonstra a figura 4. Para entendê-la, é possível retomarmos ao pensamento de Jean-Luc Nancy, em *À escuta*, e dizermos que o curta-metragem “faz ressoar entre si os registros sensíveis e o registro inteligível” (NANCY, 2014, p.42). Se, como afirma o filósofo, “talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser logos), mas além disso ressoe” (NANCY, 2014, p.17), é possível compreendermos que se torna mais importante antes uma afecção sensorial com a apresentação dos músicos, cujas imagens de registro são montadas no ritmo da bateria, que um entendimento informacional sobre quem são aqueles que se apresentam e sua relação com John Lenon. Segundo Nancy, o sonoro “arrebata a forma. Não a dissolve, alarga-a antes, dá-lhe uma amplidão, uma espessura e uma vibração, uma ondulação que o desenho mais não faz do que aproximar. O visual persiste mesmo no seu desvanecimento, o sonoro aparece e desvanece-se mesmo na sua permanência” (NANCY, 2014, p.12). Se o sentido visual estaria antes em um lugar mais lógico, haveria nele uma possibilidade mais próxima do narrativo. Arriscamos a dizer que a proposta de Mekas, ao trabalhar com uma forma de visualidade em que, tal como defende Elsaesser, a incidência de atrações não anula algum sentido narrativo, o trabalho com o som é o instrumento que intensifica o caráter sensorial das imagens.

Figura 4: frames de *Happy birthday to John*.



Fonte: *Happy birthday to John* (Jonas Mekas, 1992)

Recorrendo a Nancy, dizemos que estar “à escuta é sempre estar à beira do sentido, ou num sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse precisamente nada de outro que não este bordo, esta franja ou esta margem - pelo menos o som musicalmente escutado”(NANCY, 2014, p.19). No cinema de Mekas, há uma radicalização da dimensão sensível sobre inteligível, em que o som é um grande instrumento do seu projeto. Nesse sentido, importa pouco o assunto falado dentre as celebridades, mas, sim, como é possível aos nossos corpos e olhares compartilhar da mesma alegria, da mesma efusão artística desses personagens de uma época de vanguarda, para que se revivam - e não desapareçam - as lembranças de John Lennon.

Em seu filme, o que Mekas nos oferece é uma outra possibilidade de compreender a vida e o cotidiano daqueles artistas importantes para o movimento de contra-cultura nos Estados Unidos. Na sua análise acerca da obra de Marker, Ranciére afirma:

a estrutura do 'túmulo' de Marker é mais complexa, não é apenas porque o cinema dispõe de meios de significação diferentes daqueles da poesia. É em virtude de sua historicidade própria. O cinema é (...)uma arte eminentemente própria a essas metamorfoses da forma significante que permitem construir uma memória como entrelaçamento de temporalidades defasadas e de regimes heterogêneos de imagens” (RANCIÈRE, 2013, p.166)

Assim, arriscamos dizer que há também em Mekas a consciência das possibilidades do cinema não apenas de organizar tempos heterogêneos, mas experimentar, na imagem, lugares sensíveis de uma história afetiva. Distanciado no tempo, o registro do vivido, o próprio arquivo pessoal talvez não possa mais ser consultado apenas pela lembrança da tomada, mas redescoberto pelo artifício da montagem.

## Referências:

- CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- ELSAESSER, Thomas. *Discipline through Diegesis: The Rube Film between "Attractions" and "Narrative Integration"*. In: STRAUVEN, W. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2000.
- GUNNING, Tom. *The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde*. In: STRAUVEN, W. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press 2006.
- . *Attractions: how they came into the world*. In: STRAUVEN, W. (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- HAPPY birthday to John. Direção: Jonas Mekas. 1972, 16mm, cor, 24'.
- MEKAS, Jonas. *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema. 1959–1971*. New York: Macmillan, 1972.
- MOURÃO, Patrícia. *O filme diário*. In: MOURÃO, P. (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: CCBB; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.
- . "A 'ordem' do cinema – Jonas Mekas underground". In: Catálogo forumdoc.bh.2013. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2013a.
- . (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: CCBB; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013b .
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte. Edições Chão da Feira, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento - Política e Filosofia*, trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- . *Estética e política*. A partilha do sensível. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.
- . *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papius, 2013.
- SITNEY, P. Adams (org.). *The Film Culture Reader*. New York: Cooper Square Press, 2000.
- . *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

# A Napoleã do Crime: reflexões sobre a mudança de gênero de

## Moriarty em *Elementar*<sup>1</sup>

### The Napoleonette of Crime: Reflections About Moriarty's

### Gender Change in *Elementary*

Larissa Bougleux<sup>2</sup> (Mestre - UFSC), Maria Eduarda Rodrigues<sup>3</sup> (Doutoranda - UFSC) e

Fabio Coura de Faria<sup>4</sup> (Mestre - UFSC)

#### Resumo:

Este estudo aborda a subversão ecoada pela adaptação do personagem Moriarty da literatura do séc. 19 para a televisão do séc. 21. Através da análise, no âmbito literário, de James Moriarty, em *O Problema Final* (1893) de Conan Doyle, e, no âmbito televisual na série *Elementar* (2012-), da versão feminina do personagem, Jamie Moriarty, investigaremos implicações políticas trazidas por essa mudança de gênero.

#### Palavras-chave:

Adaptação literária, Televisão, Caracterização, Subversão, Gênero.

#### Abstract:

This study addresses the subversion brought on by the adaptation of the character Moriarty from 19th century literature to 21st century television. Moreover, the analysis herein proposed approaches how Moriarty - first introduced by Conan Doyle in the short story *The Final Problem* (1893) - is portrayed in the television series *Elementary* (2012-) as Jamie Moriarty. The political implications occasioned by this gender change are discussed briefly in this article.

#### Key-words:

Adaptation, Television, Characterization, Subversion, Gender.

#### Introdução

O arqui-inimigo de Sherlock Holmes, professor Moriarty, foi introduzido no conto *O Problema Final* (1893), de Doyle. Na história, o detetive entra em um embate intelectual e fatal contra o misterioso Moriarty, cujo intelecto o próprio Holmes ressalta: "Ele é um gênio, um filósofo, um pensador abstrato. Tem um cérebro de primeira ordem." (DOYLE, 1893, p. 4). Em 2012, o produtor Robert Doherty adaptou o conto para a mídia televisual através da série

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: GÊNEROS EM DESCONSTRUÇÃO.

<sup>2</sup> Mestre em Linguística e Literatura pela UFSC, pesquisa sobre a convergência da literatura e a televisão com enfoque em Estudos Culturais.

<sup>3</sup> Doutoranda em Literatura no Programa de Pós Graduação em Inglês da UFSC, tem como áreas de interesse feminismo e estudos culturais.

<sup>4</sup> Mestre em Linguística e Literatura pela UFSC, tem como áreas de interesse estudos críticos sobre adaptações literárias, estudos culturais, e música.

*Elementar*, criando a única versão feminina já retratada de Moriarty. Devido à relevância icônica desta personagem para a narrativa, optamos por analisar a cena onde Moriarty revela sua identidade. Trata-se da cena introdutória do episódio “Heroína” que fecha a primeira temporada. Moriarty revela não apenas sua verdadeira identidade como a nêtese de Holmes, mas também o fato de que ela e Irene Adler<sup>5</sup> serem a mesma pessoa.

Assim, Moriarty, que havia forjado o alter-ego Adler, é capaz de atingir o detetive duplamente: nos âmbitos intelectual e emocional, uma vez que consegue iludi-lo e feri-lo ao criar, matar e reviver Adler. Ao saber da morte da amada, Holmes sofre uma overdose e é enviado para Nova Iorque para se tratar, e dessa maneira Moriarty o derrota, arruinando a sua carreira em Londres e o deixando em perigo fatal. Repetidamente Moriarty é aludido no conto como “O Napoleão do Crime” (DOYLE, 2009, p. 440), demonstrando seu papel crítico no enredo. Doherty reconhece: “Moriarty sempre foi parte do grande plano para o final da primeira temporada” (“The Moriarty Factor”). Desta forma, este breve trabalho foca na adaptação intermediática de Moriarty e visa analisar uma cena do seriado para promover uma reflexão sobre a recriação dessa personagem tão genial (por vezes até mais do que Holmes) na pele de uma mulher. Também buscamos entender o impacto político dessa mudança de gênero através de um escopo feminista.

Para usar a taxonomia de Genette (1997, p.5), os *hipotextos* “Um Escândalo na Boêmia” (1891) e “O Problema Final” (1983) e o *hipertexto* “Heroína” (*Elementar*, 2012-) formam o contexto desta investigação. Priestman defende (2013, p. 4) a contribuição significativa de Doyle para o reconhecimento do gênero Romance Policial desde a época de sua criação na Londres Vitoriana. Já a série *Elementar*, transmitida pelo canal aberto e popular de televisão nos EUA, CBS, se destaca não só pelos prêmios ganhos, incluindo o *Prism Award*, mas principalmente no que concerne à relação dialógica com a obra original, uma vez que *Elementar* rompe expectativas “fidedignas” (como Robert Stam 2006 critica) tanto das personagens quanto da noção espaciotemporal. O crítico Wiegand reforça afirmando: “*Elementar* provavelmente vai

---

<sup>5</sup> Personagem do conto “Um Escândalo na Boêmia” (1891) de Conan Doyle que em *Elementar* trata-se do único amor verdadeiro de Holmes, dada como morta.

enfurecer os fãs puristas de Sherlock Holmes<sup>6</sup> (WIEGAND, 2012). Assim sendo, é pertinente abordar as possíveis implicações políticas embarcadas por tal adaptação. Enquanto adaptação artística, *Elementar* carrega críticas implícitas e desta forma, como Linda Hutcheon argumenta, adaptações em diferentes meios devem ser analisadas horizontalmente em relação ao original, constituindo um importante “impulso de desierarquização” (HUTCHEON, 2012, p. 31) que desafia a visão de que adaptações são secundárias, obscurecidas então pela obra adaptada.

Traçando novos paralelos, tanto nas representações literárias quanto no seriado, ambas Adler e Moriarty são capazes de superar Holmes. A construção de Moriarty fortalece essa noção no seriado, ao combinar as personagens em apenas uma, e assim, controlar e derrotar o famoso detetive <sup>7</sup>, que termina em um centro de reabilitação em Nova Iorque. Entretanto, com o apoio de sua ajudante Watson, Holmes gradualmente se recupera e volta a trabalhar ajudando a polícia de Nova Iorque. Moriarty decide, então, reavivar Adler, para continuar seu controle sob Holmes. Apesar de Watson suspeitar da relação Irene-Moriarty, a vilã segue o enganando até que para salvar a vida de Holmes, ela acaba se revelando como Moriarty na cena que analisamos aqui.

### **Análise**

Para analisar a cena inicial do episódio “Heroína” (00:00:00 a 00:05:10), utilizamos dos elementos formais audiovisuais (BORDWELL & THOMPSON, 2013) e, assim, a observação da *mise-en-scène*, cinematografia, edição e som da cena será abordada como sustentáculo para o estudo da caracterização da personagem. No que concerne à rica *mise-en-scène* do recorte, o figurino da personagem Moriarty é excêntrico e bastante divergente dos figurinos de Adler. Enquanto essa traja roupas casuais e que expõem seu corpo (sugerindo uma possível objetificação intencional), Moriarty veste trajes escuros de cunho militar que cobrem todo o seu corpo (ver fig. 1 e 2). Assim, Moriarty se mostra uma mulher forte e pronta para combater seus

---

<sup>6</sup> Nossa tradução.

<sup>7</sup> Moriarty, sendo a vilã, acaba a narrativa capturada, entretanto, essa captura não desvanece o fato de que ela consegue sobrelevar o intelecto de Holmes. Ademais, a responsável por sua inédita captura não é Holmes, mas sim, a outra personagem transformada em mulher na série, Watson - algo que, como Bougleux (2016) defende, revela mais um aspecto subversivo em consequência da troca de gênero em importantes personagens literários em *Elementar* (2012- ).

oponentes tanto fisicamente — ao matar o quase-assassino de Holmes — quanto intelectualmente - ao manter total controle durante o debate que desenvolve com Holmes.



Figura 1: Traje de Moriarty (00:00:47)



Figura 2: Figurino de Adler (00:02:10)

Em relação ao cenário, o ambiente está absolutamente desorganizado e repleto de objetos em situação precária, talvez espelhando o estado emocional no qual Holmes se encontra (ver fig. 3). Alguns objetos se destacam, exercendo a função de adereçamento, tais como o corpo do quase-assassino de Holmes inanimado no chão e as armas manipuladas por Moriarty na cena

(ver fig. 4). A exceção ao caos está a poltrona onde Moriarty senta, posicionando-se em um nível superior a Holmes. Tal posicionamento enfatiza sua superioridade em relação ao protagonista e aponta para seu completo domínio sobre a cena. A iluminação baixa indiretamente provida é um instrumento que também adiciona a uma atmosfera de mistério e perigo (ver fig. 4).



Figura 3: Cenário espelha estado emocional de Holmes (00:00:44)



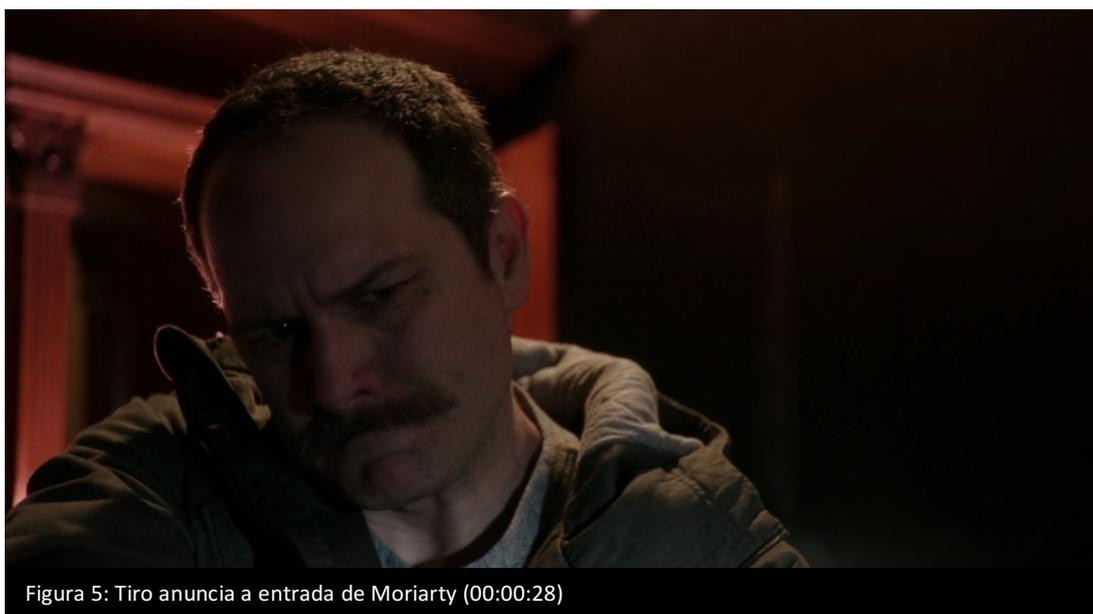
Figura 4: Apartamento de Holmes (00:00:40)

A atuação e o diálogo da personagem exercem papel crucial na caracterização da personagem. Moriarty possui uma linguagem corporal despojada ao longo da cena, movendo-se livremente e demonstrando tranquilidade e controle. Comportamento que contrasta com Holmes, que permanece tenso, segurando seu ferimento, praticamente inerte. Eloquentes em sua fala, Moriarty possui respostas, enquanto Holmes mal pode respirar ou se mover. Com todas as letras,

ela diz ser melhor que ele (00:02:59). Em uma fala (00:01:16), Moriarty diz: “Eu suspeitava que um cliente em potencial poderia fazer objeção ao meu gênero. Como se homens tivessem monopólio de assassinato” (pausadamente e dando ênfase na palavra “objeção”). Dessa maneira, a personagem faz referência a um estereótipo de gênero presente na própria diegese e, conseqüentemente, é inferida a crítica ao estereótipo de gênero (vilões homens) em nível de representação mimética. A noção de vilania feminina é desenvolvida mais adiante.

A câmera também exerce seu papel na construção da personagem. O posicionamento da *hand held cam* próxima ao chão para enquadrar Holmes, na sua fragilidade preso ao chão, corrobora sua inferiorização sob Moriarty, que, por sua vez, é mostrada pela câmera com angulação da diagonal de baixo para cima em um "*dutch angle*", salientando sua posição de poder durante a cena. Além disso, o constante movimento trêmulo de manuseio da câmera sugere a presença do espectador no local da cena, próximo a Holmes, salientando a dicotomia em ambos. Ademais, a câmera que segue Moriarty, se reposiciona, tendo o ângulo realinhado conforme a personagem se abaixa para ficar frente a frente com Holmes. Assim, a câmera enfatiza ainda mais a posição superior e de controle que Moriarty exerce sob Holmes, sugerindo a sua imponência (ver fig. 3 e 4). Durante toda a primeira cena do episódio a transição entre planos segue a "edição de ação," trazendo cortes diretos, não interrompendo o foco da ação, que prioriza a eloqüência de Moriarty em detrimento à incapacidade de Holmes. Deste modo, a montagem respeita a regra de continuidade da narrativa clássica hollywoodiana notada, sobretudo por Bordwell (2009, p. 66; 2013, p. 232), transacionando invisivelmente o conteúdo, movimento, tempo e posicionamento de figuras.

A relação espaço-tempo também é, sobretudo, elaborada através de artifícios sonoros. O som anuncia a entrada de Moriarty através dos tiros que ela dá para matar o seu (quase) assassino (00:00:10) antes mesmo da sua revelação pictórica (ver fig. 5 e 6).



O som do tiro é, também, uma forte associação de poder à personagem. Da mesma forma, quando Moriarty, em absoluto controle na cena, sai da sala e deixa Holmes sozinho no chão, a falta de outra trilha sonora senão a forte batida dos seus sapatos contra o chão reforça a autoridade inspirada pela personagem. Além disso, no início da cena, a trilha sonora musical extradiegética é gradualmente intensificada, enfatizando a experiência de quase-morte de Holmes. Ao se levantar e deixar o local, uma trilha sonora metálica e distorcida acompanha o som dos passos de Moriarty, preenchendo a saída da personagem com um profundo tom de

ameaça. Conforme Moriarty se aproxima de Holmes, ameaçadora e poderosamente, encarando-o e intensificando o teor da conversa, uma nova trilha sonora com ritmo acelerado se inicia. Somente com a saída de Moriarty é que Holmes se permite expressar a dor e o cansaço que tentava conter durante a cena, demonstrando estar ainda mais derrotado do que já aparentava na frente dela (a parte majoritária da cena) quanto que na sua tentativa de competição, ele se esforçou para ocultar dela a sua fraqueza. Assim, o som, a montagem, a cinematografia e a *mise-en-scène*, demonstram seu papel semiótico (METZ, 1974, p. 71-72) importante na sequência, conotando através da denotação fílmica.

### **Reflexões Finais**

Sobre o âmbito midiático representativo, Susan Faludi (1991) discute a respeito dos contra-ataques executados pelas grandes mídias em oposição à independência das mulheres e menciona a indústria cinematográfica hollywoodiana do final dos anos 80:

As boazinhas são, todas elas, submissas e suaves donas-de-casa (*Atração fatal* e *Os intocáveis*), criancinhas ou recém-nascidas que não falam (*Três solteirões e um bebê* e *Um tira da pesada II*). As vilãs são todas mulheres que não aceitam desistir da própria independência, como a máscula megera que não gosta de crianças em *Três solteirões e um bebê*, a atiradora de botas compridas em *Um tira da pesada II* e a carreirista homicida em *Atração fatal*. [...] Foi uma verdadeira enxurrada de matérias sobre o "fenômeno da *Atração fatal*", incluindo duas reportagens de capa tanto na *Time* quanto na *People*. A manchete de um tablóide de um supermercado até chamou a solteira do filme de "A mulher mais odiada da América". (FALUDI, 1991, p. 131-32)

Desta forma, a história das mídias audiovisuais é marcada não só por uma escassez de vilãs, mas por uma tendência a caracterizações que vinculam a vilania à independência, força, e emancipação feminina, e à fuga de normas como a maternidade e o matrimônio. A personagem Moriarty, ao passo que incorpora tais atributos emancipatórios, revela-se multifacetada, capaz de agir e pensar tanto fria como sentimentalmente, eventualmente exercendo o papel de amante ou mãe, heroína ou vilã.

Dessa forma, nossa reflexão sugere que, frente à caracterização do personagem hipotextual (bem como frente a outras representações de Moriarty, sempre masculinas) a

mudança de gênero para a personagem hipertextual reflete um significativo impacto político em termos de representação (SHOHAT & STAM, 2014, p. 180). A representação de uma personagem tão intelectualmente extraordinária (ao ponto de superar Holmes) na forma de uma mulher sobressai numa sociedade na qual a mulher tem sido reduzida aos seus atributos físicos (BORDO, 1993, p. 143). Tal representação reflete impactos não só miméticos, mas políticos (SHOHAT & STAM, 2014) já que, ao transacionar da beleza para o intelecto, a série representa forças contra hegemônicas (WILLIAMS, 1977, p. 112) que desafiam a soberania da hegemonia dominante. Os maiores embates políticos levantados por grupos de minoria têm sido o questionamento de preconceitos que circundam a sociedade e a desconstrução de estereótipos que se baseiam em tais preconceitos. Através de representações subversivas, tais como a apresentada no seriado *Elementar*, é possível desafiar noções de gênero que restringem mulheres à papéis secundários e frágeis, tanto no mundo diegético quanto, sobretudo, na realidade que o circunda.

#### **Referências:**

- BOUGLEUX, L. *Subversively, Dear Watson: The Politics of Gender Representation of Doctor Watson from Victorian Literature*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- BORDO, S. *Unbearable Weight*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2013.
- DOYLE, A. C. *The Complete Sherlock Holmes*. New York: Barnes & Noble, 2009.
- GENETTE, G. *The Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Cornell University Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press, 1997.
- "Heroine." *Elementar*. Dir Colm McCarthy. CBS, 2012-2013. DVD.
- HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2012.
- LAURETIS, T. "A tecnologia do gênero". Tradução de Susana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- METZ, C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Michael Taylor, Trans. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- PRIESTMAN, M. "Introduction". *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

ROLØKKE, C.; SØRENSEN, S. "Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls" *Gender Communication Theories and Analyses*. 2005. p. 1-23.

SHOHAT, E.; STAM, R. "Stereotype, Realism, and the Struggle Over Representation." *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 2014. p. 178- 219.

"THE MORIARTY FACTOR." *Elementary*. s/d. Web. 29 nov 2016.  
<[https://www.youtube.com/watch?v=Yvi\\_Taj7XR0](https://www.youtube.com/watch?v=Yvi_Taj7XR0)>

WIEGAND, D. "Watson Revamped". San Francisco Gate", 2012. Disponível em:  
<<http://www.sfgate.com/tv/article/Elementary-and-Last-Resort-reviews-3892988.php>> Acesso em: 20 abr. 2015.

WILLIAMS, R. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

# Ciné-tract e o paradoxo do anonimato<sup>1</sup>

## Ciné-tract and its paradoxes about authorship

Leonardo Esteves<sup>2</sup> (Doutorando – PUC-Rio)

### Resumo:

Os ciné-tracts, pequenos filmes sem som, anônimos, rodados em 16mm, são experimentos impulsionados em parte pelo Maio de 68. Esta reflexão procura contextualizá-los nas discussões sobre o anonimato que emerge em uma cinematografia dita militante que desponta a partir de 68 e dá origem a uma série de grupos que irão problematizar a questão da assinatura nos filmes.

### Palavras-chave:

Ciné-tracts, cinema político, cinema francês, Maio de 68.

### Abstract:

The ciné-tracts are little films with no sound, not signed, shot in 16mm that came as a response to May 68. This text wishes to elaborate how those ciné-tracts fitted in the discussions about the authorship, around the groups that claimed anonymity after 68 in film production of the so called "Films of May".

### Keywords:

Ciné-tracts, politic cinema, french cinema, May 68.

### Introdução

Ciné-tract, em tradução livre, quer dizer cine-panfleto. Ou seja, o nome já evoca o potencial discursivo, a natureza militante e o que poderia ser sentido como uma finalidade estrita. O Maio de 68, período no qual é criado o ciné-tract, vai estimular as práticas panfletárias em uma utilização multidirecional: encaminhadas às universidades, às fábricas, aos locais públicos, à retomada de espaços; endereçadas também às instituições de outra ordem – como o cinema, o teatro, a literatura, a arquitetura, as belas artes; assim como à afirmação de valores: feministas, ecologistas, maoístas, marxistas-leninistas, etc.. A confecção seriada de ciné-tracts prevê o exercício constante do debate.

Segundo Jean-Luc Godard, a ideia do ciné-tract teria sido elaborada por Chris Marker (BERGALA, 1998, p. 332). Ao repensar os filmetes, os contextualizando na obra do diretor de *La*

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Outros formatos.

<sup>2</sup> Leonardo Esteves é mestre em Artes Visuais pela EBA/ UFRJ. Doutorando em Comunicação Social pela PUC-Rio com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3 (bolsa CAPES).

*jetée* (1962) e nas práticas conduzidas por ele, perde-se já um pouco da noção de anonimato que estaria atrelada ao formato. Em seguida, Godard tornaria a questão ainda mais problemática, como se verá. Para a pesquisadora Viva Paci, um “estilo Marker” estaria presente em todos os níveis do *ciné-tract* (PACI, 2008, p. 173). É o coletivo do cineasta (SLON/ISKRA) que vai dispor de um depósito de imagens reutilizadas diversas vezes nos filmetes e tornando claro o paradoxo a cerca do anonimato. Como observa a pesquisadora Viva Paci, “le *ciné-tract* tout comme um slogan, devient vite une question de style: il porte la marque personnelle du style de l’auteur, mais paradoxalement c’est un genre ‘impersonnel’ ou du moins non-signé<sup>3</sup>” (Paci, 2008, p. 173). Entre os “iniciados” que irão se aventurar anonimamente pelo formato estão Godard, Marker, Alain Resnais e Philippe Garrel.

O custo muito reduzido de produção possibilitaria também o intercâmbio entre leigos e iniciados. Segundo Godard:

Cette fabrication peut faire comprendre aux gens qui font du cinéma qu’il faut travailler avec les gens qui n’en font pas, et comme la fabrication est extrêmement simple, les gens qui n’en font pas comprennent que les problèmes de cinéma sont simples en fait, et qu’ils ne sont compliqués que parce que la situation politique les complique<sup>4</sup> (GODARD, 1969 apud BERGALA, 1998, p. 332).

É preciso destacar no breve comentário reproduzido acima o emprego da palavra “fabricação”: ele torna aparente a referência a um produto, como que oriundo de uma fábrica e processado por operários. Distancia-se da distinção conferida a uma obra de arte e ao privilégio da assinatura individual, do autor. Os *ciné-tracts* podem ser vistos como uma reafirmação do anonimato coletivo pulsante no Maio de 68.

---

<sup>3</sup> “O *ciné-tract*, assim como um slogan, se torna rapidamente uma questão de estilo: ele traz a marca pessoal do estilo de seu autor, mas, paradoxalmente, trata-se de um gênero ‘impessoal’ ou, ao menos, sem assinatura”.

<sup>4</sup> “Esta fabricação (dos *ciné-tracts*) pode fazer as pessoas que fazem cinema compreenderem que é preciso trabalhar com as pessoas que não o fazem, e como a fabricação é extremamente simples, as pessoas que não são do meio entendem que os problemas do cinema são de fato simples, e se tornam complicados devido à situação política”.

Em ordem a popularizar a “fabricação” de um ciné-tract, é publicado um panfleto, *CINÉ-TRACTEZ!*<sup>5</sup>, igualmente anônimo, divulgado à época. Nele se encontram a definição: “Qu’est-ce qu’un ciné-tract? C’est 2’44” (soit une bobine 16mm de 30m à 24 images/seconde) de film muet à thème politique, social ou autre, destiné à susciter la discussion et l’action<sup>6</sup>”; os instrumentos para a fabricação: “Un mur, une caméra, une lamp éclairant le mur – des documents, photos, journaux, dessins, affiches, livres, etc., un crayon feutre, du scotch, de la colle, un mètre souple, un chronomètre – des idées<sup>7</sup>”; como fabricá-lo:

L’ordre de documents à filmer (et leur durée) est primordial. Il faut donc faire un petit scénario ou plan de travail. Partir d’une idée simple, la décomposer en images, selon le matériel disponible, en sachant à la fois dépasser ‘le premier jet’ et renoncer à l’effet trop ambitieux. Réduire le text (de beaux cartons bien lisibles comme au temps du cinéma muet) à l’essentiel: le plus concis, le plus clair, le plus frappant.

Avant le tournage, faire un essai, chronomètre en main, pour décider de la durée de chaque plan à filmer (...)

Utiliser si possible le zoom, non pour l’effet de zoom’ (à réserver aux très rares moments où il est indispensable), mais pour gagner du temps en faisant des cadrages très précis (gros plans sur documents, détails de documents...) sans bouger la caméra( ...)

Normalement, le ciné-tract doit être utilisé sans montage. Il doit être prêt à être utilisé dès sa sortie du laboratoire<sup>8</sup> (LAYERLE, 2008, p. 291, 92).

Logo, o ciné-tract se apoia em um método muito simples de confecção. Resultando assim em uma operação na qual estariam restritas interferências mais rebuscadas. Entre os fatores que tornariam “fácil” a assimilação dos “panfletos fílmicos” pode-se destacar a eliminação da banda sonora, a redução de textos e a utilização limitada do zoom.

---

<sup>5</sup> É preciso observar que o título faz menção à criação de um verbo (ciné-tracter, ou em português cine-panfletar, que se conjugaria no presente do indicativo ciné-tractez/ cine-panflete, como aparece no texto). Isto é, a construção verbal resulta em um artifício para legitimar a prática e reafirmar sua utilização cotidiana.

<sup>6</sup> “O que é um ciné-tract? São 2’44” (um rolo em 16mm de 30 metros a 24 quadros por segundo) de filme mudo e tema político, social ou outro, destinado a suscitar a discussão e a ação”.

<sup>7</sup> “Uma parede, uma câmera, um refletor iluminando a parede – documentos, fotos, jornais, desenhos, cartazes, livros, etc., um marcador, fita adesiva, cola, um medidor, um cronômetro – ideias”.

<sup>8</sup> “A ordem dos documentos a serem filmados (e sua duração) é primordial. É preciso, então, fazer um pequeno roteiro ou um plano de trabalho. Partir de uma ideia simples, a decompor em imagens, segundo o material disponível, sabendo por sua vez superar o esboço sem, contudo, criar algo muito ambicioso. Reduzir o texto (em cartelas belas bem legíveis, como no tempo do cinema mudo) ao essencial: o mais conciso, o mais claro, o mais impressionante.

Antes da filmagem, fazer um ensaio, com o cronômetro em mãos, para decidir a duração de cada plano (...)

Utilizar se possível o zoom, não para fazer o ‘efeito de zoom’ (a se reservar aos momentos muito raros nos quais ele é indispensável), mas para ganhar tempo fazendo enquadramentos muito precisos (grandes planos de documentos, detalhes de documentos) sem sacudir a câmera (...)

Normalmente, o ciné-tract deve ser feito sem montagem. Ele deve estar pronto para ser utilizado desde a saída do laboratório”.

Embora alguns filmetes produzidos sob tal esquema tenham se perdido e resultem hoje apenas em estimativas, como indicações em planilhas, uma representativa parcela sobrevivente permite um visionamento crítico. Que se tome como exemplo o inaugural *Ciné-tract 001*. As primeiras imagens apresentam uma síntese enxuta da proposta. Nelas, se vê a decomposição da fotografia noturna de um homem com uma arma que se dá em torno de uma cartela na qual se lê, datilografado, “Qu’est-ce qu’il fait?”/ “O que ele faz?”. Em seguida é acrescentada uma nova fotografia, diurna, na qual se vê o registro de outra pessoa, com a mão no rosto. A imagem é então interrompida por uma nova cartela que responde à pergunta feita anteriormente: “Il leur tire dessus”/ “Ele atira neles”.

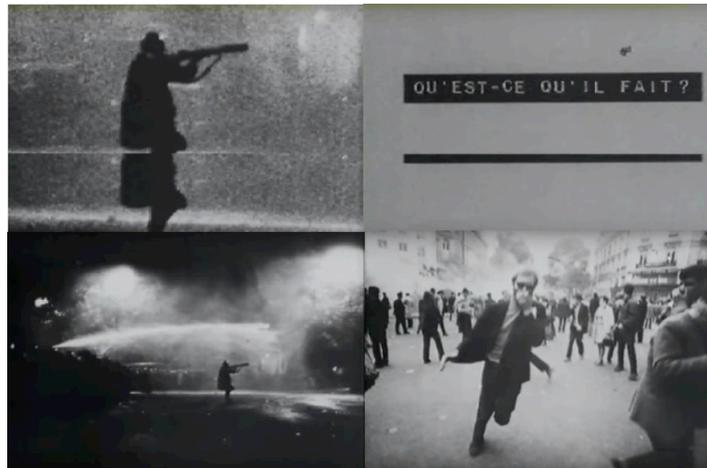


Imagem 1: *Ciné-tract 001*.

Toda a extensão do *Ciné-tract 001* trabalha sobre a reprodução de fotografias, como prevê o “regulamento”. Por vezes é cooptado o movimento, que resulta na execução de panorâmicas (verticais e horizontais) que fazem uma varredura sobre as imagens. A aproximação e o distanciamento são eventualmente sugestionados na decomposição de fotografias (emulando a prática do zoom, sem necessariamente utilizar uma lente com tal atributo). As frases que compõem as cartelas não são muito extensas, e quando tanto, são divididas em mais de uma inserção, geralmente datilografadas.

### **O film-tract godardiano**

Se há um paradoxo em relação ao anonimato, como aponta Viva Paci, é Godard quem vai radicalizar tal expediente. O esquematismo em torno da “fabricação” dos ciné-tracts possivelmente teria sido um dos principais agentes motivadores para a elaboração dos film-tracts, processos muito pessoais conduzidos pelo diretor. Há uma imediata contradição em sua natureza distintiva, a que torna notável a mão de seu criador, o discurso muito próprio e sofisticado que escapa da gramática panfletária dos ciné-tracts e seu restrito repertório criativo. A alegada presunção do anonimato nos filmetes é solapada nos exemplares godardianos. Embora não os assinem, faz-se notar as engrenagens em evolução, presentes já em sua obra. Pode-se começar discorrendo sobre os extratos escritos: não são admitidas cartelas com conteúdos textuais datilografados. É o próprio cineasta quem escreve à mão e, por vezes, sobre as fotografias, abolindo a separação entre texto e imagem que norteiam as técnicas de fabricação dos ciné-tracts – David Faroult discorre sobre o artifício, o decompondo em três procedimentos<sup>9</sup> (FAROULT, 2016, p. 140-42). A composição inicial que abre todos os film-tracts distingue-se da protocolar cartela escura com letras brancas<sup>10</sup>. Trata-se de um plano fechado que revela o fragmento de uma embalagem de filme Kodak. Sobre ele, lê-se, escrito à mão, “film-tract” e o respectivo número.



Imagem 2: Cartelas introdutórias.

Ainda sobre a escrita nos film-tracts, é notável a construção de imagens ou formatos a partir da associação entre palavras, favorecendo um diálogo com os caligramas (calligrammes),

<sup>9</sup> Eles seriam: a) alternância entre fragmentos de texto de uma citação e imagens; b) composição de intertítulos sobrescritos em documentos e fotografias; c) interpelações alternadas entre os dois procedimentos.

<sup>10</sup> É preciso observar que alguns ciné-tracts eventualmente abrem mão da cartela protocolar, como o de número 003, cuja cartela resulta na informação escrita à mão, sobre um quadro negro.

poemas visuais de Guillaume Apollinaire dos anos 1910 (LAYERLE, 2008, p. 144). A relação entre film-tracts e caligramas deve ser incluída no repertório de citações vanguardistas que trafegam pelo trabalho de Godard no período. Entre alusões e releituras, destacam-se: o filme *Cine-olho*, no episódico *Loin du Vietnam*; seu Grupo Dziga Vertov, a partir do nome do criador do Cine-olho; e o manifesto *Que faire?*, nomeado a partir do texto homônimo escrito por Lênin.

A numeração dos film-tracts não obedece a uma regularidade. Tratam-se de 11 exemplares dispostos entre 7 e 40; além de uma “edição extra”, *Film-tract n° 1968*, feita em parceria com Gérard Fromanger. Logo, se observa que os film-tracts dilatam um mecanismo de abertura da função poética que estaria latente nos ciné-tracts. Efetuando tal abertura – que evolui certas limitações didáticas dos ciné-tracts –, os film-tracts não vão apenas tornar aparente a ampliação do “formato”. Os filmes autorais vão inserir os filmetes em um debate mais abrangente: as diferenças entre eles vão demonstrar uma utilização prática das digressões teóricas sobre avant-garde e cinema. Um discurso em defesa do cinema marxista vai fazer emergir o conceito do filme materialista dialético, formulado por Jean-Paul Fargier nas páginas de *Cinéthique*. Ainda que Godard esteja no centro do debate, os film-tracts não vão ser analisados no episódio.

### **O paradoxo do anonimato**

Como salienta Viva Paci, um “estilo Marker” estaria presente em todos os níveis do ciné-tract. Ora, se há uma mão de Marker efetivamente operante em torno dos ciné-tracts, como pensar em um anonimato? Se há um paradoxo em relação ao anonimato nestes filmetes, ele é elevado à grande potência com Godard. Mas assumi-lo dentro de uma influência geral de um “estilo Marker” parece ainda mais discutível. Ainda que a autora sustente seu ponto de vista sobre a crítica de Bazin a *Lettre de Sibérie* (1957), na qual o crítico atribui a Marker a “montagem horizontal”, da ordem da interação entre imagem e texto, a expressão é bem outra. Bazin está se posicionando dentro de um campo do cinema documental, para o qual *Lettre de Sibérie*, nas palavras do crítico, é uma reportagem cinematográfica (BAZIN, 1998, p. 253). Seria muito limitador apontar os ciné-tracts como documentários. Não se pode perder de vista o entorno no

qual ele é produzido, no qual se busca, justamente, desconstruir o cinema – incluindo aí a expressão documental e cine-reportagens. A atribuição à contrainformação<sup>11</sup> estabelece uma demarcação que separa de forma clara as motivações em torno dos ciné-tracts daquelas de *Lettre de Sibérie*. E tampouco parece razoável comparar a forma como Godard trabalha a relação texto-imagem nos film-tracts, que são mudos, com os resultados levados à frente por Marker no final dos anos 50, que são em uma base audiovisual – é a “beauté sonore” que encanta Bazin. O que o crítico define como a montagem horizontal, estabelece uma ordem de prioridades: “Je dirai que la matière première c’est l’intelligence, son expression immédiate la parole, et que l’image n’intervient qu’em troisième position en référence à cette intelligence verbal<sup>12</sup>” (1998, p. 259). Ora, essa definição é plenamente aplicável aos filmes desconstrutores feitos em torno do Maio de 68, e não apenas aos ciné-tracts. Mas essa é uma estratégia anterior a Marker. Ela repercute o que Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov já tinham apontado como método polifônico nos anos 1920, a partir do divórcio entre imagem e som<sup>13</sup>; e ressoa de certa maneira a “montage discrèpant” tornada pública por Isidore Isou por volta de 1951. Os manifestos de Dziga Vertov ainda nos anos 1920, os Kinoks, as expressões radio-ouvido, cine-olho, são uma influência muito mais consistente no Godard dos film-tracts do que a montagem horizontal de Marker. O Godard que começa a engrenar um repertório vertoviano já em *Loin du Vietnam*<sup>14</sup> aflora com mais consistência (e consciência) nos film-tracts.

## Conclusão

---

<sup>11</sup> Sobre as análises que apontam o ciné-tract como veículo de contrainformação ver Viva Paci (2008, p. 170), Nicole Brenez (2010, p. 113-15) e Hélène Raymond. A última aborda a questão da seguinte forma: “Ne fixant pas l’histoire et conservant la force de surgissement de l’événement dont ils témoignent par la forme aléatoire que prend chaque projection, conservanti aussi la force de la parole prise par l’enjeu central que devient sa mise en scène pour une forme silencieuse, les Cinétracts font de la contre-information” (2007, p. 283).

<sup>12</sup> “Eu diria que a matéria primeira é a inteligência, sua expressão imediata é a palavra, e que a imagem intervem como uma terceira posição, em referência à inteligência verbal”.

<sup>13</sup> A *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, de 1928, é um documento expressivo para nortear a discussão.

<sup>14</sup> O episódio dirigido por Godard no longa-metragem se chama *Camera-oeil*, uma referência ao cine-olho de Vertov.

Buscou-se apontar de forma ainda introdutória, o aspecto conflituoso a cerca do anonimato pretendido pelos ciné-tracts. O envolvimento de nomes importantes (Marker, Resnais, Godard) em uma empreitada militante e didática não impediu que certos traços acabassem por imprimir um sentido muito pessoal. A sofisticação da escrita conforme a produção dos exemplares foi se intensificando acabou por torná-los uma expressão artística, promovendo uma distância das bases objetivas estipuladas no regulamento *CINÉ-TRACTEZ!*.

Um “estilo Marker”, como a ruptura de Godard em distintos film-tracts, são artifícios que problematizam o anonimato pretendido. Dessa forma, a experiência dos ciné-tracts simbolizam a questão igualmente problemática a cerca do anonimato pretendido por grupos de cinema militante fundados no pós-Maio. O grupo Dziga Vertov, de Godard e Gorin, é simbólico e vai confirmar o desejo de renunciar ao papel do autor no cinema sem, contudo, deixar de sê-lo.

### Referências

- BAZIN, André. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- BERGALA, Alain (Org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* [Tome 1, 1950-1984]. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- BRENEZ, Nicole. Formes du pamphlet cinématographique. In: FAROULT, David; FLECKINGER, Hélène (Orgs.). *Tactiques politiques et esthétiques du documentaire*. Paris: La revue documentaires n° 22-23, 2010, p. 111-128.
- FARGIER, Jean-Paul. La parenthèse et le détour. *Cinéthique*, Paris, n° 5, p. 15-21, set. 1969.
- FAROULT, David. “Ciné-tracts. In: ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugênio. *Godard inteiro ou em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015, p. 140-142.
- LAYERLE, Sébastien. *Caméras en lutte en Mai 68*. Paris: Nouveau monde éditions, 2008.
- PACI, Viva. “On vous parle de... ciné-tracts. In: HABIB, André; PACI, Viva. *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 167-177.
- RAYMOND, Hélène. La scansion du montage dans les cinétracts de 1968. In: BIET, Christian; NEVEUX, Olivier. *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*. Vic-la-Gardiole: L'Entretemps éditions, 2007, p. 274-290.

## O menor no documentário: influências da televisão e do Vídeo

### Popular<sup>1</sup>

## Minors in documentary film: influences of television and Vídeo

### Popular

Letizia Osorio Nicolí<sup>2</sup> (Doutoranda – UNICAMP)

#### Resumo:

O artigo propõe uma análise da representação da figura do menor no documentário brasileiro contemporâneo, identificando sua inserção em uma tradição do audiovisual de não-ficção no país voltada a essa temática. Centramos nosso estudo em títulos de longa-metragem lançados na última década e, para este trabalho, focar-nos-emos em dois exemplos: *Falcão, meninos do tráfico* (2006), de MV Bill e Celso Athayde, e *Juízo* (2008), de Maria Augusta Ramos.

#### Palavras-chave:

Documentário brasileiro, Menor, Globo Repórter, Vídeo Popular.

#### Abstract:

The present article presents an analysis of the representation of minors in contemporary Brazilian documentary, identifying its insertion in a tradition of national non-fiction audiovisual production dedicated to the theme. Our study centers in feature films from the last decade, and for this paper specifically, we shall focus on two examples: *Falcão, meninos do tráfico* (MV Bill and Celso Athayde, 2006), and *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2008).

#### Keywords:

Brazilian documentary, Minors, Globo Repórter, Vídeo Popular.

A partir de nossa pesquisa de doutorado sobre a representação da infância no documentário brasileiro no século XXI, desenvolvemos o presente artigo, que configura um excerto focado na representação do menor. A partir da análise de filmes que têm como temática a chamada “questão do menor”, identificamos fortes traços já presentes em experiências audiovisuais anteriores a tais filmes. Nosso objetivo é estabelecer, através da análise desses filmes, uma trajetória da representação do menor no audiovisual brasileiro moderno e contemporâneo de não-ficção no Brasil.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: VOZES PERIFÉRICAS NO CINEMA.

<sup>2</sup> Jornalista, graduada pela PUCRS, mestre em Multimeios pela UNICAMP, e atualmente desenvolve seu doutorado pelo mesmo programa, sob a orientação do Prof. Dr. Marcius Freire. letizianicoli@gmail.com.

Acreditamos caber, inicialmente, uma breve revisão e contextualização da denominação “menor”. Oriundo da Jurisprudência e comum a todo o Direito Ocidental, o termo é adotado para estabelecer os limites das responsabilidades sociais, jurídicas e penais, em oposição à maioria. Ressemantizado, veio substituir referências anteriores como “expostos” (uma alusão às Rodas dos Expostos presentes em todo o mundo cristão) ou “enjeitados”. Quando o Estado Republicano Brasileiro passa a gerir o bem-estar dos indivíduos e desprivatizar a família, a infância passa a ser uma questão política: “Consolida-se a idéia de que ao Estado compete administrar a justiça, a educação e a saúde, não para o bem-estar dos indivíduos, mas como baluartes da ordem” (TRINDADE, 1998, p.1).

Nesse processo de ressemantização, uma série de outros aspectos foi sendo associada à figura do menor, transformando o termo em uma construção histórica que remontaria ao abandono dos filhos de escravos, que nunca encontraram um lugar na sociedade abolicionista.

Alvim e Valadares (1988, *passim*) identificam uma eclosão da “questão do menor” no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960. O êxodo rural e a migração para os centros urbanos aumentam a população de crianças de origem humilde, com pouco ou nenhum acesso à educação, saúde ou supervisão parental. As políticas higienistas do regime militar (1964-1985), somadas ao declínio rural do chamado Milagre Econômico, recriam um contexto similar ao surgimento da República no que tange a questão do menor (FRONTANA, 1999, p.19-20). A construção da questão do menor como um problema ou flagelo da sociedade brasileira republicana (em especial urbanizada) permanece até hoje.

A construção do imaginário acerca da figura do menor (bem como da “questão do menor”) se reflete no audiovisual brasileiro. Mais especificamente, em documentários contemporâneos que compõem o corpus de nossa pesquisa de doutorado, exemplificados aqui por dois títulos.

O primeiro é *Falcão, meninos do tráfico*, de 2006, dirigido por MV Bill e Celso Athayde, que entrevista meninos e adolescentes envolvidos no tráfico de drogas no Brasil. Graças aos contatos e à facilidade de penetração dos dois diretores, ambos ativistas sociais e respeitados por seus trabalhos como produtor e *rapper*, respectivamente, os dois diretores conseguiram

entrar em favelas de diferentes cidades brasileiras e entrevistar menores que trabalham nas funções menores da hierarquia do tráfico, num processo que durou cerca de oito anos.

Esteticamente, o documentário se constrói a partir de imagens captadas, em sua maioria, em baixa qualidade e subexpostas, registrando os meninos em seus esconderijos, de onde vigiam as atividades do tráfico e da polícia. A opção por borrar o rosto desses menores, portanto, passa longe de copiar uma solução simples utilizada amplamente pelo questionável jornalismo policial no trato dos menores infratores. Afinal, até mesmo os telejornais de maior prestígio vêm, nas últimas décadas, buscando uma opção mais aprimorada ao registrar imagens de menores que não podem ser identificados. No caso de *Falcão – Meninos do Tráfico*, o procedimento de borrar o rosto dos protagonistas garante a legalidade do documentário e a integridade física dos meninos, mantendo a crueza do registro de seu cotidiano, clandestinamente empoleirados em seus postos de vigilância, sujos e escuros, nas favelas.

Um fato importante a ser mencionado é que o filme, mesmo sendo produzido como um longa-metragem, foi exibido na televisão aberta, dividido em capítulos, no *Fantástico*, programa semanal da *Rede Globo*, ganhando grande repercussão nacional. Fernão Ramos faz um ensaio bastante pertinente acerca dessa exibição em seu livro *Mas, afinal... o que é documentário?* (2008), explicitando bem a complexidade do cruzamento cinema e TV. O autor caracteriza como uma forma de “domesticação” as mediações feitas pelos apresentadores televisivos, a partir de uma análise que ressalta a dificuldade dos meios tradicionais – em especial a televisão – nas representações do “outro de classe” (p. 232-235).

Por outro lado, o documentário *Juízo*, (Maria Augusta Ramos, 2008), que retrata o sistema de reeducação de menores infratores no Brasil, teve grande circulação no circuito comercial de cinema no Brasil. A diretora optou pelo recurso da encenação para retratar audiências do Juizado de Menores do Rio de Janeiro de menores infratores. Esse procedimento é realizado de maneira bastante peculiar: após registrar as audiências – incluindo a *performance* teatral da juíza – em tomadas de ombro dos adultos, com os menores de costas, a diretora “produz” os contraplanos, com os jovens intérpretes de frente para a câmera, repetindo as falas dos menores. Com essa substituição, Ramos logra capturar o ponto de vista do menor nas

audiências, com juíza, promotores, escrivães, advogados e até os pais e responsáveis em sua *performance* original. Ao mesmo tempo, a substituição dos infratores por outros menores em situação de risco permitiu elocubrações diversas acerca da vulnerabilidade de crianças e adolescente de certas camadas sociais à infração e à ilegalidade.

Esses dois filmes apresentam claros pontos em comum, porém propomos percebê-los, juntos, como um ponto mais recente em uma trajetória no audiovisual de não-ficção na abordagem do menor (seja como temática ou como sujeito). Tal trajetória se inicia na década de 1970 com algumas produções do programa televisivo *Globo Repórter* - logo no início do programa, a partir de 1973, quando surgiu substituindo a profícua experiência do programa *Globo Shell Especial*, que produzia cinedocumentários com exibição semanal. A partir dessa nova fase, um grupo de cineastas seguia produzindo documentários que se intercalavam com grandes reportagens sobre efemérides, temas policiais, etc.

Dentre esses documentários, duas produções do cineasta João Batista de Andrade se dedicaram à temática: primeiro, *A Escola de 40 mil ruas*, que aborda os menores, geralmente filhos de migrantes do interior e de diversas regiões do país, que ocupavam a São Paulo da década de 1970. O filme se inicia com a apresentação de um menino, Francisco, em um embate com transeuntes que o acusam de ser um “trombadinha”. Esse procedimento bastante forte das obras do realizador é chamado de “Cinema de Intervenção”, em que o documentário delega às pessoas comuns, que vivenciam e sofrem as conseqüências dos acontecimentos, o *status* de “autoridade” (SOBRINHO, 2012, p.230-234).

Alguns anos depois, o cineasta dirige *Wilsinho Galiléia*, que, através da encenação, retoma a história de um menor infrator que, ao completar 18 anos, é morto em confronto com a polícia. Em entrevistas, Andrade enfatiza a intenção em seus documentários de se opor à visão das versões oficiais e jornalística de fatos e questões sociais, ocupando um espaço adjacente a esses discursos no próprio meio em que eram veiculados – a televisão (SOBRINHO, 2013, p.16). De fato, a representação dos menores nesses dois documentários serve de contraponto à versão policialesca da época com fotos tarjadas de preto (referência hoje substituída pelo rosto borrado no vídeo) e iniciais de meninos e meninas sem identidade. Tanto nos documentários de João

Batista de Andrade como em *Falcão, meninos do tráfico* e *Juízo*, há uma tentativa de evitar a visão marginalizante em que a identidade dos menores não é determinada pelos próprios sujeitos, e sim imputada externamente pelo meio.

Experiências similares aconteceram na década seguinte, quando algumas produções da Associação Brasileira do Vídeo Popular também se voltaram, entre tantos sujeitos, para o menor. É o caso, por exemplo, do documentário *Febem, o começo do fim* (1990) da cineasta Rita Moreira. Esse vídeo, especificamente, trata de forma bastante direta da aprovação do Estatuto da Criança e do Adolescente e das conseqüências dessa legislação a um grupo de menores institucionalizados e suas famílias. Como os documentários de João Batista de Andrade que menciono nesta pesquisa, percebe-se um caráter jornalístico nesse registro, mas que busca fazer um contraponto à imprensa e ao tratamento dispensado ao menor.

Outra realizadora ligada ao Vídeo Popular que se volta à temática é Lucila Meirelles, que sempre esteve muito ligada à videoarte. A realizadora fala, em uma entrevista à série *Vídeo Popular – 30 anos depois* (2015), sobre o que ela chama de “ver de dentro” – uma tentativa em penetrar o olhar do outro. Além disso, Meirelles menciona seu interesse por sujeitos marcados por uma espécie de não-comunicação como um desafio para desenvolver esse audiovisual que se interessa por tentar ver com os olhos do outro. É o caso do vídeo *Pivete* (1987), em que meninos anônimos, com características estigmatizantes típicas do estereótipo do menor, encaram a câmera com olhar e fala desafiadores. O vídeo não busca ordenar um sentido através da articulação da fala dos sujeitos, e sim da simples afirmação de sua existência e de sua ocupação do espaço da tela.

Apesar de não termos o objetivo de nos estendermos, nesta análise, sobre questões de produção e distribuição, impõe-se uma notável convergência entre os modos de produção do Vídeo Popular, numa associação que aglutinava movimentos sociais dedicados à produção audiovisual, e a produção de *Falcão, meninos do tráfico*, que foi uma realização da Central Única de Favelas, a CUFA. Luiz Fernando Santoro, em seu minucioso panorama do Vídeo Popular, ressalta como questão-chave dessa produção “o modo pelo qual os grupos de vídeos inserem-se nos movimentos populares e as relações que estabelecem com as instâncias de poder local”

(1989, p.98). Além disso, introduz uma concepção que alia a produção audiovisual à ação cultural, em que a atividade-fim transcende apenas o produto audiovisual (Ibíd.,p.102). Mesmo contando com uma diversidade muito ampla no perfil das realizações ligadas à Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), reconhece-se facilmente um contexto e uma concepção da função da realização audiovisual que atravessa tanto as obras de Rita Moreira e Lucila Meirelles, como o documentário de MV Bill e Celso Athayde.

No entanto, a pedra de toque deste artigo é a identificação de uma marca dessa trajetória de representação do menor, a importância de aceitar a imposição de uma relação de alteridade, já que, com esses sujeitos, torna-se praticamente inviável a auto-representação - devido a um conjunto de características como idade, condição econômica e também social. Vale salientar que essa marca se faz presente nesses filmes aqui mencionados, ainda que esses se localizem em três momentos distintos da prática documental – o primeiro momento, com João Batista de Andrade e a influência do documentário brasileiro moderno, em que domina uma certa naturalidade da abordagem de um “outro de classe”; o segundo momento, já com o Vídeo Popular, em uma fase de transição para uma auto-representação das identidades; e, por fim, o documentário contemporâneo dedicado sobretudo às subjetividades e à individualidade, mas que, no caso dos filmes *Falcão (...)* e *Juízo*, o foco permanece sobre sujeitos sem possibilidade de autorrepresentação.

Levando isso em conta, é interessante perceber a importância que todos esses realizadores dão à apresentação dos menores como sujeitos-enunciadores. Por um lado, *Falcão, meninos do tráfico* centra sua estrutura nas falas dos meninos que, mesmo com o rosto borrado e em condições adversas da captação das imagens, são contundentes e pontuam a estrutura do documentário. Por outro lado, *Juízo* assume o olhar dos protagonistas, como participantes sem voz, sobretudo nas audiências no Juizado de Menores de que eles participam como personagens sem voz.

Ainda que pareçam duas posturas dissonantes, com resultados formais muito diferentes, uma observação desses filmes juntamente com essas experiências anteriores permite perceber como todos esses procedimentos estéticos estão relacionados a um posicionamento em relação

ao sujeito menor, que se opõe ao tratamento dispensado pela imprensa. Enquanto esta última escolhe falar do problema do menor (ou a questão do menor) como um flagelo social sem sujeitos, todos esses títulos mencionados aqui têm seu foco nos sujeitos. É isso, acreditamos, que explicita uma trajetória na realização desses audiovisuais que se posicionam como resposta a falas sobre o menor, que permanecem constantes em todos os três momentos. Assim, existe uma costura entre essas experiências que valoriza, em primeiro lugar, o aspecto social da realização audiovisual para, a partir daí, perceber um imbricamento entre a forma e o discurso - ainda que essa conexão na concepção desses audiovisuais resulte em experiências estéticas tão diversas.

### Referências

ALVIM, M. R. B.; VALLADARES, L. P. *Infância e sociedade no Brasil: uma análise da literatura*. Boletim Informativo e Bibliográfico-BIB, n. 26. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Anpocs, 1988.

FALCÃO, meninos do tráfico. Direção de MV Bill e Celso Athayde. Rio de Janeiro: Som Livre, 2006. DVD (57 min.), son., color.

FRONTANA, Isabel C. R. da Cunha. *Crianças e adolescentes nas ruas de São Paulo*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

JUÍZO. Direção de Maria Augusta Ramos. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2008. DVD (150 min), son., color.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o Vídeo Popular no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. *João Batista de Andrade e o moderno documentário brasileiro: intervenção, ruptura e reflexão*. In: Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano I, nº2, 2012.

\_\_\_\_\_. João Batista de Andrade, o cinema de intervenção e a voz política: corpos, dramatização e encenação do real. In: JULIANO, Dilma Beatriz Rocha; SOBRINHO, Gilberto Alexandre; ROSSINI, Miriam de Souza (org.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*. Palhoça: Editora Unisul, 2013.

VÍDEO ARTE 1/2. **Vídeo Popular - 30 anos depois**. Direção de Joel Zito Araújo. São Bernardo do Campo: TVT (TV dos Trabalhadores), 17 de novembro de 2015. Série de TV.

# Formação Audiovisual e Política Pública: Um Caso Não

## Resolvido<sup>1</sup>

### Audiovisual Education and Public Policy: An Unresolved Case

Lia Bahia<sup>2</sup> (Doutora - UFF)

#### Resumo:

Pensar políticas públicas para a formação e educação audiovisual no contemporâneo demanda rever toda uma prática de formulação e atuação política e simbólica voltada para o espaço audiovisual brasileiro. Este trabalho busca fazer um histórico (da ausência) das políticas públicas no país para a dimensão formativa audiovisual e entendê-la tanto como ativo da cadeia produtiva, quanto como dispositivo de crítica e reinvenção de imaginários, ressaltando a centralidade audiovisual no contemporâneo.

#### Palavras-chave:

Audiovisual; Formação; Educação; Política Pública; Brasil.

#### Abstract:

To think public policies for the formation and audiovisual education in the contemporary demands to review a whole practice of formulation and political and symbolic action directed to the Brazilian audiovisual space. This work seeks to make a history (of the absence) of the public policies in the country for the audiovisual formative dimension and to understand it as both active in the production chain and as a device for critique and reinvention of imaginaries, emphasizing the audiovisual centrality in the contemporary.

#### Keywords:

Audiovisual; Formation; Education; Public policy; Brazil.

Historicamente as políticas públicas e as ações privadas se concentraram no eixo da produção, ficando o mercado majoritariamente responsável pela distribuição e pela exibição. Já a dimensão voltada para a educação e formação audiovisual recebeu pouca atenção e pouco investimento de políticas públicas e ações privadas.

A atuação do Estado na atividade cinematográfica teve início nos anos 1936/1937 com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) que tinha o cinema como instrumento de formação e integração da nação, ensinando o público a ser brasileiro e educando-o para tal. A experiência cinematográfica configurava-se como lugar de aprendizado e não de sonho.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Educação e Cinema I.

<sup>2</sup> Doutoranda e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente é coordenadora geral do audiovisual da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro.

A partir dos anos 1950 os agentes do campo cinematográfico buscaram uma diretriz de política pública baseada na industrialização do cinema brasileiro. A criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), que na sua atuação privilegiou a visão industrial-universalista, foi a concretização deste projeto naquele momento. Com a criação da Embrafilme em 1969, o grupo cinemanovista passou a ter protagonismo institucional, no entanto, a busca pela industrialização do cinema brasileiro permaneceu como projeto deste grupo. A política da empresa estava prioritariamente voltada para o fomento e coprodução de filmes; e um pouco mais tarde para distribuição dos mesmos. O eixo da formação ficou restrito à criação da publicação Filme Cultura e alguns livros.

Com o fim da Embrafilme e o surgimento das políticas baseadas nas leis de incentivos, no início da década de 1990, a política pública se voltou ainda mais fortemente para o projeto industrial de cinema, fomentando exclusivamente a produção de filmes. O anseio da classe cinematográfica por mais investimento na produção e criação de um mercado nacional associado à gestão da cultura e do cinema pelo departamento de marketing das empresas gerou um ambiente de produtos audiovisuais que buscavam maior visibilidade, público e renda<sup>3</sup>. Pensou-se, por um tempo que a produzir fosse suficiente para gerar uma indústria e mercado cinematográfico. Contudo, a euforia de uma política híbrida - de recurso público a partir de uma gestão privada - durou pouco.

No fim dos anos 2000 houve nova articulação dos agentes de cinema pedindo o retorno de um órgão estatal para o cinema que estivesse inserido nos novos tempos. Como resultado foi criado a Agência Nacional do Cinema (Ancine) em 2001. A partir deste momento, o espaço audiovisual se dividiu institucionalmente em dois órgãos complementares: a Secretaria do Audiovisual (SAV), ligada diretamente ao Ministério da Cultura (MinC), e a Ancine, autarquia com vínculo indireto com o MinC. O primeiro órgão daria conta da dimensão “cultural” do cinema e o segundo da “industrial”. Nesta lógica binária, o eixo da formação e educação estaria inserido na agenda da SAV.

---

<sup>3</sup> Obviamente não foram todos os filmes que seguiram esta tendência. Podemos citar como exemplos os filmes que fogem a esta lógica de compromisso prioritário com o mercado *Terra Estrangeira* e *Lavoura Arcaica*.

Como programas de destaque, a SAV lançou o Cine Mais Cultura, destinado à implantação cineclubes e a Programadora Brasil, um projeto de licenciamento de um conjunto de filmes brasileiros de gêneros variados organizados em caixas de DVD's para serem adquiridos por espaços de exibição alternativos. Contudo, não foi pensado um programa sistemático que desse conta da complexidade da formação audiovisual no país.

Já a Ancine, que tem como função primária o desenvolvimento da indústria, não dispôs ao longo de sua atuação de nenhuma ação específica para a formação audiovisual. Mais recentemente lançou uma linha de editais, inserida no Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), destinada à criação de Núcleos Criativos. Estes reúnem criadores e roteiristas com o objetivo de desenvolver projetos de filmes, séries, programas e formatos para televisão. Esta linha de fomento pode ser considerada a única ação da Agência que flerta com a dimensão da formação pois envolve desenvolvimento e trocas de processos e projetos audiovisuais.

Contudo, a trajetória histórica de um projeto de cinema pautado pela industrialização, desde a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), afastou o eixo da formação e educação das políticas públicas. Foram desenhados programas isolados, mas não se pensou em um programa estruturado para a formação audiovisual. Essa lacuna reverbera para toda a cadeia do setor. Pois entendemos que a formação é um dos elos da cadeia produtiva. Assim a dimensão formativa não é um acessório da produção audiovisual, e sim estruturante de um processo.

Para além da vertente industrial do cinema, é preciso pensar em um mundo da centralidade do audiovisual, "tela global" ou o cinema em sentido expandido, isto é, as variadas e complementares telas que não se restringem mais à sala escura. Num mundo dominado pela imagem em movimento, múltiplas produções, usos, olhares, pesquisas e políticas públicas para o audiovisual tornam-se cada vez mais urgentes.

Para Machado e Veléz, a imagem torna-se um texto para ser lido e decifrado criticamente. Há um processo de mediação intrínseco no ato de assistir a um conteúdo audiovisual. A escola torna-se espaço privilegiado para analisar e pensar o cinema, a televisão, os games e todos os conteúdos audiovisuais não apenas para futuros profissionais e estudiosos do setor, mas também para espectadores de modo geral. Cresce cada vez mais a ideia de que,

dado o papel central da imagem em movimento no mundo contemporâneo, ela deve ser ensinada desde os primeiros níveis de escolaridade até os níveis mais avançados de pós-graduação (MACHADO e VÉLEZ, 2007).

Néstor Garcia Canclini se pergunta por que as escolas continuam reduzindo o ensino das artes à plástica e à música? Insistem em treinar as crianças para que se informem apenas em livros e revistas cultas, não no rádio, televisão, cinema. Muitos poucos países incorporaram o cinema como matéria na educação pública. Na França, desde 1984 começaram a incluir filmes nos currículos do segundo grau, e em 2002 tornou-se obrigatório o estudo do cinema como parte da educação artística nas escolas primárias. O argumento principal é que, desde o século XX, o cinema constitui um recurso equivalente às artes plásticas e à literatura como requisito do desenvolvimento cultural. Isto requer que haja filmes nas escolas, mas num sentido semelhante a como há livros. Precisamos renovar a conversa entre o audiovisual e a escola, universidades e centros de pesquisa. Trata-se de, simultaneamente, capacitar as novas gerações para trabalhos melhor remunerados e flexíveis diante de inovações tecnológicas e estéticas, formar novos públicos e investir em pesquisas na área de audiovisual (CANCLINI, 2004).

Desta forma, se o espaço audiovisual é tão importante, ainda mais no Brasil onde vivemos uma experiência de oralidade secundária, as políticas públicas devem atentar para a dimensão formativa e educacional do audiovisual em todas as suas dimensões: pesquisa, processo e experimentação de linguagem, formação técnica, formação de público. Mas precisamos pensar como.

Formar não é formar para o mercado como se repete nos seminários voltados para a dimensão industrial do audiovisual. É formar para transformar e reinventar o espaço audiovisual tanto na questão estética quanto na de mercado. Este ser imaterial chamado mercado não deve ser agente primeiro do processo de formação.

No mesmo sentido, é preciso a complexificar a visão iluminista de levar filmes para aqueles que não têm acesso. O que deve ser levado? Como? Torna-se cada vez mais urgente investigar novas formas de fazer audiovisual que estão distantes dos grandes centros. Valorizar

e atentar para as produções locais e territoriais indicam outras estéticas, linguagens e caminhos do setor que passaram ao largo do que a história do cinema brasileiro narrou.

E ainda, as políticas públicas para a formação devem estar atreladas não apenas a espaços consagrados de exibição, mas em abrir novas janelas de circulação de conteúdo visando democratizar o acesso e a realização, e formar plateia. Com a lei 13006/14 que obriga às escolas de educação básica a projetar cinema brasileiro, faz-se necessário repensar as potencialidades do lugar da formação e educação do audiovisual na sociedade e nas formulações de políticas públicas. E desta forma, reinventar todo discurso e prática das políticas pública deslocando com uma visão calcada no viés industrial e de mercado.

É preciso que se dispute uma outra narrativa de audiovisual brasileiro, no qual a educação e formação audiovisual seja incluída como agente da cadeia produtiva e como dispositivo de transformação estética e política.

#### **Uma política pública possível: o caso do Elipse – Programa Estadual de Fomento ao Curta Universitário<sup>4</sup>**

A Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (SEC), em parceria com a Fundação Cesgranrio, observando a tendência histórica na dimensão industrial, e que se perpetua na política e diretrizes do FSA e na RioFilme, lançou em 2015 um programa de formação destinado aos jovens universitários do estado do Rio de Janeiro. Uma opção de política pública que foge aos cânones industriais do cinema e busca um novo olhar de política pública para o espaço audiovisual.

O Elipse tem como objetivo estreitar os laços entre as políticas públicas para a cultura e a universidade e tem como consequência o fomento à realização do jovem universitário. Desta forma os “cabeças de equipe” do curta deviam ser universitários, assim como precisavam, obrigatoriamente, ter um professor da universidade para supervisionar o projeto e que ficaram com responsabilidade de escrever um pequeno texto para constar no catálogo.

---

<sup>4</sup> Este programa foi elaborado por mim e pela equipe do audiovisual da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, observando a ausência de políticas voltadas para a formação no setor.

Acredito que esta aliança - políticas públicas para a cultura e a universidade - possa apontar outras experiências possíveis. No catálogo do Elipse escrevemos:

A universidade é lugar e momento em que a produção audiovisual pode acontecer de forma livre e arriscada. Fazer e pensar audiovisual torna-se um dispositivo de resistência aos aprisionamentos do confortável e adequado. Alimentar este ideal e movimentar a produção audiovisual universitária é o objetivo do Programa Elipse. Uma política que reconhece e incentiva a potência transformadora da produção audiovisual universitária na sua ousadia de linguagem, estética e ética da imagem em movimento. A contribuição destes 12 curtas-metragens vai além do espaço universitário, segue em direção à transformação da poética das imagens e da cultura política do audiovisual brasileiro contemporâneo. Filmes realizados sob um olhar no qual afeto e coletividade são estruturantes. Nesta forma de fazer e pensar cinema, o processo passa a ser central em relação ao produto final e aponta para uma demanda de políticas públicas que ocorram de maneira continuada e valorizem o que se constrói em processo (SEC, 2016, p.11).

Para além do fomento de R\$ 12.500 para 12 curtas selecionados, fizemos uma sessão aberta e gratuita de exibição no Cinema Odeon com os 12 contemplados em formato DCP. A sessão no Odeon durou mais de três horas de duração e teve um público de mais de 800 espectadores. Após a sessão houve um evento de premiação, fruto da parceria, que fechamos com o Canal Brasil que fez a aquisição dos três premiados<sup>5</sup>.

O objetivo do Programa Elipse é investir em formação audiovisual, valorizando o espaço universitário como potencia de pesquisa e transformação ética e estética. Por isso, realizar uma exibição pública gratuita em uma sala de cinema, mostrar a possibilidade de aquisição por um canal de televisão, publicar um catálogo são tão importantes quanto o recurso para o fomento. O processo deve ser entendido na sua complexidade e cadeia numa política para formação e educação. Por isso, no Elipse construímos um programa, ao optar por pensar de forma orgânica e circular; e não apenas mais um edital de fomento à produção<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Além dos três premiados, o Canal Curta resolveu por iniciativa própria fazer a aquisição de mais dois curtas do Programa Elipse.

<sup>6</sup> Estou longe de acreditar que o Programa Elipse dá conta da complexidade da formação e educação audiovisual no estado do Rio de Janeiro. Sei das limitações do Programa. E a principal para mim é de alcance (e quem está fora da universidade?). Fizemos uma opção política naquele momento. Porque fazer política pública é também fazer escolhas a partir de diagnósticos.

O Programa Elipse não é o único que aponta para novos caminhos, ao colocar a educação e formação como protagonistas, dentro do campo das políticas públicas. A educação e formação estão presentes em algumas poucas iniciativas de Secretarias e Ministérios. Contudo, parece fundamental que as ações de políticas públicas para a educação e formação audiovisual não sejam pontuais e isoladas, como acontece nos dias de hoje, mas que sejam estruturais nas políticas nacionais, estaduais e municipais. Isso demanda uma revisão histórica sobre o pensar e fazer audiovisual no Brasil que envolve pesquisa, política pública e mercado.

### Referências

BAHIA, L. *Discursos, Políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural : Iluminuras, 2012.

CANCLINI, N.G. *América Latina: mercados, audiências e valores num mundo globalizado*. Conferência da 4ª Cúpula Mundial de Mídia para Crianças e Adolescentes. Rio de Janeiro: Multirio, 2004.

HALL, S. "A centralidade da cultura, Notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo". Revista Educação e Realidade. jul./dez. 1997.

MACHADO e VÉLEZ. "Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão". Ecompós; São Paulo. Abril 2007.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO (SEC), *Catálogo Elipse*. Rio de Janeiro, 2105.

# A representação da mulher prostituta em “IRACEMA - uma transa amazônica”<sup>1</sup>

## The representation of prostitute woman in “IRACEMA”

Livia Perez de Paula<sup>2</sup> (Mestre – Unicamp)

### Resumo:

Este artigo busca compreender a recepção do filme IRACEMA - uma transa amazônica destacando, numa perspectiva feminina, a questão da representação da mulher prostituta, tema que é tão fundamental na narrativa do filme, mas que parece ter permanecido adjacente à questão ambiental tão festejada pela crítica.

### Palavras-chave:

Representação; Mulher; Prostituição; Amazônia.

### Abstract:

This article seeks to comprehend the IRACEMA's reception highlighting a female perspective of the matter of women's representation, a topic which is fundamental to the film's narrative, but seemed to have remained neighbor to the, critically celebrated, environmental topic.

### Keywords:

Representation; Woman; Prostitution; Amazon.

### Introdução

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA é um filme realizado por Jorge Bodanzky e Orlando Senna no ano de 1974 que narra a história de Iracema (Edna de Cássia), uma jovem do interior da região Amazônica que, ao chegar em Belém se torna prostituta e em seguida se aventura pela Rodovia Transamazônica com o caminhoneiro gaúcho Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio).

Em sua ótima recepção, sobretudo entre a crítica brasileira e europeia, os escritos sobre o filme priorizam a questão ambiental, a crítica ao governo militar e debatem a grandiosa atuação de Pereio destacando sua ironia e seu sarcasmo. Outra vertente explorada exaustivamente pela crítica é o caráter híbrido que alguns enxergam no filme. Já a questão da mulher e sua representação no filme, tão fundamentais quanto a exploração da Amazônia e a forma como

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL A mulher no cinema.

<sup>2</sup> É mestra em Multimeios pela Unicamp, tem graduação em Midialogia e também atua como realizadora. Suas principais obras são o curta Quem matou Eloá? e o longa Lampião da Esquina.

Bodanzky decupa as cenas, encontram poucas investidas críticas que partem, sobretudo, de algumas mulheres que escrevem sobre o filme.

Este artigo propõe uma análise de perspectiva feminina que permita reflexionar sobre a representação da mulher prostituta identificando a violência contra à mulher nas adversas condições das tomadas, reconhecendo o esforço infantil de Edna para superar os desafios da encenação adulta que lhe era requerida.

### **Iracema, a personagem**

O argumento do filme delinea dois personagens partindo da ideia do encontro entre dois mundos: o rio, representado pelas meninas e mulheres caboclas que atuavam na prostituição, e a estrada pelo motorista de caminhão que adentrava a floresta cada vez mais. Portanto a narrativa construída sob a história de Iracema e Tião serviria de pretexto para mostrar os acontecimentos recentes na Amazônia de uma perspectiva crítica.

A jovem Edna de Cássia nunca havia ido ao cinema, nem pensado em ser atriz quando foi convidada para viver o papel título de IRACEMA. A princípio o teor do filme não foi revelado à Edna, nem que ela viveria uma prostituta. Por isso como estratégia para que Edna assimilasse melhor sua personagem, resolveram, então, filmar em três blocos na ordem que sucedem no filme: o rio, o Círio e a estrada. Apesar disso, não houve uma ordem cronológica estrita nas sequências que compunham esses blocos. Na primeira parte, do início do filme até a chegada de Iracema ao mercado Ver-o-Peso em Belém, ela experimenta seus primeiros contatos com o mundo urbano. A segunda parte é relativa à Festa do Círio de Nazaré quando onde Iracema se torna prostituta. No terceiro e último bloco da estrada, estavam os maiores desafios a serem enfrentados pela direção.

Não raro Edna e Pereio, no papel de Tião, caracterizados em seus personagens se passavam por um caminhoneiro comum e uma prostituta de verdade possibilitando a entrada em certos ambientes, a interação com a população local e a fluidez das cenas. Quando não estavam de fato gravando esse confusão não tinha qualquer efeito significativo para o caso de Pereio/Tião, já que a figura do caminhoneiro na região é alguém valorizado, mas acaba sendo danoso para Edna que, por conta da marginalidade de sua personagem e da conotação negativa

da atividade de prostituição, chega até mesmo a ser agredida por estar caracterizada como uma prostituta.

A personagem de Iracema é caracterizada como uma jovem de um lugar longínquo cujo único meio de comunicação que se faz possível é o rádio. Sua imagem é associada com a da “mulher nativa mostrada como uma extensão harmoniosa da natureza tal qual era nas representações do descobrimento da América”<sup>3</sup>. A imagem de Iracema/Edna na primeira parte do filme como virgem, tímida, intocada assim como a floresta que a rodeia representa a metáfora de uma “terra de ninguém”, ou mata selvagem à espera de um ‘colonizador-predador’ (Pereio e o governo).<sup>4</sup>

A partir de seu primeiro contato com o mundo da prostituição seu figurino é exuberante com roupas de mulher adulta, e suas as unhas cumpridas e pintadas de vermelho. Ela simula ter desenvoltura de mulher ao imitar o andar da atriz ao seu lado e ao tentar acender um cigarro e fumar, ambas ações que executa de forma muito desajeitada apesar de saber tragar.

Na cena que se segue dentro do bordel, Edna precisa trocar de roupa deixando os seios à mostra. O convencimento de Edna para fazer esta cena vem principalmente da única mulher da equipe, Conceição e da atriz que participara pontualmente naquela cena, ambas brancas, sustentando o mesmo argumento de que aquilo seria ‘normal’ num trabalho de atriz. Elas insistiram neste argumento mesmo sabendo que Edna não era atriz e até a produção do filme não ambicionava ser. Mais grave, transportaram-na para a realidade de uma atriz de cinema mesmo sabendo ser quase que impossível a carreira de atrizes de feições caboclas e indígenas como as da menina no cinema e TV do Brasil da década de 1970.

### **Iracema na transamargura**

Iracema, apesar de dar título ao filme, e ser o centro da narrativa na primeira parte, antes de encontrar Tião e na última parte após ser abandonada por ele, fica submetida à figura do caminhoneiro. Quando em companhia de Pereio, Edna assume uma posição retraída de atuação nas quais Iracema figura como um acessório que Tião leva a tira-colo, enquanto ele domina os diálogos, o quadro e a ação restando à Edna a coadjuvação.

---

<sup>3</sup> SHOHAT, Ella, STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naify 2006 p. 210

<sup>4</sup> Idem p. 210

Outro aspecto importante é que conforme o filme documenta o processo de extração da madeira, com cenas de desmatamento e queimada, a degradação da menina acontece paralelamente pois assim como “a floresta Amazônica, Iracema é deixada devastada e deflorada, vítima do progresso”.<sup>5</sup> E isso se traduz até mesmo em seu figurino de mini shorts da Coca-Cola. A marca multinacional estampada no corpo de Iracema reforça a relação que metaforiza a exploração da menina à da floresta.

O tema da prostituição também servirá para abordagem de assuntos primordiais para o filme como na cena em que Iracema e a prostituta Teresa são aliciadas para irem até a fazenda de um americano. O transporte das prostitutas em avião, perfeitamente plausíveis na narrativa, serve à mise-en-scène, para mostrar imensas áreas de desmatamento e da introdução do tema da pecuária e do trabalho escravo no filme.

### **Violência no inferno amazônico**

Existem duas sequências no filme nas quais a violência física predomina e que merecem ser comentadas. A primeira delas acontece quando dois guardas caminham até uma casa onde se lê “Recanto do amor” e pegam a garota pelos braços arrastando-a para longe. O olhar atento percebe que ela esboça um sorriso enquanto se debate presa pelos guardas que a levam, mostrando que ela tinha consciência da cena armada.

Independente do nível de encenação, Bodanzky diz em entrevista que apenas pediu aos guardas (policiais de verdade) para retirarem Edna do local, sem mencionar que ela era uma atriz, mas também sem pedir que o fizessem com violência. A cena revela então um ambiente onde a violência contra a mulher, principalmente a prostituta, é tolerada e totalmente naturalizada, e também uma hierarquia de poderes: o pedido de um homem branco (Bodanzky), dotado de uma câmera (poder) é atendido prontamente, sem nenhuma justificativa ou queixa legítima para que a polícia aja contra a menina e o faça com força e violência.

A segunda situação se dá durante a encenação de uma briga entre Iracema e uma atriz. Quando a discussão verbal evolui para agressões físicas encenadas, um homem, não-ator, retira Iracema do local, lhe empurrando e dando-lhe tapas na cabeça. Segundo a equipe este homem

---

<sup>5</sup> RICKEY, Carrie Review about Iracema. Voice, the village. “But like the Amazon outback, Iracema is left deflowered, the victim of progress”.

não era ator e nem havia sido pedido a ele que interferisse na cena. Ele, portanto, por iniciativa própria e sem saber que se tratava de uma encenação combinada, decide intervir e retirar Iracema violentamente, empurrando e estapeando a menina na cabeça e no rosto.

O tema da prostituição está claro em todas as sequências e contribui decisivamente para que Edna/Iracema seja uma vítima em potencial da violência contra a mulher. Da mesma maneira, a prerrogativa da prostituição é fundamental para sustentar a narrativa visto que Iracema só embarca no caminhão de Tião porque se tornou uma prostituta. O filme, no entanto, problematiza com recuo a questão da prostituição como na cena onde a câmera flagra meninas dançando carimbó, ritmo típico na região, num bordel e a montagem comenta ironicamente a cena, justapondo o registro que Bodanzky faz dos rostos e corpos infantis dançando e um outro plano que registra uma parede com os seguintes dizeres: “É expressamente proibido a presença de menores (sic) neste local”.

“A câmera assim como Iracema, vê tudo de uma certa distância, como se fosse a primeira vez. Somente no último plano do filme percebemos a dimensão da preocupação e tristeza do cineasta”<sup>6</sup>, o que denota uma combinação entre um estilo de fotografia próximo ao cinema direto, prezando a não interferência, e um olhar masculino que não invade, mas também não contempla de forma primordial, o drama da menina prostituída:

“O filme se abstém de voyeurismo e excitação enfocando as causas e as consequências, em lugar da experiência real de sua degradação. Interligando sequências de prostituição com queima de florestas inteiras, construção da rodovia, venda de trabalhadores escravos por atacado, o filme coloca a experiência de Iracema (um anagrama de América) numa perspectiva mais ampla, sem detalhar excessivamente sua condição de prostituta” (BURTON, 1975, p.34).

Para a cena final de IRACEMA, uma sequência de quase dez minutos, numa casa em ruínas na beira da estrada, Edna e algumas prostitutas são caracterizadas com aspectos de degradação com a finalidade de alegorizar uma desordem política, mas não da perspectiva colonialista estrangeira e, sim uma desordem causada justamente pela imposição de políticas de cunho colonialistas levadas a cabo pelo governo militar. Segundo Julianne Burton:

---

<sup>6</sup> CANBY Vicent. Film “Iracema”, victim of Brazil's Amazon Policy. New York Times. 25/05/1982. “The camera much like Iracema sees everything at a distance, as if for the first time. Not until the film's last frame we realize the full measure of the film maker's concern and sorrow”

“O paralelo entre a relação de colônia e metrópole e aquela de homem dominante e mulher dependente são bem empregados. Tião segue enquanto Iracema fica exausta, assim como os neocolonialistas abandonavam livremente os territórios explorados em busca de uma nova região virgem. Tião está sempre no banco do motorista; ele domina as tomadas e Iracema vai junto de carona, convencida de que ela finalmente está indo para algum lugar quando de fato ela está indo apenas para sua própria destruição” (BURTON, 1975, p.34)

#### *Edna caracterizada para a cena final*

A visão da menina indígena e prostituta como vítima mais latente da exploração desenfreada na região, provoca, da perspectiva identitária, o questionamento da representação de Iracema que é retratada como uma mulher indígena indefesa, vítima total, passiva e sem possibilidades de revolucionar como bem coloca Raquel Gerber em “Bye bye Brasil e outros caminhos do Cinema Novo ou Bye bye Iracema ou O Poder do Falo”, no qual além de assinalar a dominação masculina tanto na frente quanto atrás das câmeras, expõe seu entendimento deste momento final, distinto da compreensão de Babenco:

“Edna de Cássia é uma mulher denegrida, explorada, reduzida beleza índia que acaba como a “Geni” de Chico Buarque - não revoluciona. O final do importante IRACEMA é patético e conformista.” (GERBER 1980, p.57)

#### **Considerações finais**

O tema mais comentado e salientado de IRACEMA pela crítica infelizmente continua muito atual visto que a situação de desmatamento e exploração da Amazônia só se agravou do

momento de realização do filme até hoje. Com relação à questão identitária, o filme retrata de uma perspectiva masculina a experiência de encenações de uma criança do sexo feminino de 14 anos submetida às condições da beira da estrada e em situação de prostituição. O machismo da região é perceptível e reproduzido na forma fílmica não somente através da inclusão de cenas de agressão física e psicológica, mas também na permissão dada pelos realizadores de que este machismo do mundo real se relacionasse com a diegese das cenas no momento da tomada.

A equipe técnica e o único ator profissional, Pereio, se posicionam com o devido recuo para criticar de forma irônica as questões sociais e ambientais da região, o que não ocorre da mesma forma com relação à opressão e violência de gênero e à questão étnica que se pasteurizam na narrativa, apenas como ilustração da vivência de uma prostituta na beira da estrada. E de fato, estas não eram preocupações no horizonte da esquerda na época, que estava mais ocupada em criticar e combater a ditadura e as questões de ordem social. A discussão das identidades surgiria anos após a realização do filme, no final da década de 1970.

Desta forma, apesar do forte teor destas cenas de agressão e violência, as questões e a problemática que envolvem a mulher indígena e prostituta neste inferno amazônico, se tornam mais visíveis e mais compreensíveis para aqueles que compartilham a sensibilidade da crítica a partir do ponto de vista das identidades. Para quem não está sensibilizado com esta visão, as questões ambientais e sociais se sobressaem e é possível passar ileso aos dramas femininos conseguidas a tanto custo pelas experiências extremas que Edna de Cássia vivenciou na pele de Iracema.

## **Referências Bibliográficas**

### REVISTAS E JORNAIS

CANBY, Vincent. Film "Iracema", victim of Brazil's Amazon Policy. New York Times. 25/05/1982.

GERBER, Raquel. Bye bye Brasil e outros caminhos do Cinema Novo ou Bye bye Iracema ou O Poder do Falo. Filme Cultura Nº 35-36 Rio de Janeiro 1980.

KAHNS, Claudio. Iracema - um estrangeiro em seu país. IN: GOMES, Paulo Emilio Salles, BERNARDET, Jean-Claude, KAHNS, Claudio. Caderno de Cinema nº zero. Cine Clube Montagem. Centro Acadêmico XI de Agosto.

Na Belém-Brasília, a idéia do filme. Jornal O Globo Edição de 29/03/1981.

### GERAIS

BURTON, Julianne The Old and the New: Latin American Cinema at the (Last?) Pesaro Festival, JUMP CUT, nº 9 (October-December, 1975).

MATTOS, Carlos Alberto. Jorge Bodanzky, O Homem com a Câmera. Coleção Aplauso. Imprensa Oficial: São Paulo, 2007.

SENNA, Orlando. Xana, violência internacional na ocupação da Amazônia Rio de Janeiro : CODECRI, 1979.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

STAM, Robert. Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: EDUSP, 2008.

# Entre a imagem e a técnica: O cinema segundo Harun Farocki<sup>1</sup>

## Between image and technics: The cinema of Harun Farocki

Luís Felipe Flores<sup>2</sup> (Doutorando – UFMG)

### Resumo:

A obra audiovisual do cineasta tcheco-alemão Harun Farocki é marcada por reflexões sobre a imagem cinematográfica em suas interseções com outras formas de visibilidade técnica. Esse esforço teórico presente nos filmes é acompanhado por vasta produção textual, oferecendo um pensamento consistente sobre o cinema na era da visão tecno-midiática. Pretendemos refletir, a partir dos escritos e filmes do cineasta, como esse sistema filosófico-estético é concebido.

### Palavras-chave:

cinema, técnica, Farocki, tempo, mídia.

### Abstract:

The audiovisual work of Czech-German filmmaker Harun Farocki is marked by reflections on the cinematographic image at its intersections with other forms of technical visibility. This theoretical effort presented in the films is accompanied by a vast textual production, constituting a consistent thought about cinema in the era of techno-mediatic vision. Based on the writings and films of Farocki, we intend to reflect on how this philosophical-esthetical system is conceived.

### Keywords:

cinema, technics, Farocki, time, media.

O objetivo deste artigo é apresentar alguns aspectos centrais para a compreensão do pensamento do cineasta alemão Harun Farocki sobre o cinema. Desejamos delineá-los, em sua obra escrita e filmada, a partir de três momentos chave: a problematização do *plano-contraplano*; a noção de *montagem flexível*; a profusão de imagens técnicas, que culmina no conceito de *imagem operacional*. Veremos, em suma, como essas questões aparecem em passagens de textos ou entrevistas de Farocki, e são trabalhadas em algumas de suas obras, respectivamente.

O projeto cinematográfico de Farocki está carregado, desde o princípio, por fortes intenções políticas. Além disso, realização e crítica se complementam na sua obra. Como ele mesmo afirma, trata-se de um sistema compósito, no qual, como na indústria de aço, os restos são aproveitados, os textos e filmes se retroalimentam. Por fim, em toda a sua filmografia há uma atenção obsedante pela dimensão técnica que constitui o cinema e, mais amplamente, a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 5 do seminário "Teoria dos Cineastas".

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação Social no PPGCOM-UFMG, onde desenvolve pesquisa sobre o cineasta Harun Farocki, sob orientação do Prof. Dr. César Guimarães.

fabricação das imagens em movimento em geral. Não por acaso, ele foi interlocutor de pensadores da mídia como Vilém Flusser, Friedrich Kittler e Wolfgang Ernst.

Desde sua passagem pela Academia de Cinema de Berlim, Farocki criticava a maioria de seus contemporâneos por não possuírem inquietações estilísticas aliadas à militância recém-inaugurada. Sem compartilhar com eles do que ele chama uma “devoção do presente, [essa] que fazia passar [...] todas as imagens pelo filtro de uma utilidade política imediata” (FAROCKI, 2013, p. 43), o cineasta aponta a necessidade de uma consciência estética aguçada para se veicular mensagens políticas.

Vale lembrar que Farocki avaliou duramente os diretores do “Novo Cinema Alemão”, como Wenders, Fassbinder e Schlöndorff. Ele os criticava por se “conformarem com a ideia que todo mundo possuía sobre o que o cinema, supostamente, deveria ser” (FAROCKI, 2013, p. 15), em especial os modos de edição convencionais e o recurso habitual às formas canônicas do plano-contraplano. Para ele, apenas uma ruptura radical com os modelos hegemônicos de construção tecno-estética da imagem em movimento poderia produzir um cinema realmente contestador.

Com essas ideias em mente, e encontrando suas principais referências estéticas em figuras como Straub, Godard, Bresson, Adorno e Brecht – que são citados vira e mexe nos seus textos – Farocki elabora uma formulação exigente do que pode ser o cinema. Um dos pilares dessa formulação é a problematização do plano-contraplano, que encontra reflexos bastante nítidos nos seus primeiros filmes, realizados entre 1967 e 1982, marcados por estratégias formais de distanciamento ou reflexividade.

A atitude de Farocki sobre o contraplano não se resume a recusa ou adesão. Demonstra, antes, visão crítica quanto às consequências estéticas de seu uso *habitué* (haveria, para ele, uma verdadeira “cultura do plano-contraplano” em voga no cinema). Em 1981, no artigo “Plano-contraplano: A expressão mais importante da lei do valor cinematográfico”, ele diz que “quase todos os cortes manipulam o tempo, mas [...] o contraplano continua a ser o recurso mais operacional para alcançar esse objetivo” (FAROCKI, 2013, p. 93). Por outro lado, ele observa que essa lógica implica um conjunto de pressupostos estéticos sobre a fabricação fílmica, da filmagem à montagem. Em suas palavras:

São os verdadeiros autores, os autores-autores, que se colocam contra a técnica do plano-contraplano. A técnica do plano-contraplano é um método de montagem que repercute antecipadamente na filmagem e, portanto, na invenção, na escolha e no uso das imagens e dos protótipos filmicos. No fim das contas, o plano-contraplano é a primeira regra, a lei do valor. [Mas] a falta de jeito exposta pela omissão do plano-contraplano advém da pobreza do filme em termos de estilística cinematográfica (FAROCKI, 2013, p. 83).

A problematização das construções filmicas fundadas na hegemonia do plano-contraplano resulta em propostas alternativas de organização do tempo. Em 1995, o diretor realiza a instalação *Interface*, sem dúvida sua obra mais diretamente auto-reflexiva. Sentado na ilha de edição, ele comenta passagens de seus filmes anteriores e projeta questões para trabalhos futuros. Tudo resulta em uma “forma que pensa”, um pensamento em ato sobre as possibilidades específicas de relacionar as imagens (e sons) no cinema.

A ideia de montagem sugerida no filme tenta escapar à produção de hierarquias sensoriais ou semânticas. “Cada som ou imagem é igual” (FAROCKI, 1998). Colocar imagens em relação é explorar desdobramentos e conexões possíveis a partir dos signos icônicos disponíveis. O visível encontra expressividade própria, e muitas vezes adquire precedência na dinâmica interna do filme.

Em conversação com André Habib e Pavel Pavlov, Farocki reconhece que mesmo antes de atuar nas galerias seus filmes já possuíam um certo “potencial de instalação”. Eles privilegiam formas de aparição conjunta das imagens, evitando que elas se anulem com encadeamentos lineares ou estabeleçam vínculos hierárquicos. Em outra conversa, desta vez com Inge Stache, realizada em 2012, o cineasta desenvolve melhor a questão ao ser questionado sobre a presença crescente das duplas projeções e das *split screens* nos seus trabalhos audiovisuais. Ele responde assim:

No cinema ou no vídeo, utiliza-se a montagem sucessiva, uma imagem desaparece e uma outra, nova, toma seu lugar. Na interseção, uma imagem se coloca no lugar da outra. Quando se utiliza dois ou mais canais de imagem, pode-se trabalhar de modo que uma imagem não substitua nem anule a outra, mas sim ingresse em uma relação com ela. Uma co-presença. Isso é o que chamo de “montagem flexível” (FAROCKI, 2013, p. 285).

Mas a ideia farockiana de *montagem flexível* já aparecia em 1998 no livro *Speaking about Godard*, feito em parceria com Kaja Silverman. No capítulo dedicado ao filme *Número dois*, inspiração certa e reconhecida por Farocki, lemos:

Quando Godard mostra dois monitores, ele faz com que um comente sobre o outro por meio de uma montagem flexível. Eu digo “montagem flexível” pois o que está em questão é uma qualidade geral de relação, em vez de uma oposição estrita ou uma equação. *Número dois* não determina de antemão como as duas imagens devem ser conectadas (FAROCKI, 1998).

O conceito é elaborado ainda no texto “Influências transversais/ montagem flexível”, no qual Farocki analisa o emprego desse método em sequências específicas das suas obras. Ao abordar o filme *Imagens da prisão*, ele diz:

Era possível inserir uma legenda em uma das faixas, enquanto na outra a imagem corria, de modo que o espectador podia escolher entre as duas imagens e também qual relacionar com a legenda ou se deveria relacioná-la com ambas. Também se podia interromper com uma cartela o fluxo de imagens nas duas faixas e nelas mostrar uma única imagem. Pareceu-me ser possível fazer com duas faixas tudo o que se pode fazer com uma, mas que com duas era mais fácil criar uma montagem flexível. Mais experimento e menos afirmação. Evitar a univocidade sem cair na imprecisão (FAROCKI, 2015, p. 231).

A busca por novos modos de construção temporal é acompanhada pela pluralidade de imagens convocadas pelo realizador. Existe uma relação recíproca entre esses aspectos: a experimentação com a montagem propicia uma abertura para categorias visuais outras; ao mesmo tempo, materiais e contextos pouco usuais acabam contaminando as construções formais.

“O cinema não possui outra especificidade além de receber imagens que não são feitas para ele”, dizia Daney (2011, p. 113) sobre Godard. É como se Farocki, em alguma medida, tentasse seguir essa formulação. Ele utiliza imagens pornográficas, publicitárias, televisivas, de treinamentos empresariais, de videogames, de simuladores militares, de arquivos nazistas, de sistemas robóticos, arquivos históricos, trechos de outros filmes etc. Uma verdadeira lógica da citação: “nada de atores, nada de imagens realizadas por mim, melhor citar coisas que já existem e criar uma nova qualidade documental” (FAROCKI, 2013, p. 298).

A sensibilidade específica que Farocki teoriza e executa em seus filmes produz aberturas que não mais se restringem ao circuito tradicional da arte cinematográfica. Em *A imagem*, de 1983, o diretor passa quatro dias como agente infiltrado em um ensaio fotográfico da Playboy alemã. Três anos depois, no filme *Uma conversa com Vilém Flusser*, o cineasta e o teórico da mídia analisam a distribuição de dos elementos gráficos na primeira página do jornal alemão *Bild*.

Lembremos que a crítica farockiana ao plano-contraplano corresponde a uma posição política em relação às implicações estéticas desse procedimento técnico. Assim, suas investigações sobre o tempo no cinema são inseparáveis da tentativa de colocar em evidência as técnicas de poder e os esquemas de controle inscritos nas imagens do mundo. Com efeito, Farocki dedicará, em todo o restante de sua obra, um esforço desmedido para se apropriar cinematograficamente de materiais visuais ligados às instituições capitalistas de controle e de progresso.

Em 1986, no filme *Como se vê*, vemos blocos discursivos pontuados por imagens oriundas de sistemas robóticos. Forma e conteúdo se misturam. A fim de associar o desenvolvimento tecnológico ao progresso dos instrumentos bélicos, o avanço da indústria à obsolescência do homem, o filme utiliza os olhares das próprias máquinas. Dois anos depois, em 1988, o filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra* se organiza de maneira semelhante, associando a primeira fotografia de Auschwitz, feita por um avião de reconhecimento norte-americano, à produção excessiva (e destrutiva) das imagens no mundo contemporâneo. Depois, no ano 2000, o filme *Imagens da prisão* utiliza registros de câmeras de vigilância coletados em um presídio norte-americano.

Percebe-se, de maneira cada vez mais intensa, a concepção do cinema como uma máquina de visão capaz de produzir e transmitir conhecimento crítico sobre determinadas estruturas de poder visual presentes na sociedade. E aí algo importante seria a possibilidade de deslocar certas imagens dos seus circuitos usuais, de usar a montagem cinematográfica para elaborar, com elas, novas possibilidades de comunicação e cognição. “Em minhas produções consigo aceder, de certa forma, a áreas de conhecimento novas para mim”, (FAROCKI, 2013, p. 282). Vale marcar, Farocki extrai conhecimento para dar a conhecer, e talvez por isso o caráter didático de alguns dos seus filmes. Essa dimensão científica – ou mesmo pedagógica – do dispositivo fílmico, carrega consigo todo um legado tecno-estético no decorrer da história do cinema, de Vertov a Godard, delineando um sistema de pensamento que converge para as obsessões estéticas das imagens técnicas.

A noção de *imagem operacional* é central para esse sistema. Sua primeira utilização nominal remete à série *Olho-máquina*, realizada entre 2001 e 2003, um tríptico de videoinstalações que reflete em torno das imagens produzidas pelas armas inteligentes na

primeira guerra do Iraque. Nesse filme, vemos imagens feitas por robôs, máquinas, programas de computador, mísseis teleguiados. Farocki afirma ter sido “sensível ao caráter ‘deslocado’ de todas essas imagens, laboriosamente coletadas em institutos de pesquisa, serviços de relações públicas, arquivos de filmes educativos e outros” (FAROCKI, 2015, p. 231). Com efeito, nos filmes posteriores ele continuará reunindo imagens provenientes de sistemas tecnológicos variados, a fim de organizá-las e comentá-las por meio da montagem.

Dois anos depois, em 2005, com o texto “A guerra sempre encontra uma saída”, Farocki define as *imagens operacionais* como aquelas “que não são feitas nem para entreter nem para informar. Imagens que não buscam simplesmente reproduzir algo, mas são, antes, parte de uma operação” (FAROCKI, 2013, p. 153). Vale notar, no entanto, que essa investigação teórica sobre as *imagens operacionais* constitui uma busca visual cuja conceituação ocorre, em grande parte, por meio de procedimentos e relações visuais colocados pelos próprios filmes.

Antje Ehmman e Kodwo Eshun (FAROCKI, 2013, p. 302) propõem seis variações das imagens operacionais na obra do cineasta: imagens operacionais, imagens protéticas, imagens de vigilância, imagens de dados, imagens estatísticas e imagens diagramáticas. A essas, podemos acrescentar uma sétima categoria, a das imagens sintéticas.

Para compreender melhor essa investigação intensa sobre as imagens técnicas e operacionais, cabe retomar a distinção de Serge Daney entre a imagem e o visual. Esse desvio se justifica pois o próprio Farocki cita essa passagem no seu texto “Diário de guerra”, publicado em 2003, sobre a segunda invasão norte-americana ao Iraque. Daney escreve:

Pelo visual, entendo a verificação ótica de um funcionamento puramente técnico. O visual não possui contraplano, nada lhe falta, ele é fechado, circular, um pouco parecido ao espetáculo pornográfico que não passa de uma verificação extática do funcionamento dos órgãos. Quanto à imagem que amamos no cinema, até a obscenidade, ela seria o oposto. A imagem aparece sempre na fronteira entre dois campos de força, ela é chamada a testemunhar uma certa alteridade e, ainda que possua sempre um núcleo duro, sempre lhe falta algo. A imagem é sempre *mais* e *menos* que ela mesma (DANEY, 1991, p. 163).

Enquanto o visual se refere ao cosmos ubíquo do poder, da publicidade às transmissões televisivas, a imagem é um lugar utópico, que resiste às forças hegemônicas da representação. Portanto, o esforço de Farocki, ao convocar sistematicamente, em seus filmes ou instalações, arquivos que poderíamos associar à noção de “visual”, é, a meu ver, um gesto político, um gesto

de resistência. O cinema por ele concebido não busca escapar do mundo, mas sim realizar um debate crítico com a dimensão do “visual”. Busca confrontar as visões totalitárias das estruturas de poder, das dinâmicas institucionais, dos meios midiáticos, a fim de restituir a possibilidade de existência das imagens.

O pensamento e o trabalho de Farocki não se limitam, assim, à reivindicação de uma especificidade cinematográfica ou à reflexão sobre as formas fílmicas tradicionais que se impuseram historicamente. Sua teoria e crítica da imagem, enraizada na *mise en scène* e na montagem cinematográfica, contribui para repensar as possibilidades de sua arte em meio às múltiplas manifestações da imagem em movimento no nosso mundo. Isso se dá, sobretudo, pelo questionamento de alguns pressupostos formais hegemônicos, pela convocação de materiais imagéticos pouco usuais e pela organização singular do tempo cinemático. Como afirma Thomas Elsaesser, Farocki fabrica “um meta-cinema: ele ultrapassa o cinema que nos é familiar, refletindo sobre o cinema que nos é desconhecido” (ELSAESSER, 2008, p. 40).

### Referências

DANEY, Serge. "Montage oblige. La guerre, le Golfe et le petit écran~ In: *Devant la recrudescence dels vols de sacs a main: cinema, television, information (1988-1991)*. Lyon: Aleas, 1991.

ELSAESSER, Thomas. “Sauts temporels et dé-placements: le souvenir du travail dans les machines de vision de Farocki”. In: *Revista Intermédialités*, nº. 11, primavera de 2008.

FAROCKI, Harun. “Influências transversais/montagem flexível”. In: YOEL, Gerardo. *Pensar o cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 227-234.

FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FAROCKI, Harun; SILVERMAN, Kaja. *Speaking about Godard*. New York: New York University Press, 1998.

# **Hanseníase no cinema: deslocamentos políticos em vídeos de um acervo<sup>1</sup>**

## **Hansen's disease in the cinema: policies displacements in a video collection**

**Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho<sup>2</sup> (Doutor-UFRJ) e Marcia Bastos de Sá<sup>3</sup> (Doutora -UFRJ)**

### **Resumo:**

Este trabalho apresenta resultado final de uma pesquisa sobre a produção audiovisual científica e educativa brasileira sobre Hanseníase, em acervos audiovisuais. Apresentamos análise de cinco vídeos sobre a doença. Como apontado, os principais enunciados das obras indicam deslocamentos gradativos das políticas, das práticas discursivas e não discursivas em relação à doença. Nesta série de vídeos, questões relacionadas à capacitação dos profissionais de saúde enunciam-se de forma proeminente.

### **Palavras-chave:**

Acervo audiovisual, história da hanseníase, enunciado.

### **Abstract:**

This paper presents the final results of a research on the Brazilian scientific and educational audiovisual production about Hansen's disease, in audiovisual collections. An analysis of five videos about the disease is presented. The main statements of the works indicate gradual displacements of policies, discursive and non-discursive practices in relation to the disease. In this series of videos, questions related to the qualification of health professionals are enunciated in a prominent way.

### **Keywords:**

Audiovisual archive, history of Hansen's disease, statement.

Dando continuidade à pesquisa sobre a produção audiovisual científica e educativa brasileira em Ciências e Saúde, em acervos audiovisuais institucionais, finalizamos a análise de filmes de arquivos sobre a Hanseníase, acrescentando cinco obras, todas produzidas pelo Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde, aos títulos já analisados em trabalhos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: EXPERIÊNCIAS COM FILME-EDUCATIVO.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação e docente do Programa de Pós-graduação em Educação em Ciência e Saúde da UFRJ.

<sup>3</sup> Doutora em Educação em Ciências e Saúde desenvolve Projeto de Pós-Doutorado (PNPD) sobre vídeos no NUTES/UFRJ.

anteriores: *Combate à Lepra no Brasil* (1945) e *Prá onde é que eu vou?* (1987) (REZENDE FILHO, 2014; REZENDE FILHO & SÁ, 2015).

O objetivo geral da pesquisa é identificar, pelo cotejamento de enunciados extraídos de cada obra, deslocamentos das políticas, das práticas discursivas e não discursivas em relação à doença. O recorte do presente trabalho possibilita também um avanço nas reflexões sobre acervos audiovisuais como conjuntos e séries de obras, por meio da análise de como campos correlacionais (FOUCAULT, 2007) se estabelecem em uma dimensão institucional, no que tange à institucionalidade dos acervos e das intenções dos produtores e mantenedores desses acervos. Considerando o conjunto de informações de produção das obras identificadas e de dados históricos sobre a constituição dos acervos estudados, identificamos características gerais relativas aos campos de correlação estabelecidos entre essas obras e a série de obras do próprio acervo.

#### **A Hanseníase no Acervo do Laboratório do Vídeo Educativo do NUTES/ UFRJ**

Este acervo conta com 219 títulos, do qual quase 90% (196 vídeos) dedicado à circulação de conhecimentos, práticas e de propostas de reflexão referidos ao ensino médico e ao campo da saúde (SÁ, 2011). Dentre todos os temas que compõem o acervo, Hanseníase, levou à produção de seis vídeos. São eles:

*Pra onde é que eu vou?* (1988a) e *Prevenção de incapacidades físicas em hanseníase* (1988) foram produzidos em parceria entre a Divisão Nacional de Dermatologia Sanitária do Ministério da Saúde (DNDS-MS) e o NUTES-UFRJ, constituindo junto com um livro, o conjunto de recursos educativos produzidos para o Projeto de Integração Ensino-Serviço (IES) sobre Hanseníase. O primeiro título foi denominado como um “vídeo de sensibilização”, tendo por objetivo 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, tendo em vista as ações necessárias para seu tratamento e controle. *Prevenção de incapacidades físicas em hanseníase* (1988b), por seu turno, apresenta procedimentos de exame e investigação para diagnóstico precoce e prevenção de deformidades,

sendo estas últimas, segundo a sinopse, o aspecto de sustentação do preconceito contra os hansenianos.

*Os desafios da cura* (1995) propõe uma análise do conceito de cura da Hanseníase, priorizando uma perspectiva centrada no diagnóstico precoce e, conseqüentemente, na cura total do paciente, evitando o desenvolvimento de sequelas. Além disso, apresenta imagens de dinâmica de grupo com pacientes hansenianos em tratamento, desenvolvida por médicos e assistentes sociais; encenação de médico que lembra o primeiro caso de hanseníase que atendeu, entremeada por reflexões sobre a prática médica habitual à época e sobre dificuldades sociais, especialmente trabalhistas, vivenciadas hansenianos ou ex-hansenianos. Sobre este aspecto, são apresentados depoimentos de ex-portadores da doença, de advogado trabalhista e de médico vinculado ao Tribunal Superior do Trabalho.

*(des)Mancha Brasil* (1999), financiado pelo Ministério da Saúde e produzido pelo NUTES/UFRJ em parceria com o Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense e com o Programa de Atenção Primária à Saúde e o Serviço de Dermatologia da Faculdade de Medicina da UFRJ, é o antepenúltimo vídeo sobre a hanseníase do Acervo. Ele documenta as atividades realizadas por graduandos de Medicina em Queimados, município da Baixada Fluminense (RJ), no contexto do Projeto de Extensão *(des)Mancha Brasil*, uma parceria interinstitucional que visa à eliminação da hanseníase em Queimados e Belford Roxo. A abordagem elaborada pelo vídeo dá acesso a discursos e práticas dos participantes durante o desenvolvimento de diferentes ações em diversos cenários da localidade. Com isso, práticas encenadas ou apenas referidas verbalmente em vídeos anteriores são substituídas por ações de fato realizadas, contribuindo para modificação de atitudes e práticas desfavoráveis em relação à doença.

Os dois últimos títulos, *Aspectos clínicos e semióticos do diagnóstico da hanseníase* e *Simplificando o diagnóstico da hanseníase*, ambos de 2001, abordam práticas e aspectos diagnósticos e terapêuticos já trabalhados em vídeos anteriores (1988b e 1995), desenvolvendo abordagens distintas: o primeiro é elaborado a partir da consecução de planos de entrevistas e/ou depoimentos, que contrastam entre si, concedidos por alunos e profissionais; o outro, elaborado para servir como material de apoio em cursos de capacitação em hanseníase para

profissionais de saúde, desenvolve um formato inédito no acervo: a utilização da imagem em movimento sem acréscimo de som, e ausência de textos explicativos a respeito do conteúdo. Essa opção formal é justificada na abertura do vídeo: uma estratégia para facilitar o uso do material durante os cursos de capacitação, dada a necessidade de parada e retomada das muitas cenas para debate e esclarecimento das práticas veiculadas.

Em linhas gerais, pode-se afirmar que o conjunto de vídeos sobre a hanseníase do Acervo tem por objetivos: (1) a capacitação técnica dos profissionais de saúde pela divulgação de conhecimentos, estratégias e práticas destinadas ao diagnóstico precoce, tratamento, manejo e controle dessa enfermidade; (2) a “sensibilização” do mesmo público-alvo para aspectos emocionais, culturais, sociais e econômicos envolvidos ou ocasionados pela patologia, e possivelmente vivenciados por seus portadores; e ainda, (3) outra “sensibilização”, dirigida para reflexão e crítica da própria prática médica.

### Os enunciados dos vídeos

Abaixo são destacados os enunciados extraídos e analisados dos três títulos principais sobre Hanseníase. Os três títulos não incluídos no quadro (1988b, 2001a e 2001b), conforme discriminado anteriormente, abordam aspectos técnicos visando à capacitação do profissional de saúde para exame, diagnóstico e tratamento da doença, não apresentando variação significativa no conteúdo veiculado – o que e porque fazer – e na forma de realização das práticas – como fazer, o que indica a estabilidade destes aspectos. Inclui-se no quadro os enunciados do filme *Combate à Lepra no Brasil*, de 1945, analisado em outro trabalho (REZENDE FILHO, SÁ, 2015), devido suas reverberações com a série de vídeos do Nutes.

Título	Enunciados
Combate à Lepra no Brasil (INCE, 1945)	O aparelhamento das práticas do isolamento compulsório de Hansenianos – uma prestação de contas Doentes bem tratados O racismo científico O caminho certo para a erradicação da Lepra
Prá onde é que eu vou? (MS/NUTES, 1988a)	Consequências do isolamento compulsório de hansenianos: o sofrimento dos doentes. A mudança terminológica não acaba com a desinformação, preconceito e medo da população.

	A erradicação da doença no Brasil depende do esclarecimento da população e, em especial, da reorientação científica e tecnológica dos serviços e profissionais de saúde.
Desafios da cura (NUTES, 1995)	A cura da hanseníase depende do compromisso dos profissionais de saúde, dos portadores da doença e suas famílias e de toda a sociedade. O controle da hanseníase no Brasil depende da reorientação social, científica e tecnológica dos profissionais de saúde. Os portadores da doença devem lançar mão de mecanismos jurídicos para cobrar e garantir seus direitos sociais.
(des)Mancha Brasil (MS/NUTES, 1999)	A erradicação da doença no Brasil depende de esclarecimento da população. A erradicação da doença no Brasil depende da reorientação social, científica e tecnológica dos profissionais de saúde Não se pega hanseníase por contato físico. A erradicação da doença no Brasil depende de decisão política e econômica dos governos e da reorganização dos serviços de saúde.

Em relação aos enunciados dos vídeos pode-se afirmar que não existe uma ruptura – uma descontinuidade – em relação à abordagem da hanseníase no acervo. A continuidade observada, contudo, segue no sentido de retomada, espraiamento e aprofundamento de tópicos e aspectos referidos à doença. Observa-se que por um lado cada vídeo discrimina melhor aspectos que foram apresentados nos anteriores, como a questão de que a erradicação da doença depende do esclarecimento da população e, em especial, da reorientação científica e tecnológica dos serviços e profissionais de saúde – fio mestre de todos os vídeos. Em relação às retomadas merece destaque a apresentação da máxima *Não se pega hanseníase por contato físico* como um enunciado visual no vídeo de 1999, estratégia não tentada em vídeos anteriores, podendo ser entendida como um *acontecimento* de ruptura no sentido proposto por Foucault (2008), devido ao efeito que provoca nas plateias que o assistem (SÁ, 2011).

Por outro lado, alguns tópicos comparecem apenas em um dos vídeos, como por exemplo: as consequências do isolamento compulsório, no de 1988; a orientação para a busca por mecanismos jurídicos para cobrar e garantir direitos sociais, no de 1995; e a indicação de que a erradicação da doença depende de decisão política e econômica dos governos e da reorganização dos serviços de saúde, no de 1999.

A análise e o cotejamento dos enunciados destacados no quadro acima permitiu o delineamento do deslocamento de saberes e poderes referidos à Hanseníase no Brasil, dos

quais destacam-se: 1) a adoção da poliquimioterapia (PQT) pela Organização Mundial de Saúde em 1981, diminuiu drasticamente o tempo de tratamento da doença e permitiu uma reorganização dos serviços local e regional para tratamento de pacientes (MACIEL et al, 2003; OPROMOLLA, LAURENTI, 2011), mas só foi implantada no Brasil a partir de 1988, pelo uso combinando de três drogas (Rifampicina, Dapsona e Clofazimina), possibilitando a cura da doença em um prazo de seis a vinte e quatro meses, dependendo do tipo clínico. Paralelamente desenvolveu-se intensa programação de treinamento de pessoal, revisão e implantação de normas, previsão e controle de medicamentos, municipalização das ações de controle da hanseníase (OPROMOLLA, 2011); 2) o debate sobre a descentralização das ações de controle da hanseníase nos municípios teve início em 1985, com a reestruturação do sistema de saúde e, no ano seguinte, o Ministério da Saúde solicitou prioridade para o Programa de Hanseníase, tendo por objetivo o incremento da cobertura e a melhora da atenção ao hanseniano (OPROMOLLA, 2011); 3) em 1986, acompanhando o contexto brasileiro de redemocratização política e busca da construção da democracia, foi realizada a VIII Conferência Nacional de Saúde, considerada um marco histórico por consagrar os princípios preconizados pelo Movimento da Reforma Sanitária, afirmando a necessidade de resgate e garantia dos direitos sociais do cidadão e, dentre suas recomendações inclui a redefinição do papel dos leprosários, levando muitos à transformação em hospitais gerais e outros, em centros de pesquisa; 4) elaboração dos “Projetos de Intervenção para o quinquênio 1986-1990” pela Divisão Nacional de Dermatologia Sanitária visando à descentralização e integração do programa Hanseníase na rede de serviços de saúde, à implantação e à sistematização de todas as ações de controle, de acordo com a complexidade dos serviços de saúde, com o apoio dos organismos internacionais (OPROMOLLA, 2011).

### **Considerações finais**

A partir da análise pode-se afirmar que os filmes e vídeos possibilitam debates e reflexões sobre: (1) como determinado estado do conhecimento sobre a Lepra/ Hanseníase constituiu e foi constituído por meio de relações sociais e políticas em diferentes níveis e épocas;

(2) como, a partir de quais mudanças nas configurações sociais em seus diferentes âmbitos e níveis, e em qual medida, produziu-se um deslocamento no modo de abordar e tratar a Hanseníase no Brasil (DUCATTI, 2007; SANTOS, 2008). Na série de vídeos analisada enunciam-se, mais específica e fortemente, questões relacionadas à capacitação dos profissionais da área da saúde para uma abordagem adequada ao desafio ainda não alcançado de sua erradicação no país. É bastante evidente como, nessas obras, se constituem diferentemente vozes das políticas oficiais de controle da Hanseníase e vozes do interesse público sobre a doença. Na série de vídeos como um todo, multiplicam essas vozes, ao mesmo tempo em que, em alguns vídeos mais do que em outros, os autores se apropriam delas para melhor instituir uma voz única e oficial, favorável à nova política, e a todo momento implicando o profissional de saúde (prováveis espectadores) e a ignorância da população no processo de controle e erradicação da doença.

Pode-se observar ainda um deslocamento significativo no modo como os órgãos responsáveis por gerir e elaborar políticas de saúde destinadas à prevenção, manutenção e recuperação da saúde da população, concentraram seus esforços na constituição de uma abordagem multifacetada da hanseníase, tal como indicada pela conceituação estendida de saúde, valorizando-se a luta contra os preconceitos, a atenção especial à formação/ capacitação dos profissionais de saúde, e o desenvolvimento de ações permanentes destinadas à informação correta da população.

### **Referências**

- DUCATTI, I. "Discurso científico e legitimação política: hanseníase e isolamento compulsório (Brasil, século XX)". Projeto História, São Paulo, n. 34, 2007.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. (Org.) Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2008.
- FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- MACIEL, L. R. et al. "Memories and history of Hansen's disease in Brazil told by witnesses (1960-2000)". Hist. Cienc. Saude-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 10, supl. 1, 2003.
- OPROMOLLA, P. A.; LAURENTI, R. "Controle da hanseníase no Estado de São Paulo: análise histórica". Rev Saude Publica, São Paulo, v. 45, n.1, 2011.

REZENDE FILHO, L. A. C. “Documentário científico e acervos audiovisuais: endereçamento, campos de correlação e gestos estéticos-políticos”. In: XVII ENCONTRO SOCINE DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL SOCINE, 2014, São Paulo. Anais de textos completos. São Paulo: Socine, 2014.

REZENDE FILHO, L. A. C.; SÁ, M. B. “História da Ciência e arquivo: a hanseníase em dois filmes brasileiros”. XIX ENCONTRO SOCINE DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL SOCINE, 2015, Campinas. Anais de textos completos. Campinas: Socine, 2015.

SÁ, M. B. *Entre o governo dos outros e o governo de si: uma análise foucaultiana da liberdade e suas práticas em vídeos educativos do Nutes/ UFRJ*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SANTOS, L. A. et al. “Contrapontos da história da hanseníase no Brasil: cenários de estigma e confinamento”. *Rev. Bras. de Estudos Populares*, São Paulo, v. 25, n. 1, 2008.

# Ecoss musicais no começo e no fim do filme: três casos do Cinema Moderno<sup>1</sup>

## Musical echo in the beginning and in the end of a film: three cases of Modern Cinema

Luíza Alvim<sup>2</sup> (Pós-doutoranda – UFRJ)

### Resumo:

Analisamos uma característica comum a três filmes dos cinemas modernos francês e brasileiro dos anos 1967-1969: a reutilização da mesma música no começo e no final do filme, geralmente durante ou em continuidade com os créditos. Além de facilitar a unidade formal do filme, essa repetição implica o procedimento da variação e promove uma reconsideração do filme como um todo. São analisados: *Mouchette* (Bresson, 1967), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *A besta deve morrer* (Chabrol, 1969).

### Palavras-chave:

Música, cinema moderno, repetição, créditos de filmes.

### Abstract:

We consider a common aspect to three films of French and Brazilian Modern Cinema of 1967-1969: the reutilization of the same piece of music in the beginning and in the end of the film, generally during or in continuity with the credits. Beyond favoring the film formal unity, that repetition implies the procedure of variation and promotes a reconsideration of the film as a whole. We analyze: *Mouchette* (Bresson, 1967), *Entranced Earth* (Glauber Rocha, 1967) and *The Beast Must Die* (Chabrol, 1969).

### Keywords:

Music, modern cinema, repetition, film credits.

O começo e o fim são muito importantes num filme: se o começo traz objetivos como conquistar o espectador e ancorá-lo na história/proposta do filme, o final dá sentido de obra acabada. Mesmo em finais ambíguos ou abertos, o filme termina.

Dentro dessa perspectiva e levando em conta as suas características de alteridade e intermedialidade pela presença da palavra escrita (STRAW, 2010), os créditos representam momentos especiais. Considerando o filme como um “texto”, seriam, partindo da conceituação de Genette (1987), um “paratexto” (elementos no limiar do texto) e promovem para o espectador

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 2 do SEMINÁRIO TEMÁTICO TEORIA E ESTÉTICA DO SOM NO AUDIOVISUAL: “Música de filme: modos de abordagem, métodos de pesquisa”.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação (UFRJ), com a tese *Robert Bresson e a música*. Pós-doutoranda em Música (UFRJ), com pesquisa sobre a música preexistente no Cinema Moderno.

uma transição entre o mundo extratextual da “vida real” para o mundo textual do filme (STRAW, 2010).

Uma convenção bastante respeitada nos cinemas clássico e moderno foi a presença da música nos créditos, que Gorbman (1987) considerou como um código cinematográfico, próprio do cinema. Até então, os créditos iniciais geralmente continham todas ou muitas informações do filme e os créditos finais com frequência só tinham a palavra “fim”, ao contrário do que acontece na maioria dos filmes contemporâneos.

Em relação a outros códigos e modos de utilização da música no cinema, Gorbman (1987) observa que um princípio importante é o da unidade, representado, no cinema clássico, pelo *leitmotiv*. Porém, mesmo com o desejo de diretores do cinema moderno de questionarem as convenções do cinema clássico, a música permanece um elemento que traz unidade ao filme, por exemplo, quando utilizada no início e no final deles, em especial, nos créditos iniciais e finais. Analisaremos esse *tropos* da repetição da música no começo e no fim do filme em três casos: *Mouchette* (Robert Bresson, 1967), *A besta deve morrer* (*Que la bête meure*, Claude Chabrol, 1969), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967).

### ***Mouchette***

Em *Mouchette*, Robert Bresson - diretor bastante conhecido pela parcimônia com que utilizava música - aproveita os momentos altamente codificados dos créditos para incluir música extradiegética no filme, que, exceto aí, só tem música diegética. A música dos créditos iniciais e do final do filme é representada por duas partes do *Magnificat* das *Vésperas* de Monteverdi de 1610, sendo o restante da música do filme (diegética) composta por Jean Wiener.

As duas partes em que se divide o trecho do *Magnificat* utilizado no filme foram invertidas em sua ordem. Portanto, no prólogo, ouvimos *Et exaltavit humiles* (“E elevou os humildes”) e, no final, *Deposuit potentes de sede* (“Depôs do trono os poderosos”). O filme começa com a mãe de Mouchette dentro de uma igreja, onde ela pergunta (a si mesma? A nós, espectadores? a Deus?), com lágrimas nos olhos: “O que será deles sem mim? Isso me toma até o peito”. Logo a seguir, começamos a ouvir os violinos.

A mãe, acometida por doença, preocupa-se com o destino da família miserável. Como observa Hanlon (1986), o texto da música sugere que a pergunta da personagem terá uma

resposta positiva: “E elevou os humildes”. O trecho termina, em cadência autêntica, no primeiro grau de ré menor, conclusão cheia de certezas. Tal resultado Bresson consegue ao inverter as partes da música.

Hanlon (1986) sugere que o efeito de pergunta e resposta está na própria estrutura da música, em que a velocidade das cordas contrasta com a lentidão conferida pelas notas sustentadas dos tenores. Para Hanlon (1986), a voz poderia estar representando “os humildes”, rezando para o Deus acima (os instrumentos), o qual promete a sua redenção.

A letra da música e o conteúdo do último plano do filme (o lago em que Mouchette se suicida, seguindo com a tela preta) funcionam também como uma resposta à pergunta da mãe do início.. Levando-se em conta a letra da música, não se deveria ver algo de pessimista no suicídio de Mouchette, pois o texto diz: “Depôs do trono os poderosos”. Além disso, segundo Hanlon (1986), essas palavras estariam ratificando a decisão da menina de escapar de sua vida de humilhação.

Para Cunneen (2003), Bresson é bastante iconoclasta ao colocar a música religiosa sobre as imagens do suicídio. Mais ainda, o *Magnificat* é um canto em que Maria louva a Deus após a referência feita pela prima Isabel à sua gravidez pelo Espírito Santo e, quando ouvimos o *Magnificat* no final do filme, Mouchette fora estuprada por Arsène. Estaria ela grávida, porém de maneira mais profana?

Em relação à estrutura da música no final, ela é bastante parecida com da parte do início do filme, porém, no lugar dos violinos, estão trompetes. Se, na partitura de Monteverdi, eles marcavam a abertura da música, no filme, conferem um caráter de “execução”, ou ainda, fazem lembrar o Julgamento Final.

### ***Terra em transe***

Em *Terra em transe*, embora os créditos estejam logo em seu início, poderíamos considerar o filme em si recomeçando a partir do momento em que o protagonista Paulo Martins dá início ao seu longo *flashback*, marcado pelo *Prelúdio (Ponteio)* das *Bachianas n.3* de Villa-Lobos, do qual só voltará ao final do filme, quando ouvimos a mesma música, junto com sons de tiros e sirenes, tudo continuando durante os créditos finais.

Dessa maneira, é como se a música de Villa-Lobos envolvesse todas aquelas lembranças de Paulo. Nas duas vezes, ouvimos a peça desde seu princípio, porém, na segunda vez, ela é interrompida cerca de cinco compassos antes do final do trecho anterior, há um salto na partitura e a música segue até o fim, emendando com os créditos finais do filme.

Não só a peça musical é a mesma, como também a sequência da morte de Paulo é reencenada (XAVIER, 1993) e a retomada de planos, embora não sendo os mesmos (e até resvalando significados contraditórios, como na análise de Xavier), dá um sentido musical ao procedimento como um todo (ALVIM, 2015).

Na primeira vez, a música começa durante a fala de Paulo para Sara, após o plano em que ele dirige o carro mesmo baleado: “[...] a impotência da fé”. Vemos Paulo no planalto com a arma apontando para cima. O ruído da sirene da polícia desaparece e ouvimos só o *Prelúdio das Bachianas n.3*, vemos os versos do poeta Mário Faustino na tela e ouvimos, então, a voz *over* de Paulo. Não há igualmente som de tiros, mas a violência está inscrita nos versos de Faustino (“gladiador defunto, mas intacto”). A música e o longo plano só se interrompem quando Paulo evoca seu passado de alguns anos antes e o seu “deus da juventude, Dom Porfírio Diaz”.

Já na “reencenação do começo” do final do filme, “a montagem não interrompe o fluxo delirante de Paulo no momento exato em que é ferido [...]. Ao contrário, preenchamos agora o que lá foi suprimido pela montagem elíptica, seguimos suas associações em vertigem na primeira hora da agonia” (XAVIER, 1993, p.32). Agora a música começa já enquanto Paulo é baleado no carro, nas palavras “Não é possível esta festa de medalhas [...]” da voz *over* dele. Diferentemente do trecho do início, aqui, a música e a voz *over* de Paulo serão sempre acompanhadas por ruídos de tiros e sirene. A música e todos esses sons são interrompidos num único momento, em que ouvimos, pela primeira vez em toda sequência, a voz sincronizada do discurso inflamado de Diaz (“Aprenderão!”...).

Os tiros, além de evocarem, no delírio de Paulo, a sua luta contra Diaz, são também símbolo da violência em todo o filme, inscrita nele igualmente pelos constantes solos de bateria. A finalidade dessa justaposição sonora é explicada pelo próprio Glauber: “Música e metralhadoras, e em seguida ruídos de guerra [...]. Não é uma canção no estilo ‘realismo socialista’, não é o sentimento da revolução, é algo mais duro e mais grave” (ROCHA, 1981, p.87).

### ***A besta deve morrer***

Em *A besta deve morrer*, observamos um procedimento semelhante de perguntas e respostas entre o começo e o final do filme em continuidade com os créditos iniciais e finais. O filme conta com música original de Pierre Jansen, porém nas imagens que antecedem os créditos iniciais e na última sequência que emenda com os créditos finais, temos um dos *Quatro Cantos Sérios* de Johannes Brahms. Como explica Chabrol, esta peça é uma referência extraída do próprio livro que deu origem ao filme, o romance policial de mesmo nome do poeta e romancista inglês Cecil Day Lewis, sob o pseudônimo Nicholas Blake (BRAUCOURT, 1969).

O filme trata da vingança de um homem contra o assassino de seu filho, morto por atropelamento. O prólogo, que antecede os créditos iniciais propriamente ditos (estes, ouvidos sem música), é construído numa montagem paralela em que vemos, ora o menino na praia, ora o carro na estrada. Mesmo não vendo a fonte da música, temos a impressão de que o *Lied* de Brahms, ouvido somente nos planos do carro, é diegético e oriundo do rádio do veículo, pois, nos planos do menino, só ouvimos os sons ambientes das ondas do mar. Depois de planos gerais, em que vemos o carro de longe, a câmera mostra efetivamente o rádio. Tal construção em montagem paralela evoca um suspense e liga o menino às imagens do carro.

Quanto à letra da música, o primeiro dos *Quatro Cantos Sérios*, *Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh* ("Pois o mesmo acontece com o homem e com o animal"), é uma adaptação do livro do Eclesiastes (3:19) da Bíblia (em negrito, os versos que ouvimos no filme; tradução nossa):

Tabela 1: Letra e tradução de *Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh*

<b>Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh; Wie dies stirbt, so stirbt er auch;</b> und haben alle einerlei Odem; und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh: <b>denn es ist alles eitel.</b>	<b>Pois o mesmo acontece com o homem e com o animal; Tal como um morre, o outro morre também</b> e são originados do mesmo sopro; e o homem não tem nada a mais que o animal: <b>pois é tudo vaidade.</b>
Es fährt alles an einem Ort; <b>es ist alles von Staub gemacht und wird wieder zu Staub.</b>	Tudo se dirige a um lugar; <b>tudo é feito de pó, e voltará ao pó.</b>

A primeira estrofe do *Lied* tem um acompanhamento pianístico tão repetitivo quanto o caráter inexorável do carro preto avançando ao encontro do menino, estando a repetição também

na macroestrutura da canção, na forma ABA'. A canção é no modo menor, normalmente associado à tristeza, e o verso que marca o acidente, "e voltará ao pó", é bem sugestivo da morte do menino.

Nesse momento do filme, ainda não conhecemos os personagens que estão no carro, só ouvimos suas vozes ao final da sequência, mas já temos uma pista do caráter violento do motorista, que reage dando um tapa na mulher e não presta socorro à criança atropelada, o que contrasta com a beleza e o refinamento atribuíveis ao *Lied* de Brahms. Com o seguimento do filme, tal caráter violento e mesmo bestial do motorista, o garagista Paul (interpretado por Jean Yanne), é confirmado ao nível da caricatura. Constatamos, então, que o "animal" da letra se referia a ele, uma "besta humana".

Retrospectivamente, pode parecer estranho que um personagem com tal característica estivesse ouvindo um *Lied* de Brahms no rádio de seu carro (embora o cinema associe continuamente personagens psicopatas a peças de música clássica, Paul é grosseiro, não tem o refinamento dos psicopatas clássicos), embora seja plausível que, numa escolha ao acaso de rádios no *dial*, seus ocupantes (mesmo a personagem Hélène é mostrada depois como uma atriz deslumbrada e sem muita cultura) tenham deixado tocar uma emissora de música clássica.

Porém, para muito além de injunções realistas, a presença do *Lied* de Brahms no prólogo do filme respeita tanto o princípio da coincidência exagerada que rege toda a busca do pai pelo assassino (PHILIPPE, 1969)<sup>3</sup>, quanto atua na estrutura de pergunta e resposta a que nos referimos anteriormente. Pois a mesma primeira estrofe do canto é retomada no final do filme, em sua última sequência.

Nesse momento, ela não é mais uma referência de Paul, mas sim de Charles (Michel Duchaussoy), o pai do menino atropelado (o duo de nomes Paul-Charles, é muito comum na obra de Chabrol). Nessa sequência ouvimos a voz *over* de Charles, na leitura de seu diário por Hélène, explicando a sua participação na morte de Paul e sua fuga. Então, Charles evoca a música de Brahms, que será ouvida de maneira extradiegética logo a seguir, chamando mais ainda a atenção para o seu significado no filme: "*Il existe un chant sérieux de Brahms qui*

---

<sup>3</sup> Chabrol explica que "o princípio da coincidência" era um dos problemas do roteiro e que ele resolveu a questão assumindo que essas coincidências seriam realmente imensas e tratadas como algo mágico (PHILIPPE, 1969).

*parafrase l'Éclesiaste. Il dit: il faut que la bête meure, mais l'homme aussi. L'un et l'autre doivent mourir*“ (“Há um canto sério que Brahms que parafraseia o Eclesiastes. Ele diz: é preciso que o animal morra, mas o homem também. Um e outro devem morrer”). Ouvimos, então, os versos da música correspondentes à última frase: “*wie dies stirbt, so stirbt er auch*“ até “*denn alles ist eitel*”.

Este final é bastante ambíguo: não sabemos se Charles está fugindo do inquérito policial pelo assassinato de Paul ou se está comentando suicídio, já que não tem intimidade com barcos e mar, como já demonstrara anteriormente. As últimas imagens do filme são ondas batendo fortemente nas pedras: deixamos de ver o barco de Charles e o mar agitado pode estar sugerindo a sua morte. Também não sabemos qual foi a sua real participação na morte de Paul – a letra da música nos instrui parece sugerir a hipótese do suicídio, já que diz: “o homem [Charles] também morre”. Ao mesmo tempo, a morte de Paul fizera com que fosse revelada a Charles a própria bestialidade nele também presente. Os créditos finais, só com os ruídos do mar, dão tempo ao espectador para a sua reflexão.

### **Conclusão**

A evocação da mesma música do início do filme pelo protagonista de *A besta deve morrer* e sua escuta nesses dois momentos, a pergunta da mãe de Mouchette e a ação da menina ao final ao som de Monteverdi, assim como a repetição variada de planos ao som da mesma peça de Villa-Lobos em *Terra em transe* são repetições que proporcionam reconsiderações do filme como um todo, além do efeito de perguntas e respostas entre o início e o final..

### **Referências**

ALVIM, L. “A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista”. *Significação*, v.42, n.44, 2015.

BRAUCOURT, G. “Claude Chabrol, *Que la bête meure*: comment écraser un cafard “. *Les Lettres Françaises*, 3 sept. 1969.

CUNNEEN, J. *Robert Bresson: a spiritual style in film*. New York: The Continuum International, 2003.

GENETTE, G. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GORBMAN, C. *Unheard melodies: Narrative film music*. London: BFI, 1987.

HANLON, L. *Fragments: Bresson's Film Style*. New Jersey: Associated University Presses, 1986.

PHILIPPE, C.-J. "Que la bête meure...ainsi que l'homme". *Télérama*, 31 août 1969.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

STRAW, W. "Letters of introduction: film credits and cityscapes". *Design and culture*, v.2, n.2, July 2010.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

# Se esse cinema (de rua) fosse meu...<sup>1</sup>

## If this movie theater (in the street) were mine...

Márcia Bessa<sup>2</sup> (Doutora – UFRJ)

### Resumo:

O presente trabalho apresenta o início de um estudo sistemático *in loco* das salas de exibição cinematográfica que ainda operam comercialmente em calçadas do Rio de Janeiro e tenta problematizar os impactos dessa sobrevida no circuito exibidor, na frequência e na ocupação (ou reocupação) do espaço público compartilhado.

### Palavras-chave:

Etnografia urbana, Rio de Janeiro, Cidade, Exibição cinematográfica, *Cinema de rua*.

### Abstract:

This paper shows the beginning of an *in loco* systematic study of exhibition cinematographic movie theaters that still commercially operate in Rio de Janeiro sidewalks and tries to problematize this survival impacts in the exhibition circuit, frequency and occupation (or reoccupation) of this shared public space.

### Keywords:

Urban Ethnography, Rio de Janeiro, City, Cinematographic Exhibition, Movie theater in the street.

A cidade do Rio de Janeiro já somou mais de 170 (1955) *cinemas de rua* – “a casa tradicional, aquela instalada em ruas e praças” (GONZAGA, 1996) – funcionando comercialmente em suas calçadas. Hoje, damos conta da existência de somente sete dessas salas de exibição cinematográfica na capital fluminense: *CCLSR/Odeon*, *Roxy*, *Estação Net Botafogo*, *Estação Net Rio*, *Espaço Itaú de Cinema*, *Cine Santa Teresa* e *Cine Carioca Nova Brasília*. Conseguiram manter-se vivas nos passeios públicos apesar de fechamentos, reformas e ameaças. Mas o que teria feito alguns desses cinemas permanecerem nas ruas e tantos outros não? O que há de particular nesses casos? O que haveria de singular nessas ruas, nessas salas, nessas comunidades que motivariam tal sobrevida?

O processo de extinção dos *cinemas de rua* no espaço urbano do Rio de Janeiro convoca e rememora a trajetória cíclica do circuito exibidor nacional. Mas a conjuntura crítica que marcou

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 1 do Seminário Temático: EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA, ESPECTATORIALIDADE E ARTES DA PROJEÇÃO NO BRASIL.

<sup>2</sup> É membro de grupos de pesquisa CNPq na UFRJ e ESPM-Rio. Sócia-diretora da *MP2 Produções*, atualmente realiza ainda estágio de Pós-Doutorado na CIEC/ECO/UFRJ e integra o Coletivo artístico *A/v DUO2X4*.

a época em que os *cinemas de rua* começaram realmente a desaparecer por aqui não era só mais uma crise, era uma crise estrutural. A partir dos anos 1980, o parque exibidor brasileiro sofreria a maior modificação desde seus primórdios: a substituição por salas em *shopping centers*. Nada poderia prever que os cinemas saíam das ruas. Nesse processo desaparece não somente o edifício, mas também uma experiência fortemente marcada pelo espaço público compartilhado e pela arquitetura do cinema que definem rituais específicos. Em 1995, tínhamos um pouco menos da metade daquele montante. Em fins dos anos 1990, com a disseminação dos tais centros de compras, o número de salas de exibição cresceu; porém, esse crescimento se deu de forma escassa e concentrada. As faixas menos favorecidas de nossa população ou foram excluídas do universo do cinema ou permanecem sendo mal atendidas: as periferias urbanas e as comunidades carentes.

Alguns têm falado num movimento de *retorno dos cinemas* de rua na cidade. Esse fôlego parece estar vindo das novas reestruturações urbanas de um Rio de Janeiro que recebe grandes eventos mundiais e que enseja um aumento da circulação (e permanência) de pessoas nas atividades citadinas. Mas a maior parte dos *cinemas de rua* foi vendida e adquiriu novos usos, outras permanecem fechadas e em número mais reduzido temos edifícios que figuram dentre os cinemas erótico-pornográficos; provando que é cada vez mais difícil a comunhão entre a rua e as salas de exibição cinematográfica. Esses planos de retorno têm deixado clara a intenção de que essa iniciativa seria viabilizada notadamente através da transformação desses espaços em centros de cultura e lazer. O regime de funcionamento dos antigos *cinemas de rua* cariocas não apresenta viabilidade socioeconômica na contemporaneidade. O modelo de *ex-cinema de rua/negócio cultural/centro cultural/disposição multi-salas* tem sido a aposta do momento.

Às particularidades, heterogeneidades e urbanidades dos tradicionais *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 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 ainda poder manter uma experiência diversa, repleta de nuances, charme e *glamour* não vistos nas salas de exibição dos centros comerciais. É poder continuar a experimentar a vivência de um tempo, de uma sociedade e de uma cidade específicos.

### Como ainda sobreviver nas calçadas cariocas?

Mesmo constatando a trajetória cíclica – de crises, reformas e recomeços – do circuito exibidor carioca, a conjuntura que se perpetuou no setor a partir dos anos 1970/1980 atingiu um grande diferencial: as *salas de shoppings*. De maneira geral, com notada intensificação a partir de meados dos anos 1980, o cinema abandonava as ruas para integrar grandes centros comerciais. A grandeza de uma única sala era substituída, inicialmente, por multi-salas menores. E, num momento posterior, por grandes complexos multi-cinemas e grandes telas; integrando os *multiplexes*, quase sempre associados por aqui aos planos de lazer dos *shoppings centers*.

As salas de exibição cinematográfica, cujos prédios ainda estão em funcionamento, enquanto cinemas nas ruas do Rio de Janeiro, resistem aos impactos das mudanças que sofreram para se manterem vivos na configuração do espaço citadino e refletindo transformações por que passaram as ambiências em seu derredor. O processo de edificação, sustentação, reformulação e destruição dos *cinemas de rua* cariocas cultiva possíveis relações estruturais com determinadas disposições físicas e modelos de vida social. Esses edifícios podem ser assim encarados como formas espaciais de apropriação da própria cultura urbana, onde tais estruturas materiais podem assumir, no decorrer de sua trajetória de vida, as feições de *sujeitos não humanos* (GONÇALVES, 1988) ou *objetos humanizados*, gerando implicações significativas sobre a memória e a vida de comunidades e indivíduos.

Iniciativas como as dos *Cine Santa Teresa* e *Cine Carioca Nova Brasília*, em acreditar nos cinemas fora dos *shoppings centers*, se dão de forma isolada. Esses dois cinemas nasceram em ruas cariocas em pleno século XXI. O *Nova Brasília* (2011) é um cinema erguido no Complexo de Favelas do Alemão que planejava incrementar o programa *Praças do conhecimento*, ajudando a inserir espaços destinados à cultura em comunidades carentes e bairros agregadores da cidade. Aliados ao projeto *Cinema perto de você*<sup>3</sup>, os incentivos públicos para a construção e manutenção de salas de cinema na área urbana parecem caminhar a passos lentos. Necessário salientar que o desequilíbrio financeiro do meio exibidor reside em maior escala na

---

<sup>3</sup> O programa (Governo Federal) *Cinema perto de você* prevê a inauguração de salas de cinemas exibição em cidades com mais de 100 mil habitantes, priorizando bairros com potencial atrativo para moradores de localidades próximas.

operacionalização das salas e não em sua construção. O *Nova Brasília* é operado através de um subsídio direto da Riofilme/Secretaria de Habitação carioca numa parceria com a iniciativa privada, prevendo pagamentos mensais ao exibidor (Grupo Casal). A sala única do *Cine Santa* (2003/2005)<sup>4</sup> comporta sessenta espectadores. Desde 2005, a convite da prefeitura, o *cinema* ocupa uma das salas do prédio da XXIII Região Administrativa da cidade. O *Cine Santa* criou mecanismos sociais de desenvolvimento cultural e educativo. O espaço contempla ainda uma pequena galeria de artes e o *Clube de Amigos do Cine Santa Teresa*, com mais de 15.000 sócios, “formado exclusivamente por moradores e amigos do bairro” (CINE SANTA, 2013) que são contemplados com ingressos a preços diferenciados e têm o privilégio de influir na programação do cinema.

O Grupo Estação administra seis cinemas no Rio de Janeiro. Além da atividade exibidora, a empresa também trabalha com distribuição, ateliês culinários, livrarias, lojas, cursos, oficinas e eventos. O *Estação Net Rio*<sup>5</sup> disponibiliza cinco salas de projeção, uma livraria e um café. É um dos principais cinemas lançadores de filmes de arte e nacionais na cidade. O *Estação Rio* situa-se numa região conhecida como Baixo Botafogo, rica em restaurantes e bares muito procurados pela juventude carioca. O Grupo Estação está sob a proteção da *recuperação judicial*, porém novo convênio assinado com a empresa de TV a Cabo NET possibilitou a renegociação de suas dívidas e o funcionamento dos cinemas administrados pelo grupo. O *Estação Net Botafogo*<sup>6</sup> foi o primeiro cinema inaugurado pelo Grupo Estação – ainda em 1985, como cineclubes – no Rio de Janeiro. Posteriormente, o grupo decidiu não mais apresentar reprises, criar um circuito de salas, lançar seus próprios filmes, equilibrar a programação, valorizar o cinema nacional, recuperar o hábito de se ir ao cinema e oferecer serviços complementares à exibição cinematográfica. A aposta era em multi-salas pequenas, nos cinéfilos, numa programação cult e em áreas de convivência.

O *Espaço Itaú de cinema*<sup>7</sup> (ex-*Unibanco Arteplex*) mudou de nome em função da fusão de seus patrocinadores. A rede *Espaço de Cinema* tem tentado conquistar um público maior através de investimentos em reformas gerais, renovação da aparelhagem e aspectos físicos das

---

<sup>4</sup> Rua Paschoal Carlos Magno, 136 – Largo dos Guimarães – Santa Teresa.

<sup>5</sup> Rua Voluntários da Pátria, 35 – Botafogo.

<sup>6</sup> Rua Voluntários da Pátria, 88 – Botafogo.

<sup>7</sup> Praia de Botafogo, 316 – Botafogo. O *Espaço (Itaú) de Cinemas* é uma cisão do Grupo Estação.

salas (ITAÚ CINEMAS, 2013). O *Espaço Itaú de Cinema* (2011) do Rio de Janeiro dispõe de seis salas de exibição cinematográfica, um café, um bistrô e uma livraria. A programação do cinema contempla grandes lançamentos mundiais, sem deixar de garantir espaço para filmes brasileiros e cinema independente

O *CCLSR/Odeon* (1926/2015) é o único dos grandes *cinemas de rua* que permanece trabalhando em regime de sala única. Mas, mesmo assim, sua estrutura física foi alterada, diminuindo sua lotação e oferecendo serviços e espaço de convivência. O *Odeon* é responsável por atividades que movimentam o cenário cinematográfico carioca: palco de debates, cursos e palestras, *pocket-shows*, maratonas, mostras, cineclubes, *transcinemas* e transmissões ao vivo. O processo de restauração do *Cine Odeon* tornou-se um grande legado para as ações de preservação de espaços públicos de exibição cinematográfica nas ruas cariocas. Os subsídios da *BR Distribuidora* e do *Festival do Rio* foram fundamentais na reabertura e funcionamento do cinema. Reinaugurado 2015, programa diversificar ainda mais suas atividades para o *Centro Cultural Luiz Severiano Ribeiro (CCLSR/Odeon)*. Também pertencente ao GSR, desde de 1938, o *Roxy* permanece situado no número 945 da Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Suas três salas de exibição são as únicas funcionando no bairro de Copacabana atualmente. A Prefeitura do Rio de Janeiro reconheceu o cinema como um referencial na cultura cinematográfica carioca. O *Cine Roxy* passou por reformas nos anos 1990 e se reinventou num espaço multi-salas. Em 2000, sofreu nova reformulação, ganhando poltronas numeradas, pequenos ajustes e interferências na fachada.

Uma espécie de *vocação cinematográfica* parece acompanhar de perto os espaços públicos habitados pelos *cinemas de rua* sobreviventes no Rio de Janeiro. De forma amplificada, estendemos as dimensões dessa “instituição *cinema de rua*” – conforme estabelece Michel Maffesoli (1994) – aos *espaços de celebração cotidianos*. São lugares para a manifestação de sociabilidades, trocas culturais e reforço de identidades. A instituição é identificada com o próprio espaço. Pensando nesses *Espaços de Celebração Cotidianos* e alinhando-nos com os fluxos (e refluxos) urbanos, tomamos os espaços citadinos onde os *cinemas de rua* existem como poderosos locais de exposição e manutenção de ações socioculturais e políticas.

Os avanços no campo da tecnologia são um diferencial importante na luta dos *cinemas de rua* pela sobrevivência. O público que frequenta os cinemas atualmente apresenta um perfil

sobretudo jovem, bem informado e de consumidor contínuo. Parece que a principal causa para a subsistência dos cinemas está na novidade dos produtos audiovisuais, que são apresentados nas salas de exibição cinematográficas antes de chegar às outras mídias (excetuando-se aqui discussões sobre a pirataria). Basicamente, nosso parque exibidor deve procurar atender ao espectador interessado na especialização cinematográfica e nas tecnologias de ponta do mercado. Constatamos que a evolução tecnológica, estética e estrutural dos cinemas contemporâneos, o privilegiamento da diversidade de conteúdos, a conformação multi-salas e a inserção de patrocínios (públicos e/ou privados) conformam as feições dos *cinemas de rua* ainda sobreviventes na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, a atual conformação mercadológica da exibição brasileira em geral elitiza e restringe o público de cinema. A corrente configuração de nosso circuito exibidor mostra o quanto urge a necessidade de criação de estruturas e fomentos que possam gerar a desconcentração da oferta de bens e serviços culturais, procurando contemplar setores mais populares do público.

Notamos que a categoria *cinema de rua* adquire distintos significados simbólicos no sentido da valorização e desejo de conservação desse espaço enquanto *cinema de calçada* (ZANELLA, 2009) e local para uma vivência da urbanidade carioca. Somos categóricos em dizer que tipologias diferentes de salas – *cinema de rua*, *cinemas de shopping*, *cinemas de galeria*, *cinemas de centro cultural* etc. – podem (e devem) coexistir proficuamente na cidade do Rio de Janeiro (e em outras cidades do Brasil).

Não duvidamos da inviabilidade comercial do empreendimento *grande cinema de rua tradicional* (com todas as suas especificidades) nos dias atuais. Porém, um variado número de alternativas pode ser pensado para preservarmos sua arquitetura, decoração e muito do seu ritual de frequentação. A experiência de assistir um filme numa *sala de shopping* (ou em outras tipologias de salas) é distinta da experiência vivida num *cinema de rua*. Todo ritual que nos leva desde a calçada até a saída do cinema ao final da sessão nos faz vivenciar estruturas, ornamentações, comportamentos, atmosferas, emoções e impressões completamente diferentes das experimentadas na maioria das salas contemporâneas. Devemos repensar esses *novos lugares* que o cinema está ocupando e encarar essa crise orgânica (dos *cinemas de rua*) como transformação, como potencial de mudança. Temos o intuito de pensar novas formas de existência para salas de cinema beirando as calçadas cariocas e preservar um tipo de

experiência de frequência que só pode ser vivenciado na permanência da rua. Nosso projeto de ação permeia discussões e ações que privilegiem a coexistência entre diferentes formatos de exibição cinematográfica no âmbito da cidade, sem que tenhamos que abrir mão definitivamente dos cinemas nas ruas – como uma prática essencialmente cidadina.

### Referências

CINE SANTA. Cine Santa Teresa – o cinema. *Cine Santa*. Disponível em: <http://www.cinesanta.com.br/ocinema.htm> . Acesso em 24 mar. 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo S. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007.

\_\_\_\_\_. Autenticidade, memória e ideologias nacionais. *Estudos Históricos*, vol. 1, n. 2, 1988, p. 264-275.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ITAÚ CINEMAS. Espaço Itaú. *Espaço Itaú de Cinema*. Disponível em: <http://www.itaucinemas.com.br/espaco-itaui/> . Acesso em: 24 mar. 2013.

LUCA, L. G. A. O futuro do cinema. *Filme Cultura - Vanguarda e inovação*, n. 54, maio/2011, p. 19-22. 2011.

MAFFESOLI, Michel. *O poder dos espaços de celebração*. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.116, p. 59-70, jan./mar. 1994.

SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa). Sobrevivendo no asfalto: por uma memória social dos cinemas de rua sobreviventes na cidade do Rio de Janeiro. *Projeto de pesquisa*. PNAP-R/FBN (2014-2016).

ZANELLA, Cristiano. *The End – cinemas de calçada em Porto Alegre (1990-2005)*. Porto Alegre: Idéias a Granel, 2006.

# O espaço como operação de montagem no projeto *Meu Bairro*

## *Vale um Filme*<sup>1</sup>

### Space as an assembly operation in the Project *My*

#### *Neighborhood is Worth a Movie*

Marcio Blanco<sup>2</sup> (Doutorando – UERJ)

#### **Resumo:**

Os aspectos presentes na confecção de mapas também se encontram em larga medida nas imagens produzidas por dispositivos técnicos tais como máquinas fotográficas, câmeras de vídeo, etc. Este artigo se propõe a pensar a relação entre espaço e imagem no contemporâneo como um problema estético, apoiando-se na análise do *Meu Bairro Vale um Filme*, um projeto que estimula moradores da Zona Norte do Rio de Janeiro a produzirem vídeos de curta duração disponibilizados em uma plataforma digital.

#### **Palavras-chave:**

Espaço, imagem, educação, tecnologia.

#### **Abstract:**

The aspects present in the making of maps are also to a large extent in the images produced by technical devices such as cameras, video cameras, etc. This article proposes to think of the relation between space and image in the contemporary as an aesthetic problem, based on the analysis of *My Neighborhood is a Movie*, a project that encourages residents of the Northern Zone of Rio de Janeiro to produce short videos Available on a digital platform.

#### **Keywords:**

Space, image, education, technology.

A emergência da categoria espaço confunde-se com a origem e desenvolvimento das formas de mapeamento: mapas de estados, cidades e capitais, mapas de formação geológica, mapas de distribuição populacional, etc. Todo mapa é uma imagem, não só em seu aspecto visual – conjunto de linhas, figuras, cores – mas também como esquema mental que produz o efeito de semelhança por analogia com seu modelo. Nesse sentido o espaço não é apenas um problema restrito ao campo da geografia. Os aspectos apontados na confecção de mapas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e Cidade

<sup>2</sup> Pesquisador, cineasta, produtor cultural e educador. Doutorando em comunicação na linha de Tecnologias de Comunicação e Cultura pela UERJ. É coordenador geral do Festival Visões Periféricas.

também se encontram presentes em larga medida nas imagens produzidas por dispositivos técnicos tais como máquinas fotográficas, celulares, câmeras de vídeo, etc. Por isso este artigo se propõe a pensar a relação entre espaço e imagem no contemporâneo como um problema estético, apoiando-se na análise do *Meu Bairro Vale um Filme*, um projeto que estimula moradores da Zona Norte do Rio de Janeiro a produzirem vídeos de curta duração a partir da relação com seus bairros e que posteriormente são disponibilizados em uma plataforma digital para apreciação do público internauta.

*Meu Bairro Vale um Filme* permite pensar a noção de espaço da cidade como efeito da operação que incide na produção e recepção das imagens no projeto. Essa operação, ao colocar em jogo diferentes instâncias, também se mostra como lugar de produção de subjetividade nos termos de Félix Guattari:

(...) o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva. (GUATTARI, 1992, p.19)

O “território existencial” à que se refere Guattari diz respeito ao posicionamento do indivíduo em meio a relações de alteridade que podem ser de ordem institucional, familiar, jurídica, maquínica, afetiva, etc... No projeto em questão a produção de espaço da cidade resulta de uma operação de montagem das relações de alteridade que o gesto de criar e ver imagens coloca em jogo.

Para auxiliar na análise dessa operação conto com o auxílio da reflexão elaborada por Jaques Rancière em dois de seus textos: *O destino das imagens* e *o espectador emancipado*. No primeiro a montagem é vista como uma operação que acontece no interior da obra e é responsável pela regulação entre o dizível e o visível que segundo Rancière definiria se uma obra pertence ao regime da arte representativo ou estético. No segundo texto Rancière desloca a análise dessa operação de montagem para a relação entre obra e espectador. Nos dois casos a operação se refere ao conceito de mimesis, onde a semelhança não é vista como uma relação de uma cópia com seu modelo mas como “uma maneira de fazer as semelhanças funcionarem no interior de um conjunto de relações entre maneiras de fazer, modos de palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade”.

É sob essa ideia de conjunto que será analisado o funcionamento das semelhanças que o projeto opera por meio da relação entre imagens e as palavras. Em *O destino das Imagens* é a palavra autorizada do crítico de artes que faz “ver” aquilo que não está imediatamente visível na obra, enquanto que em *O espectador emancipado*, a palavra que torna indefinida a zona – o estado indeterminado entre pensamento e não pensamento a que alude Rancière em *A imagem pensativa* – onde se estabelece a relação com a imagem pertence a qualquer um. A ideia de conjunto também deve levar em consideração a superfície (médium) onde se dá essa relação. Nesse sentido a internet se mostrou uma mídia onde a possibilidade de relação entre palavra e imagem se ampliou vertiginosamente. A hipótese é que essa relação responsável por definir uma imagem como pertencendo ao regime representativo ou estético não se limita mais ao modo da palavra no campo das artes. A operação de montagem tomada como referência para ver alguma coisa como arte não é mais restrita à atividade de um campo específico, ela é uma operação que hoje está presente na vida de qualquer indivíduo, tornada ela mesma uma atividade análoga ao do artista.

O “Meu Bairro Vale um Filme” – a partir daqui abreviado como *MBVF* – aconteceu nos anos de 2012 e 2013, tendo iniciado na região administrativa de Madureira e no ano seguinte ampliando seu alcance para a região de Irajá. Os filmes do meu *MBVF* se dirigem a um público externo ao projeto. São vinte e nove vídeos que após serem finalizados foram colocados a disposição do público internauta para votação no site do projeto. Cada participante realizou um vídeo com auxílio de um orientador cuja função foi dar suporte em todas as fases desde a elaboração da ideia até a edição final. O site<sup>3</sup> traz um texto que situa essa produção em um contexto mais amplo, o da cidade.

“O Rio de Janeiro hoje tem 160 bairros organizados em 33 regiões administrativas. Cada bairro possui características que marcam bem sua identidade, transformando seu cotidiano em histórias. As oficinas de audiovisual Meu Bairro Vale um Filme revelam um pouco dessas histórias e personagens, através do olhar de quem melhor pode contá-las: seus moradores.”

O nome do projeto estabelece uma relação de causa e efeito entre a produção de um filme e a menor unidade administrativa de uma cidade, o bairro. Do nome também é possível

---

<sup>3</sup> [www.meubairrovaleumfilme.org.br](http://www.meubairrovaleumfilme.org.br)

apreender que essa relação é constituída por um terceiro elemento, um sujeito qualquer que mantém um vínculo estreito com o seu bairro, objeto do filme a ser realizado, o que lhe permitiria afirmar positivamente “Meu Bairro Vale um Filme”. Objetivamente o vínculo entre a produção dos filmes e o bairro se dá por meio da definição de duas regiões específicas onde o projeto atuou. Esse recorte é expresso no regulamento onde é pedido aos candidatos inscritos que comprovem sua ligação com as regiões administrativas de Madureira e Irajá por meio da apresentação de comprovantes de residência em qualquer um de seus dezenove bairros. A ideia de cidade no projeto então está ligada a produção de imagens pelos moradores desses bairros.

Toda uma construção discursiva que vai desde a escolha das regiões de Madureira e Irajá, passando pelos critérios utilizados para seleção dos candidatos, até a metodologia de produção e difusão dos vídeos, permite aferir que o projeto busca fazer emergir imagens sobre esses espaços por meio de um *modus operandi*. Rancière fornece bases interessantes para pensar o “outro” das imagens em um mundo saturado delas. Esse “outro” da imagem para Rancière se relaciona aos procedimentos que articulam o visível e o dizível e regulam a relação entre o que compreendemos e o que advém da surpresa, levando em conta a dupla poética da imagem: “testemunho legível de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização” (RANCIÈRE, 2012, pg.20).

É no jogo das distâncias que caracterizam a dupla poética da imagem – ao mesmo tempo expressão codificada de um pensamento e potência de afecção de uma presença bruta que não se troca com mais nada – que vão ser produzidas as imagens do MBVF. Esse jogo de distâncias guarda relação direta com o nome do projeto. Se o “Meu Bairro Vale um Filme”, o que no bairro vale ser filmado? Assumindo que existem coisas que valem e outras não, como os procedimentos de produção no projeto dão a ver as coisas que valem e ao mesmo tempo ocultam aquilo que não se torna objeto de desejo? É nesse sentido que o projeto se oferece como um lugar de regulagem entre as múltiplas possibilidades de produção de imagem postas em jogo.

Em um dos polos da regulagem estão as muitas imagens já existentes sobre os bairros de Madureira e Irajá que frequentaram e frequentam de diversas formas os veículos de comunicação da cidade, dentre eles a televisão e jornais impressos. Em outro polo estão as imagens latentes que formam um repertório particular de cada participante a partir de sua relação com o bairro, os lugares que frequenta, os caminhos que percorre para o trabalho, a escola, as

peças com quem convive, família, vizinhos. O *MBVF* define algumas condições que vão tensionar a relação entre os objetivos do projeto e as formas de visibilidade do espaço dos bairros. Em primeiro lugar o objetivo de produzir imagens sobre determinados bairros, em segundo a busca de uma garantia de que essas imagens serão produzidas pelos moradores, atendendo seu desejo criativo. Em terceiro as condições de produção: tempo de gravação e edição, equipamentos usados, transporte, acompanhamento pedagógico. E por fim a maneira como os vídeos são disponibilizados ao público. Em meio a essas condições produtores e espectadores irão se movimentar operando a regulação posta em jogo.

Pode-se dizer que a relação entre as condições do projeto e o desejo dos participantes provoca uma tensão análoga à relação que regula a dupla poética da imagem. Se por um lado essas condições induzem os realizadores dos vídeos a produzirem imagens como expressão codificada de um pensamento por outro a posição privilegiada que eles ocupam na regulação dessa relação também estimula que se produzam imagens como reflexo de uma potência de afecção. Essa tensão entre pensamento e afecção se torna evidente ao se verificar as escolhas temáticas dos vídeos. Destaco aqui dois vídeos para apoiar essa reflexão: *Do Lixo ao Samba* e *La Nave Va*. O primeiro acompanha a trajetória de uma personagem que perambula pelas ruas de Madureira catando coisas no lixo e encontra um tamborim ainda em condições de uso. Ao seguir seu caminho de posse do instrumento ele passa em frente a um portão e decide entrar em uma quadra onde descobre estar acontecendo um ensaio de ritmistas. Ele se junta satisfeito ao grupo, tocando o tamborim encontrado no lixo. O vídeo termina com uma imagem congelada da bandeira da Agremiação Império Serrano. No segundo vídeo *La Nave Va* a montagem de imagens radicaliza a possibilidade de produção de espaço como potência de singularização do indivíduo. O vídeo é todo feito mediante pesquisa e montagem de trechos de filmes pertencentes à história do cinema e retirados do imenso arquivo de imagens disponíveis na internet. As imagens que misturam cenas de diversos filmes, entre eles *Danjo Livre* e *O poderoso Chefão*, são costuradas através de legendas criadas pelo diretor sobrepostas às imagens e que relatam situações do cotidiano de Irajá, como os engarrafamentos constantes, os ônibus lotados e enchentes em dias de chuva forte. É uma montagem que diz respeito a relação do diretor com o bairro e que passa pelas suas preferências cinematográficas.

Nesse sentido é interessante pensar a montagem não apenas como gesto artístico mas também como produção de subjetividade. Trata-se de dotar o espaço de um sentido mais criativo produzido pela entrada de um elemento novo nessa relação, a possibilidade de se criar imagens. Ao se posicionarem frente a essas relações de alteridade o gesto de produção de imagens pelos participantes do *MBVF* ao mesmo tempo faz emergir seus territórios existenciais e produz a imagem e o espaço de seus bairros. É um gesto que regula a relação entre o dizível e o visível. Em meio às relações de alteridade de diversas instâncias que atravessam a produção dos vídeos é a *palavra* de seus diretores que irá fazer emergir imagens como representação das regiões de Madureira e Irajá mas também como representação de seu territórios existenciais.

A relação entre palavra e imagem também pode ser vista a partir do uso que os vídeos fazem da oralidade. Praticamente todos eles assumem modos de montagem onde o uso deste recurso filia-se a certa relação entre imagem e palavra. As escolhas feitas pelos diretores refletem uma relação de subordinação da imagem à palavra inerente ao regime representativo das artes. A medida comum entre uma e outra diz respeito ao conceito de história. Desde Aristóteles essa medida era dada segundo um esquema de causalidade ideal, também uma certa forma de inteligibilidade das ações humanas. “Era ela que instituía uma comunidade dos signos e uma comunidade entre *os signos e nós*: combinação entre a inteligência produtora dessas combinações e as sensibilidades chamadas a sentir o prazer que elas dão.” (RANCIÈRE, 2012, pg.49).

Tanto a ficção como o documentário, vistos como gêneros do audiovisual segundo a lógica do regime representativo, pressupõe um espectador fixo, ideal, a quem eles se dirigem. Seus efeitos de montagem só podem ser previstos no interior de uma ordem imutável, como é o caso da montagem de um filme, onde a justaposição de imagens não se altera independente do lugar por onde ele circula. No entanto é importante observar que as imagens sobre os bairros não estão sujeitas apenas à montagem no interior de um único filme. Elas não possuem como destino um público ideal. Os espaços de Madureira e Irajá são produzidos por vinte e nove filmes diferentes entre si que podem ser vistos no site do projeto em qualquer ordem por um público indefinido, ou seja, não é possível avaliar de antemão o efeito de percepção da montagem pois as imagens do projeto estão livres para circular pelos mais diferentes lugares e atingir os mais diferentes públicos.

É preciso pensar hoje a lógica que rege a dupla poética da imagem dentro de um regime de visibilidade tomado por dispositivos de captura e difusão de imagem. A integração de câmeras de fotografia e vídeo a telefones celulares, palmtops, associada à profusão de plataformas digitais de compartilhamento de conteúdo tornou possível uma ampla produção e circulação de imagens de toda ordem. Esse é um fenômeno que foi se desenvolvendo ao longo do século XX e início deste, acompanhando as pesquisas tecnológicas que permitiram o surgimento de aparelhos de captação e difusão de imagem cada vez menores e mais baratos. É um fenômeno que embora ainda mantenha forte vínculo com a lógica do consumo e suas transformações no sistema capitalista teve o claro efeito de abalar a percepção do senso comum sobre os modos de funcionamento da imagem.

Os efeitos da tensão entre palavra e imagem são avaliados aqui tomando a palavra não apenas no interior de um conjunto circunscrito à obra mas a palavra estendida à superfície onde essas imagens deslizam, no caso a internet. Nela a palavra não deixa de servir como um elo de ordenação, de causa e efeito entre as visibilidades, no entanto essa palavra não pertence a um circuito fechado onde o elo é legitimado por uma palavra autorizada pronta a dizer o que as imagens são, quer se trate da palavra do artista ou da palavra do crítico. Essa é a palavra do espectador feito criador, cujo poder de associar e dissociar pertence a qualquer um.

### **Referência Bibliográfica**

MIRANDA, José Bragança de, *Geografias Imaginárias da Terra*. In: MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro. (Orgs), *Espécies de Espaço. Territorialidades, Literatura, Mídia*, Editora, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

PAGLEN, Trevor. *Geografia experimental: da produção cultural à produção do espaço*. In: BAMBOZZI, Lucas; BASTOS Marcus; MINELLI Rodrigo. (Orgs). *Mediações, tecnologia e espaço público: panorama crítico da arte em mídias móveis*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2009

RANCIÈRE, J. A. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. São Paulo: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *O Espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

# O som direto no cinema brasileiro: entre a criatividade e a técnica.<sup>1</sup>

## Location sound recording in the Brazilian contemporary cinema: between creativity and techniques.

Márcio Elísio Carneiro Câmara<sup>2</sup> (Mestre – UFF)

### Resumo:

Com base nos dados da minha pesquisa de mestrado com Técnicos de Som Direto, os quais são responsáveis pela captação de diálogos, ambientes e efeitos no processo de realização audiovisual, o artigo pretende refletir sobre a participação criativa desse profissional no cinema contemporâneo brasileiro, em contraponto com o tecnicismo ao qual ele é delimitado. Será abordado como as mudanças do território sonoro e das tecnologias influenciaram e influenciam no trabalho de captação de som.

### Palavras chave:

Técnico de Som Direto, Cinema Brasileiro, Voz no Cinema, Processo Criativo, Tecnologias.

### Abstract:

Based upon my investigation of my master's degree project, I questioned creative parameters, in a sound perspective, analyzing contemporary Brazilian cinema and the work of the Location Sound Recordists who worked in those productions. The research focus on the work of those professionals, the ones responsible to capture sounds - dialogues, ambience, effects and music - on the field, reflecting on the creative role of the Location Sound Recordist and how the changes in the sound territory and in the field recording technologies influenced the cinema sound capturing process.

### Keywords:

Location sound recordist, Brazilian cinema, Voice on cinema, Creative process, Technologies.

Os dados sobre os quais este artigo se debruça fazem parte da dissertação de mestrado *O Som Direto no Audiovisual Brasileiro Contemporâneo: entre a criatividade e a técnica* (Câmara, 2015). Partindo do pressuposto que existe uma invisibilidade do trabalho criativo do Técnico de Som Direto dentro da cadeia de produção audiovisual, o artigo tem o objetivo de questionar os parâmetros criativos dentro de uma perspectiva sonora, analisando obras audiovisuais brasileiras contemporâneas e o trabalho de quem capta o som direto dessas obras: o Técnico de Som Direto.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE dentro do ST Teoria e Estética do Som no Audiovisual, na Sessão 4 - DIMENSÕES DA CRIAÇÃO SONORA: DOS PROCEDIMENTOS ÀS TÉCNICAS.

<sup>2</sup> Graduado em Cinema pela San Francisco State University (SFSU) e Mestre em Comunicação dentro da linha de Estudos de Cinema e Audiovisual, com ênfase nos Estudos de Som pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É Técnico de Som Direto desde de 1986, Realizador Audiovisual de várias obras premiadas nacional e internacionalmente, e Professor e Coordenador de Cursos de Som Direto em diferentes locais do Brasil. Contato euphemiafilmes@gmail.com

Diante do entendimento de que a percepção sonora tem sofrido constantes transformações através de anos de um regime de escuta diferenciado, refletida através de um território sonoro cada vez mais urbano e fragmentado, e com técnicas de reprodução sonora e audição que se modificaram bastante nos últimos 40 anos, a ideia é analisar a participação criativa do Técnico de Som no processo audiovisual (também influenciado por essas mudanças) e como essas transformações do território sonoro<sup>3</sup> e das tecnologias influenciaram e influenciam no trabalho de captação de som.

Estereotipado como uma função técnica, geralmente excluído nas análises criativas de um produto audiovisual, o Técnico de Som Direto, profissional que nasce no cinema ao final da década de 1920 com o advento do cinema falado, é na analogia de Walter Murch (2000) alguém que nasceu rei, virou rainha e depois tornou-se criada pelos corredores do anonimato do palácio do entretenimento.

Em seu artigo do New York Times de 2000, Murch relembra seu memorável encontro, em 1972, enquanto mixava *O Poderoso Chefão*, ao voltar do almoço com Richard Portman:

"Ela desapareceu há muito tempo, mas em 1972 a Janela ainda estava lá espiando através de cataratas leitosas de poeira, 10 metros acima do piso do velho Estúdio 7 da Samuel Goldwyn. Eu nunca teria reparado nela se Richard não tivesse parado de repente enquanto pegávamos um atalho de volta do almoço. "Isso! era quando o som era rei!" disse ele gesticulando dramaticamente na escuridão do Estúdio 7. Demorou um momento, mas eu finalmente vi o que ele apontava: algo junto ao teto parecido com a janela de observação de um dirigível de 1930, embicado para o estúdio." (MURCH, 2000, p. 2).

Essa observação remete ao clássico *Cantando na Chuva* (1952) de Stanley Dolen famoso pela imortal cena de Gene Kelly flutuando sobre as águas enquanto canta graciosamente. Mas o que mais interessa no filme é justamente a provocação que faz com a transição do cinema silencioso para o cinema falado, quando os atores aprenderam a "falar". No filme a dupla Don Lockwood (Kelly) e Lina Lammont (Jean Hagen) tem que aprender a contracenar com uma nova invenção chamada de microfone. E nesse processo, como nota Murch, era quando o som era rei pois todo o aparato do set de filmagem estava condicionado a

---

<sup>3</sup> Em contraponto a palavra paisagem, que indica uma ação visual para ser acionada, o conceito de território, segundo Obici, usando a metáfora dos pássaros que cantam e os que não cantam para marcar um território, explorados por Deleuze e Guattari, explica melhor a ação de delimitar e marcar através de uma ação sonora uma representação de mundo, interpretada através dos sons que o indivíduo produz e que o cerca e territorializa.

sua melhor captação. A câmera era enclausurada em uma caixa a prova de som para que seu motor não pudesse ser ouvido, as luzes foram adequadas para que não produzissem tanto barulho. São clássicas as cenas dos atores ao redor de algo, onde esse algo era onde estava escondido o microfone, que pouca potência tinha nos primórdios do cinema falado.

Comparando com hoje em dia é quase impossível um Técnico de Som Direto ter o poder de gritar "corta" durante as filmagens. Muito menos ser ouvido, ou incluído, nas deliberações estéticas do filme.

Apesar do campo de Estudos de Som no Brasil ter se expandido nos últimos anos, com uma crescente interlocução entre técnicos e teóricos dentro dessa área de estudo, falta a análise e um conseqüente reconhecimento do trabalho realizado pelo Técnico de Som Direto na sua tarefa de captação sonora dos elementos auditivos de uma obra audiovisual. Esse profissional tem papel fundamental na construção do universo sonoro de uma obra audiovisual, podendo influenciar na dramaturgia do filme, dando forma sonora a determinada realidade. Enquanto alguns estudos têm caráter historiográfico e outros dão importância aos estudos de recepção, a maioria dedica atenção ao processo de edição de som, deixando uma lacuna sobre o papel dos Técnicos de Som Direto na cadeia sonora.

Em um passado não tão distante tínhamos uma forte tradição de dublagem no Brasil. Aliado a isso, tínhamos também uma falta de cultura sônica cinematográfica, devido em parte a uma falta de discussão bibliográfica, por falta de títulos sobre o assunto em língua portuguesa, passando por uma sistematização recente do ensino audiovisual nas universidades brasileiras. Além disso a instável qualidade de reprodução sonora nos cinemas fazia com que a captação de som também fosse considerada de qualidade duvidosa, criando o esteriótipo que "o som do cinema brasileiro é ruim" como observa Jean Claude Bernardet em seu livro *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*.

Início o meu recorte na virada da década de 50 para 60, quando o som direto passa a ser implantado de maneira mais efetiva em diversas cinematografias devido as implementações tecnológicas de câmeras e gravadores de som mais compactos e com autonomia para operarem fora de um grande aparato de energia. O ponto de partida para o uso de som direto no Brasil é através da famosa missão Sucksdorff de 1962, que foi uma tentativa pioneira de instrumentalizar futuros cineastas brasileiros através de aulas com o sueco Arne Sucksdorff e do uso de

equipamentos importados para esse curso. É através dessa iniciativa que chega o primeiro gravador de som direto Nagra III, disponibilizado para ser utilizado pelos alunos do curso. Mas o curso aconteceu para formar diretores e não técnicos. Se observarmos o som direto das obras como *Marimbás* (1963), sobre os pescadores do Posto 6 de Copacabana, de Wladimir Herzog, realizado dentro desse contexto, a função de captação de som está dividida com a função de produtor na pessoa de Francisco Chagas da Costa, sendo esse filme todo feito com som em off, com depoimentos dos pescadores gravados posteriormente. Outro exemplo é a participação de Arnaldo Jabor como o Técnico de Som Direto de *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman e *Integração Racial* (1964) de Paulo César Saraceni quando ele mesmo admite que fez isso mais para estar participando do processo de filmagem do que algum desejo de treinar a sua escuta e seguir fazendo isso profissionalmente.

Um das primeiras pessoas a fazer captação de som direto em locação foi Wálter Goulart. Egresso dos tempos da chanchada e especializado em dublagens nos estúdios onde trabalhou, teve a sua primeira experiência meio que por acaso, pois Luis Carlos Saldanha, que também fizera o curso de Sucksdorff, e que atuava como coringa, fazendo câmera e som em produções dos anos 1960, ofereceu para Goulart, que estava tirando as férias do estúdio onde trabalhava, para fazer um filme no interior da Bahia, com um Nagra que ele já havia comprado e com um microfone direcional que o produtor iria arranjar. Goulart topou o desafio e partiu para o sertão levando um microfone dinâmico Beyer 66, esperando chegar o microfone que o produtor iria trazer.

O filme que ele fez chama-se *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, de Glauber Rocha. Diferente das outras pessoas que tiveram que fazer o som direto pois não havia ninguém que se interessasse ou tivesse uma formação para isso, Goulart é, juntamente com Juarez Dagoberto e Vitor Raposeiro, os únicos Técnicos de Som Direto no período que tinham feito escola ainda no sistema antigo de gravação de som direto e que treinaram seus ouvidos fazendo dublagem em estúdios. Esse refinamento auditivo fez a diferença quando, no caso de Goulart, ele precisou sair do estúdio de dublagem e ir captar som em locação, em exteriores. Apesar de só trabalhar com microfones dinâmicos no filme de Rocha, Goulart conseguiu fazer com que esses microfones soassem bem, com a presença de voz dos atores

definida, sem a necessidade de levar os atores para o estúdio para fazerem a dublagem das cenas.

Essa propriedade de escuta e processamento sonoro do Técnico de Som Direto, utilizando a tecnologia disponível vale até hoje para exemplificar a criatividade sonora de quem está a captar o som no audiovisual. Saber tirar proveito do equipamento de gravação disponível é muito importante, como também é importante saber as suas limitações. O Técnico de Som Direto que exerce uma função criativa conhece as tecnologias disponíveis e deve saber utilizá-las dentro das propostas de gravação.

Seguindo o percurso chegamos na década de 1970 quando existe uma certa homogeneização da técnica de dublagem nas produções brasileiras, não que não houvessem brechas de som direto, mas eram escassas. Dessa época tive a oportunidade de conhecer o pensamento de Cristiano Maciel, que até hoje atua no mercado brasileiro. O que é peculiar na trajetória de Maciel é que ele se auto-exila no Chile durante a ditadura militar, lá conhece Silvio Tandler. Tandler havia sido encomendado documentários pelo governo do Allende e que precisava de alguém para fazer o som direto. Assim Maciel começa sua trajetória que logo muda de rumo e o leva para Paris, pois a situação política no Chile se deteriora rapidamente. Em Paris, Maciel estabelece contato com outro tipo de cinematografia que tinha um importante expoente na figura de Antonie Bonfanti, a pessoa que "inventou" o som direto na França, segundo os próprios franceses.

Maciel também lembra de um caso interessante ao fazer a pré-produção do filme *Chico Rei* em Ouro Preto. Como era um filme de época a sua preocupação era como melhor retratar sonoramente uma época não contemporânea? Como eram os sons na época do século XVIII? Para obter esas respostas em foi buscar referências em livros *Marília de Dirceu* de Tomás Antonio Gonzaga onde ele descreve primorosamente os sons que se ouvia na época. Identificando aqui o trabalho do Técnico de Som Direto em trazer referências sonoras do ambiente onde os filmes são gravados para a pós produção sendo a busca dessas referências uma atitude criativa e participante.

Identifiquei uma importante guinada no efetivo uso de som direto nas produções através do trabalho de um holandês que chega ao Brasil no final de 1979 e que permanece durante vinte anos no Brasil deixando uma importante marca e transformando de vez o som direto feito no

Brasil. Esse holandês é Mark van der Willigen, figura lendária e que me tomou um ano para que pudesse ter a oportunidade de conhecê-lo e poder entrevistá-lo.

Essa guinada a que me refiro tem raízes em um novo tipo de cinematografia que nascia nesse período, já com o desgaste das pornochanchadas que dominaram os anos 1970 mas que perdiam fôlego. Aqui existe uma necessidade de um melhor acabamento sonoro das produções com a criação da figura do editor de som, função técnica desenvolvida muitas vezes pelo editor de imagem, sendo introduzidos um aparato tecnológico capaz de lidar melhor com a gravação, edição e reprodução do sinal sonoro.

Nesse aspecto Willigen aporta no Brasil com um equipamento de gravação de som direto que ainda não estava disponível no Brasil, através de gravadores, microfones condensadores e sistemas sem fio. Essa configuração fez com que houvesse também uma necessidade por parte de outros Técnicos de Som Direto de que teriam de se aparelharem para poder competir com a "influência" estrangeira. É notório também que Willigen exercia um grande rigor técnico na sua captação sendo conhecido pela sua rigidez em conseguir da equipe um respeito para uma necessária etiqueta que acarreta uma melhor captação do som direto no set de filmagem. Mas mais importante ainda é que Willigen fez algo que poucos faziam na época: disseminou conhecimento. Sobre isso pude observar nas minhas conversas que existia uma certa maçonaria perpetuada pelos Técnicos de Som mais antigos em não repassar conhecimentos, em não dar oportunidades para a formação de novos quadros, significando uma atitude de consolidação de conhecimento pelo medo da concorrência.

Ao contrário disso Willigen formou inúmeros assistentes que viriam a se consolidar nas práticas de captação do Som Direto no Cinema Brasileiro como Paulo Ricardo Nunes, Valéria Ferro, Aloysio Compasso e Pedro Sá Earp.

Concluo, através das várias falas dos entrevistados, que mesmo não identificada, por todos os motivos que anunciei anteriormente, existe sim um histórico da participação criativa dos Técnicos de Som Direto no processo audiovisual sendo importante destacá-lo para que essa discussão chegue aos ouvidos dos novos diretores e roteiristas fazendo, talvez, que possam dedicar um tempo pensando sonoramente da mesma maneira como pensam na imagem, tendo assim um ganho com um todo na experiência cinematográfica.

## **Bibliografia**

ALTMAN, Rick. *Genre: the musical*. London: Routledge/British Film Institute, 1981.

\_\_\_\_\_. (org.). *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DA-RIN, Sílvio. *O som nosso de cada dia*. In: *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: n.58, jan/fev/mar 2013. págs 31 a 36.

FLORES, Virgínia. Catálogo da Mostra Cinematográfica "*O som no cinema*". Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.

\_\_\_\_\_. *O cinema uma arte sonora*. Rio de Janeiro: AnnaBlume, 2013.

MURCH, Walter. *New York Times - Artigo Esticando o som para ajudar a mente a ver - 01/10/2000*.

SOUZA, J. B. G., *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas metragens brasileiros Contra todos e Antonia: a técnica e o espaço criativo*. Tese de Doutorado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

# Woody Allen e o espaço do escritor no cinema<sup>1</sup>

## Woody Allen and the writer's space on film

Maria Castanho Caú<sup>2</sup> (Doutoranda – UFRJ)

### Resumo

O processo criativo do escritor e suas relações sociais e íntimas são temas cruciais do cinema de Woody Allen, cujas narrativas traçam os limites fugidios que delimitam o espaço de criação do escritor. Recorrendo a exemplos de filmes como *A outra*, *Interiores* e *Meia-noite em Paris*, disponho-me a investigar a forma como a narrativa fílmica pode dar conta desse complexo processo e retratar o dilema fundamental do trabalho do escritor, esse indivíduo que carrega em si a marca do deslocamento.

### Palavras-chave:

Cinema e literatura, o escritor no cinema, Woody Allen.

### Abstract

The writer's creative process and his social and intimate relationships are crucial themes of Woody Allen's cinema, whose narratives try to trace the imprecise boundaries that delimit the writer's creative space. Drawing on examples of films such as *Another woman*, *Interiors* and *Midnight in Paris*, I set out to investigate how the film narrative can account for this complex process and portray the main dilemma of the writer (this individual who carries within himself the mark of displacement).

### Keywords:

Literature and cinema, the writer on film, Woody Allen.

Em *The Writer on Film – Screening Literary Authourship*, Judith Buchanan identifica ainda nos primórdios do cinema o primeiro filme a trazer como tema central o processo criativo de um escritor, o hoje perdido *Shakespeare écrivant la mort de Jules César* (dir. George Méliès, 1907). Da obra restam alguns *stills* e descrições de cena: Shakespeare surge só em seu estúdio, tentando vencer um momentâneo bloqueio criativo e termina por encontrar a redentora inspiração, quando sua estória se desenrola diante de seus olhos à medida que ele a compõe (cf. Buchanan 2013). Emblematicamente, se encontram já aí alguns dos elementos-chave que norteariam as representações cinematográficas desse arquétipo de personagem: o bloqueio criativo; a força quase sobrenatural da inspiração; a tensão entre a necessidade de solidão (nas palavras de Blanchot, de *recolhimento*) e uma escrita que volta seus olhos para a sociedade. Se

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE na sessão: O cinema de Woody Allen.

<sup>2</sup> Formada em Cinema pela UFF. Mestre e Doutoranda em Literatura Comparada pela UFRJ, com pesquisa sobre as inter-relações entre cinema e literatura. Autora do livro "Olhar o mar - Woody Allen e Philip Roth: a exigência da morte" (Editora Verve, 2015).

não há nada mais natural que a fascinação do cinema por retratar os artistas e sua relação com o ofício, que produziu grandes clássicos, como *Luzes da Ribalta* (Charles Chaplin, 1952) e *La strada*<sup>3</sup> (Federico Fellini, 1954), passando por *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), o escritor parece uma figura bem mais fugidia.

Como apontam Buchanan e Paul Arthur, o processo criativo próprio do escritor pouco se presta à representação em uma narrativa visual, já que lida com um movimento intelectual difícil de ser convertido em uma sequência de imagens de apelo fílmico. Trata-se de uma atividade solitária e monótona aos olhos de um observador externo, um labor devotado à reflexão que necessita de longos períodos de abstração, silêncio e solidão. Parece uma tarefa bastante difícil para o ambiente cinematográfico decompor esse ofício em imagens: encenar a escrita é inevitavelmente lidar com a imaterialidade do processo literário, de forma que escrever permanece como ato misterioso e fugidio. O fazer literário é indetectável e irreproduzível em sua plenitude – e aqui lembramos que o cinema falha sempre que retrata o pensamento como puro discurso verbal, e que os clichês do gênero pouco fazem para traduzir a verve daquele que se entrega ao projeto literário. Por conta da natureza dessa seara artística, Arthur nos lembra que o cinema em geral se concentrou em vertentes artísticas capazes de criar oportunidades mais amplas de utilização dos recursos visuais próprios do meio – ocupações como a dança, a pintura, as artes cênicas e mesmo a música têm de início maior potencial imagético a ser explorado. No entanto, se Arthur verifica que o interesse do cinema pela figura do escritor se mantém, malgrado os desafios próprios dessa representação, podemos observar que boa parte das obras que trazem tais personagens em papéis centrais são adaptações literárias ou cinebiografias de autores famosos, de forma que em ambos os casos o cinema se utiliza do prestígio de nomes famosos, em geral de romancistas, para atrair público.<sup>4</sup>

Isso posto, é interessante pensarmos na predileção de Woody Allen por esse arquétipo de personagem a princípio tão pouco afeito ao universo cinematográfico. Ao longo de uma carreira bastante prolífica, tendo assinado a direção de quase cinquenta longas-metragens até o presente, Allen recorre com frequência ao personagem do escritor, que surge com diferentes

---

<sup>3</sup> Iremos nos referir a alguns filmes por meio de seus títulos originais: sempre que as versões nacionais sejam menos conhecidas que o título estrangeiro, ou quando as traduções nos pareçam particularmente fora de propósito.

<sup>4</sup> Sendo essa uma fatia de público bastante específica, um público letrado que consome literatura.

roupagens e em distintas narrativas, da tragédia bergmaniana *Interiores* (1978) aos agrídoces *Annie Hall* (1977) e *Tiros na Broadway* (1994), passando por comédias mais ligeiras, como *Simplesmente Alice* (1990) e *Anything Else* (2003). Nessa miríade de tramas, encontramos entre aqueles que se ocupam com esse labor alguns roteiristas, dramaturgos, autores de *stand-up comedy*, jornalistas, ensaístas e outros indivíduos dedicados ao mundo acadêmico, contistas, uma poetisa, a escritora de um volume de memórias e, por fim, mais de uma dezena de romancistas ou aspirantes a tal posto.<sup>5</sup>

Dada a recorrência e a importância dessas figuras ao longo de toda uma carreira, é difícil localizar outro cineasta tão disposto a explorar as potencialidades narrativas desse personagem complicado e pouco dinâmico. Observando a questão de forma mais abrangente, podemos colocar que o cinema de Allen é evidentemente bastante centrado no discurso verbal; trata-se de um cinema vococêntrico, verborrágico, em que os diálogos e narrações impulsionam a trama de forma muito marcada – o que não quer dizer que estamos diante de uma narrativa redundante, mas de um estilo cinematográfico em que a palavra ganha um peso incomum no universo fílmico (que se liga a um certo tipo de cinema europeu muito admirado por Allen, do qual são exemplos as obras de Bergman e Antonioni). A esse respeito, Kamilla Elliot já aponta a falsa oposição em que geralmente se apoiam os estudos comparativos entre cinema e literatura, ao definirem o primeiro como o espaço da imagem e o segundo como o âmbito da palavra, de modo a “tratar filmes como se eles não tivessem palavras”<sup>6</sup> (ELLIOT, 2006, p. 3), e o cinema de Allen, impregnado como poucos da força do discurso verbal (e verborrágico) contesta frontalmente tal divisão.

Além dessa qualidade vococêntrica, os filmes do cineasta se voltam com frequência para o espaço literário e são repletos de referências provindas desse meio.<sup>7</sup> *Manhattan* é certamente um bom título para ilustrar essa predileção temática, já que dos cinco personagens em torno dos quais gravita, quatro transitam pelo campo da escrita: Isaac Davis (interpretado pelo próprio

---

<sup>5</sup> Aqui, mais uma vez, o romance surge como a baluarte máximo da cultura das letras. Interessantemente, muitos dos primeiros críticos de cinema consideravam o romance a obra de arte máxima e almejavam alçar o filme ao posto ocupado por ele.

<sup>6</sup> “to treat films as though they had no words”.

<sup>7</sup> Para termos uma ideia da força dessa relação, somente em *Manhattan* (1979) são citados nominalmente os seguintes escritores: August Strindberg, Eugene O’Neill, Shakespeare, Nabokov, Isak Dinesen, Scott e Zelda Fitzgerald, Norman Mailer, Heinrich Böll, Jorge Luis Borges, Virginia Woolf, Kafka, Brecht, Tolstói, Flaubert e Noël Coward, além de uma passagem aludindo claramente à novela *A queda*, de Albert Camus.

Allen) passa boa parte da narrativa tentando escrever um romance, fato que é marcado já na sequência inicial do filme; Yale (Michael Murphy), melhor amigo de Davis, é um professor que tem por projeto terminar um livro sobre Eugene O’Neill; Mary (Diane Keaton) escreve ficção, além de artigos acadêmicos para revistas e novelizações;<sup>8</sup> já Jill (Meryl Streep), ex-mulher de Davis, lança um livro de memórias escandaloso em que revela detalhes do casamento fracassado dos dois, fato que é bastante explorado pela trama. A afinidade de Allen com o ambiente literário se reflete ainda nas formas de narração que ele utiliza, não apenas no clássico do gênero (o narrador intradieético que tematiza o processo literário, bastante claro já nos primeiros planos de *Manhattan*), mas no que diz respeito aos narradores extradiegéticos de filmes como *Vicky Cristina Barcelona* (2008) e *Café Society* (2016), às quebras de quarta parede – em *Annie Hall*, *Anything Else*, *Whatever Works* (2009) – e sua relação com a parábase teatral, às cartelas de *Hannah e suas irmãs* (1986), aos traços metaficcionalistas como os evidentes na estrutura narrativa de *Melinda e Melinda* (2004) etc., todos elementos que remetem à literatura.<sup>9</sup>

É no contexto desse grande intercâmbio com a literatura que podemos analisar os personagens escritores em Allen. Mapeando essas figuras, notamos que elas são, no entanto, profundamente marcadas pela ambivalência fundamental que distingue a existência daqueles que se entregam ao ofício da literatura, característica que torna qualquer tentativa de representação pelo cinema ainda mais desafiadora. O sujeito que se entrega à verve literária é alguém que a um só tempo se debruça sobre o epicentro da sociedade, observando detidamente suas paixões, seus desejos, os acontecimentos históricos ou políticos e suas consequências – nas palavras de Susan Sontag: “Minha ideia de um escritor: alguém interessado em ‘tudo’” (2005, p. 342) –, e permanece em certa medida severamente apartado dela, enfiado no isolamento de um escritório mais ou menos insalubre, renunciando ao convívio social, absorto em uma arte que congrega em escrita ideias e pensamentos que, por sua vez, rompem os limites desse enclausuramento voluntário e se alimentam do ambiente sociocultural do qual o sujeito se desligou – aquilo que a mesma teórica chama de “o fardo do isolamento” (p. 334). Considera-se

---

<sup>8</sup> Faz-se relevante apontar que essa escolha em particular, a da novelização, representa uma inversão interessante, já que quebra a ideia hierarquizante da literatura sempre como fonte primária. Vale notar ainda que há poucos trabalhos dedicados ao estudo de novelizações.

<sup>9</sup> É interessante notar que essa sofisticada relação com a literatura emerge na obra de um cineasta que não lida com adaptações literárias, mas apenas com roteiros originais, sendo ele mesmo não apenas roteirista, mas um dramaturgo encenado e um ficcionista publicado, tendo uma profícua colaboração com a revista *The New Yorker*.

aqui a natureza bastante particular da profissão em questão, que obriga aquele que se dedica a ela a resguardar-se da interação social por prolongados períodos de tempo, ao mesmo tempo que o impele a exercitar suas faculdades de observação e reflexão com relação à sociedade no bojo da qual realiza seu trabalho – e para a qual esse trabalho por fim inevitavelmente se destina –, sob pena de condenar sua escrita à completa irrevelância.

Esta espécie de entre-lugar em que se encontra o escritor se reflete em muitos dos modos representativos presentes na obra de Allen, que sublinham tal condição ímpar. Esses personagens levam assim uma existência flutuante, perdidos no encontro de dois polos tensionais opostos. O primeiro conflito, aquele entre a vida social e o exílio voluntário associado à criação literária, surge marcadamente em personagens como Peter (Sam Waterston em *Setembro*) e Marion Post (Gena Rowlands em *A outra*), que alugam cômodos isolados à distância de suas casas para se entregarem ao projeto literário e acabam sendo convocados de volta aos engajamentos do mundo, o primeiro ao se envolver com os dramas da família ao lado e a filósofa ao se deixar comover com os relatos de uma mulher ao psicanalista, que escoam para o seu apartamento do consultório vizinho através dos dutos de ar. Ambos se deixam distrair do seu projeto ao atenderem às demandas do mundo, com resultados bastante diversos: Peter termina por abandoná-lo, e Marion retoma seu volume de filosofia após um amplo balanço de suas relações com aqueles que lhe são próximos. Também em *Interiores* temos a poetisa Renata (Diane Keaton) perdida entre a aridez (Blanchot assim denomina o estado de perda da inspiração) e a necessidade de reestabelecer sua conexão com a poesia e os compromissos para com a família, que ela negligencia em nome da arte, numa atitude de má-fé.

Esse permanente conflito entre dois universos, o universo privado e solitário da criação e o universo social (do seio familiar aos âmbitos mais amplos) é um traço comum da *persona* que deve ser construída por aquele que almeja se tornar escritor. Essa marca distintiva emerge na grande maioria dos personagens escritores no cinema, dotando-os do emblema do perpétuo deslocamento. Tal aspecto – que mede o descompasso do escritor com o mundo que o cerca, sua solidão ontológica e profunda, seu *status* diferenciado enquanto cidadão do mundo – é evidenciado nos filmes ora como uma contingência do ofício, ora como uma escolha voluntária e algo egoísta (o compromisso da escrita se sobrepondo aos muitos outros compromissos do cotidiano), ou mesmo como uma incapacidade crônica, um destino a que os personagens estão

submetidos e do qual não podem escapar. O escritor, dessa forma, não é capaz de compartilhar da mesma fruição da realidade que aqueles que o cercam, sentindo-se permanentemente alheio, numa existência flutuante, aquém da experiência da vida “normal”, impossibilitado de estabelecer sólidas amarras com o mundo prosaico, frequentemente deprimido ou acometido por neuroses muitas vezes paralisantes, náufrago em terra firme. A ruptura é observada no fracasso continuado dos relacionamentos amorosos dos personagens (que revelam muitas vezes uma volatilidade de sentimentos), em seus conflitos com seus familiares e amigos (que sentem agudamente tal alheamento), em sua necessidade, muitas vezes frustrada, de construir um refúgio na literatura que possibilite a eles a fuga de uma realidade que é permanente fonte de decepções e desencontros. Até mesmo o desconforto desses artistas com a literatura (a insatisfação com os resultados de seu trabalho mesmo quando esses suplantam os padrões daqueles que deveriam julgá-lo, seja o público ou a crítica), aponta para um desgosto com relação ao mundo (a literatura, claro está, constrói seu próprio mundo, mas nem mesmo assim rompe definitivamente com a realidade).

Desse conflito primeiro emergem outros, nos quais não poderemos nos alongar por conta da dimensão deste trabalho, como: I) os dilemas entre a lealdade para com os seus e as exigências da obra (típicos daqueles que escolhem utilizar a própria vida como material para sua criação, com frequência desvelando impiedosamente a intimidade dos seus em suas obras – caso de Holly (Diane Wiest), de *Hannah e suas irmãs*, e de Harry Block, interpretado pelo próprio realizador de *Desconstruindo Harry*, 1997); II) O embate entre o idealismo e a mercantilização da arte, tema central de *Tiros na Broadway* (1994); III) A necessidade de se posicionar no presente e o desejo permanente da fuga para um outro tempo, trate-se da ausência de tempo própria da escrita, do tempo elástico das drogas e do álcool (que surgem nas figuras de Frederick (Richard Jordan), o romancista alcoólatra de *Interiores*, de Harry Block com seu uso indiscriminado de pílulas mágicas e uísque como combustíveis para seu trabalho e, por fim, de Gil Pender (Owen Wilson) e sua fuga para a redentora Paris dos anos 1920).

Todos esses exemplos destacam a variedade do mosaico desenhado por Allen numa obra em que a figura do escritor ganha posto de grande destaque e iluminam aspectos emblemáticos da relação entre o cinema e literatura na contemporaneidade, demonstrando que o desafio da representação da verve literária pode ser vencido na construção de narrativas em

que as ambivalências e os mistérios do fazer literário sejam explorados em toda a sua potencialidade.

## Referências

ARTHUR, P. "Writers as figures of cinematic redemption". STAM, R.; RAENGO, A. *Literature and Film*. New York: Blackwell Publishing, 2005.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BUCHANAN, J. *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

CHION, M. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

ELLIOT, K. *Novels, Films and the Word/ Image Wars*. Stam, R.; Raengo, A. *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing, 2006.

FIGUEIREDO, V. L. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/7Letras, 2010.

SARTRE, J-P. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

SONTAG, S. *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

# ADAPTAÇÃO NEOBARROCA: *Catatau* de Leminski e *Exlsto* de

Cao Guimarães<sup>1</sup>

## NEOBAROQUE ADAPTATION: Leminski's *Catatau* and Cao

Guimaraes' *Exlt*

Maria Cristina Mendes<sup>2</sup> (Doutora - UEPG)

### Resumo:

*Exlsto* (Cao Guimarães, 2010) é uma adaptação fílmica de *Catatau* (Paulo Leminski, 1975). Analiso nos trechos: Dança da chuva, Brasília e Mãe Preta, a presença do Barroco que Haroldo de Campos identifica no livro e também aponto mudanças socioculturais no período que separa as obras. Se tradução criativa e infidelidade ao texto fonte fundamentam a qualidade da nova obra, destaco singularidades do estilo que, para Deleuze, representa um novo modelo de mundo.

### Palavras-chave:

Adaptação cinematográfica, Neobarroco, *Catatau*, *Exlsto*.

### Abstract:

*Exlt* (Cao Guimarães, 2010) is a filmic adaptation of *Catatau* (Paulo Leminski, 1975). I analyze in the excerpts: Rain Dance, Brasília and Black Mother, the Baroque presence that Haroldo de Campos identifies in the book, and I also point out socio-cultural changes in the period that separates the works. If creative translation and infidelity to the source text ground the quality of the new work, I highlight the singularities of the style which, for Deleuze, represents a new model of the world.

### Keywords:

Filmic adaptation, Neobaroque, *Catatau*, *Exlt*.

Em 1975, Paulo Leminski publica *Catatau*, e em 2010, Cao Guimarães lança o longa-metragem *Exlsto*, adaptação livre do romance. Em 1989, ano da morte do poeta, a *Folha de São Paulo* publica "Uma Leminskiada Barrocodélica", ensaio de Haroldo de Campos que destaca o caráter polissêmico do texto. Investigo, no livro e no filme, características Neobarrocas, destacando algumas singularidades.

Dada a premissa que as adaptações ou apropriações são processos intersemióticos que evidenciam a transformação de mundos, pesquiso como *Exlsto* indica alterações sociais ocorridas nos trinta e cinco anos que separam as obras. Adoto o método crítico analítico de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA BRASILEIRO: POESIA.

<sup>2</sup> Doutorado e Mestrado em Comunicação e Linguagens na UTP/PR. Especialização em História da Arte do Sec. XX e Bacharel em Pintura na EMBAP/PR. Professora Adjunta do Curso de Artes Visuais na UEPG.

caráter intertextual, a partir de Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Júlio Plaza e Gilles Deleuze. Explicito características Neobarrocas em *Catatau* e analiso três fragmentos de *ExIsto* nos quais a retomada do estilo é evidente. Em *dança da chuva* abordo os limites da linguagem, em *Brasília* o desfocar das imagens e em *Pietá* valorizo a tonalidade castanha e a retomada do sagrado.

### **Tradução e apropriação: infidelidade angelical**

Para Décio Pignatari (1981), a tradução é um processo de intersemiose caracterizado pela migração sígnica, pois ao abrir caminho para múltiplos relacionamentos, os artistas desvendam na arte a natureza do signo. Ao relacionar arte e tecnologia, Julio Plaza lança desafios diante da inesgotabilidade dos sentidos da arte, pois a tradução intersemiótica permite a recriação em outros meios expressivos. Para Haroldo de Campos, o responsável pelos desígnios tradutórios é *Agesilaus Santander*<sup>3</sup> e o termo que melhor identifica o processo é transluciferação, tentativa “[...] de converter, por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução” (CAMPOS, 1985, p.6).

No que tange aos estudos de cinema, nos anos 1940 André Bazin (2000) enfatiza o valor de um cinema impuro, cuja integração com outras áreas é considerada necessária e benéfica. A partir de 1980, a crítica é unânime em desvalorizar a fidelidade. A tradução, para Robert Stam (2008), é transposição semiótica; para Linda Hutcheon (2006), integra um dos três processos de adaptação cultural que envolvem a migração para uma situação mais favorável. De acordo com Julie Sanders (2008), os processos de adaptação e apropriação surgem através de complexos processos de filtragem, gerando redes intertextuais de campos de significação.

### **Neobarroco: apropriação e arte**

O Renascimento tem no antropomorfismo a base modeladora do imaginário; regido por relações geométricas precisas e por uma racionalidade organizadora crescente, visa atingir o ideal de beleza e harmonia. Através da luz difusa e de linhas de fuga que criam um conceito matemático da imagem, o mundo pode ser mensurado e organizado. Descartes instaura o modelo da racionalidade ocidental, vinculado ao plano ortogonal e às variações da geometria.

---

<sup>3</sup> Anjo caído descrito por Walter Benjamim (1933) em uma aquarela de Paul Klee.

O Barroco revela um momento de crise, no qual a realidade se expressa por curvas, desvios e dobras. Na pintura, a luz incide diagonalmente sobre os objetos, projetando sombras enigmáticas e criando uma atmosfera conturbada. Deleuze, ao analisar o estilo, enfatiza a separação entre interior e exterior por dobras e desdobras. Neste regime de luz e cores, o quadro muda de estatuto e “as figuras definem-se pelo seu recobrimento mais do que pelo seu contorno” (DELEUZE, 2012, p.81), erguem-se fronteiras em dobras que vão ao infinito, unindo e separando mundos. No Neobarroco, desaparece a clausura que condiciona a percepção e experimenta-se um mundo de capturas, onde predominam formas espirais.

Se o Barroco surge como estilo da Contra Reforma, o Neobarroco não deixa de dialogar com as transformações sociais que o precedem. O caráter Neobarroco de *Catatau*, evidenciado em sua fortuna crítica, permite compreender melhor o que é esta barroquização na contemporaneidade. Propostas progressistas tornam-se inviáveis a partir da década de 1970, implicando retomadas estilísticas sob um novo olhar. Com abordagens que se voltam para a produção artística do passado e diante de necessidades urgentes tais como a preservação da vida no planeta, indago quais elementos singularizariam a nova inscrição temporal na produção de arte.

### ***Catatau*: limite, enigma e experimentação**

O enredo de *Catatau* é simples: René Descartes vem para o Brasil com a comitiva de Maurício de Nassau e habita os jardins do Palácio, lugar de exuberante vegetação e estranhos animais; delira sobre Brasília e índios tupinambás. As quase duzentas páginas são redigidas em um único parágrafo, onde neologismos, palavras estrangeiras e provérbios dificultam a leitura.

Eu expendo Pensamentos e eu extendo a Extensão! Pretendo a Extensão pura, sem a escória de vossos corações, sem o mênstruo desses monstros, sem as fezes dessas rezes, sem a besteira dessas teses, sem as bostas dessas bestas. Abaixo as metamorfoses desses bichos, — camaleões roubando a cor da pedra! (LEMINSKI, 2013, p.29).

O protagonista é René Descartes (1596/1650) e o monstro que o assombra é Occam, “orixá azteca-iorubá, encarnando num texto seiscentista” (LEMINSKI, 2013, p. 212). Ao explicitar o enigma catatauesco, Leminski destaca as operações linguísticas e a busca dos limites da

inteligibilidade; valoriza a história de uma espera frustrada e afirma que Occam é o primeiro personagem puramente semiótico da literatura nacional.

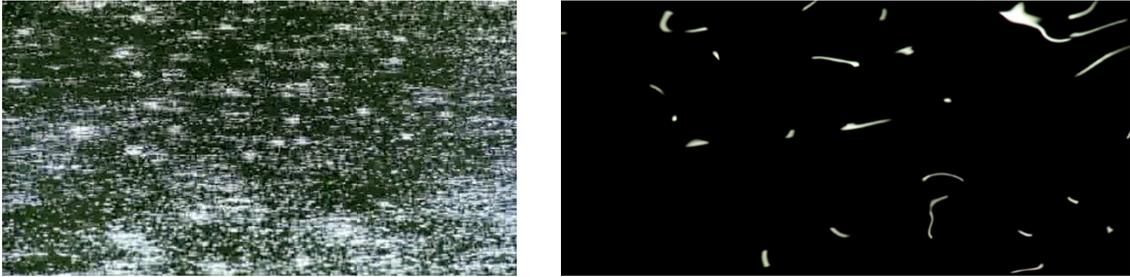
Haroldo de Campos afirma que o sonho de Descartes “é barrocodélico, pois de um cometimento neobarroco, de um ensaio de liquefação do método e de proliferação das formas em enormidades de palavras” (CAMPOS, *in* LEMINSKI, 2010, p. 236). Valoriza a tematização da antropofagia, fato marcante da modernidade nacional. Sucessivas inclusões, ruptura da razão linear, dobras que relativizam sentidos e promovem imbricações são elementos de destaque para uma análise do Neobarroco.

### ***Ex/sto: limite, série e foco***

Montagem sensitiva é a maneira com que Cao Guimarães (2011, s/p) define seu método de trabalho. *Ex/sto* é seu primeiro longa metragem de ficção. No início do filme, Descartes, interpretado por João Miguel, está na Europa e usa roupas típicas do início do século XVII, período em que viveu. No final do filme está nu e no século XXI: conhece a floresta, viaja, delira e renasce nos braços de uma negra. No calor dos trópicos, se lhe derrete a razão. O monstro Occam é uma ameaça constante, e muito embora não apareça no filme, é percebido tanto na expressão de Descartes quanto nos processos de desconstrução de sua lógica. Descartes não conversa, pensa trechos de *Catatau*.

Para Consuelo Lins (2014, p.90) a “peculiar intensidade da experiência sensível de Cartésio” se expressa na lentidão, no silêncio e nos tempos estendidos do filme. O realismo documental adotado pelo cineasta depura a narrativa leminskiana de seus aspectos paródicos e a suspensão da dramaticidade, potencializada através de uma simbologia hermética, coaduna aparente simplicidade imagética e requinte sonoro.

Um dos momentos importantes do filme, no que tange à busca de características Neobarrocas, é a cena que intitula *Dança da chuva* (figs.1 e 2). Ao lançar mão de tecnologias da imagem a partir do registro da chuva tropical, Cao Guimarães remete à tempestade de signos catatauesca, numa investigação dos limites da linguagem.



Figuras 1 e 2 - Dança da chuva  
Fonte: *Ex/sto*

A chuva e a luz da lua provocam o surgimento de círculos concêntricos que salpicam a tela. Ao desconstruir a imagem, o branco decresce gradativamente para que as formas pareçam emergir do fundo preto. Este tipo de imagem cria hiatos interpretativos e promove ambiguidades, numa sucessão de curvas e dobras características do Neobarroco.

A segunda cena que destaco é a passagem de Descartes por Brasília; composta por vinte e sete planos, em quatro deles está o filósofo, os vinte e três demais mostram detalhes da arquitetura da cidade: em sete, a imagem é desfocada e exerce um papel fundamental para a produção de sentidos. Nesta série de imagens quase estáticas, fotografia e cinema se confundem.

No Barroco, a ideia de infinito se transforma e são os conjuntos e séries que identificam as percepções de mundo. Para Deleuze (2012), um dos elementos que caracteriza o estilo na contemporaneidade é a junção de procedimentos artísticos: a pintura transborda da tela, a escultura se torna arquitetura, fazendo com que os artistas ocupem espaço entre as dobras barrocas com suas passagens e transmutações.

O branco nos fragmentos da arquitetura de Oscar Niemeyer tem cunho Neobarroco, promove a intensificação dos sentidos e evidencia “um mundo de capturas, mais do que de clausuras” (DELEUZE, 2012, p.143). São as capturas que diferenciam o Neobarroco dos séculos XX e XXI do Barroco dos séculos XVII e XVIII, quando a liberdade do exterior e o caráter hermético do interior separam o mundo profano do sagrado. *Ex/sto*, majoritariamente filmado ao ar livre, trata a interiorização do filósofo a partir da observação do mundo externo.



Figuras 3 e 4 - Brasília  
Fonte: *Ex/sto*

Os cortes ou dobras na cena de Brasília (figs.3 e 4) se tornam imagens quase abstratas evidenciando a desconstrução da lógica cartesiana no calor dos trópicos. A mudança no jogo do mundo, no qual Deus se torna Processo, é assim definida por Deleuze (2012, p.143): “os seres estão esquartejados, mantidos abertos pelas séries divergentes e pelos conjuntos impossíveis que os arrastam para fora, em vez de se fecharem sobre o mundo possível e convergente que expressam de dentro”. Se o estilo Barroco é a última tentativa de reconstruir uma razão clássica, o Neobarroco representa a tentativa de unir desacordos e diferenças.

O terceiro trecho de *Ex/sto* no qual evidencio o Neobarroco é a cena final, quando Descartes surge dentro da água com uma negra (fig.5). A tela é banhada por tonalidades castanhas, numa palheta que remete às conquistas Barrocas, quando as imagens emergem da escuridão.



Figuras 5 - Mãe Preta  
Fonte: *Ex/sto*

Ao som de *Missa in illo tempore*, de Claudio Monteverdi, a mulher (espírito da água, Mãe de Santo ou Pietá) asperge a testa do filósofo e o mantém em seus braços; mergulha Descartes

na água e ao trazê-lo novamente à tona o abraça. A câmera se afasta mostrando as duas personagens no mar e o filme termina.

Retirar Descartes da crise dos pensamentos e dos sentidos, e fazê-lo ressurgir nos braços da Mãe Preta numa espécie de batismo, mostra um renascer que brota do abandono do pensar. É importante ter em mente que o nome latinizado do autor do *Discurso do Método* é Renato Cartésius, razão pela qual a cena é amplamente vinculada ao renascer, àquele que é renato, renascido nas águas do mar.

### **Considerações finais**

Para concluir as reflexões acerca do Neobarroco e das diferenças entre o livro e o filme, lembro que no livro Descartes devaneia nos jardins de Nassau e no filme conhece rio, floresta, cidade e mar. O romance é repleto de personagens históricas em constante imbricação e o filme mostra a solidão de Descartes nos trópicos até receber o abraço final. O filósofo não fala: mais percebe do que pensa.

Os abismos do livro são intransponíveis e residem na desconstrução de provérbios, na junção de línguas distintas e no deslocamento de letras e sílabas, numa atitude de franca experimentação com os limites da inteligibilidade.

Destaco que a atmosfera do filme é de encantamento: os limites da linguagem visual são ampliados, os contornos das formas diluídos e os silêncios potencializados através de estratégias típicas das pesquisas poéticas em suportes audiovisuais.

A polissemia, os excessos e mestiçagens de *Catatau* se associam, em *Existo*, aos êxtases de Descartes, ao foco da imagem e à montagem fílmica. Dentre as singularidades que evidenciam possíveis alterações socioculturais, destaco a multiplicidade de possíveis abordagens sociológicas decorrentes da ampliação dos processos comunicacionais. Num mundo em crescente fala, Descartes silencia.

As neobarroquizações criam brechas de expressividade, locais por onde as formas artísticas se inscrevem no mundo. O filme de Cao Guimarães mantém o caráter enigmático que identifica a produção literária leminskiana; ao traduzir criativamente o romance, *Existo* instaura um modo peculiar de estar no mundo, quando pensar e sentir estabelecem relações dialéticas.

Descartes, no século XXI, transcende fronteiras geográficas e linguísticas, em curvas e dobras neobarrocas.

### Referências

BAZIN, A. *Adaptation*, or the cinema as digest. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers, 2000, pp.19-27.

CAMPOS, H. Transluciferação. In: PLAZA, Júlio (org.) *Transcriar*. São Paulo: MAC/USP, 1985, p.5-8.

DELEUZE, G. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas, São Paulo: Papius, 2012.

GUIMARÃES, C. *ExIsto*. DVD, 86 minutos, digital, estéreo, Brasil, 2010.

HUTCHEON, L. *A Theory of adaptation*. New York/ London: Routledge, 2006.

LEMINSKI, P. *Catatau - um romance idéia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

LINS, C. *Ex-isto: Descartes como figura estética do cinema de Cao Guimarães*. In: GONÇALVES, O. (org). *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014, p. 83-102.

PIGNATARI, D. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1981.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. London and New York: Routledge, 2008.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

# Matriz Estética: Imagens da Metrópole no Cinema Brasileiro<sup>1</sup>

## Aesthetic Matrix: Images of the Metropolis in the Brazilian Cinema

Maria Helena Braga e Vaz da Costa<sup>2</sup> (Doutora – UFRN)

### Resumo:

Este artigo resulta de pesquisa financiada pelo CNPq que objetivou investigar e identificar as matrizes estéticas determinantes para a representação imagética e fílmica da metrópole contemporânea produzida pelo cinema brasileiro no período conhecido como da “pós-retomada” da produção cinematográfica brasileira.

### Palavras-chave:

Matriz estética, Imagens da metrópole, Cinema brasileiro contemporâneo.

### Abstract:

This article results from a research project financed by CNPq that aimed for investigating and identifying the aesthetic matrix that played a determinant role within the imagetic and filmic representations of the contemporaneous metropolis produced in the period known as the ‘pós-retomada’ of the Brazilian cinema production.

### Keywords:

Aesthetic matrix, Images of the metropolis, contemporary Brazilian cinema.

O principal viés de discussão aqui se refere ao estudo sobre a relação *cidade/cinema* (em seus vários níveis de representação do/no espaço) com a particularidade de procedimento de uma análise das construções fílmicas e das transformações urbanas e estéticas pelas quais têm passado as metrópoles na modernidade e na pós-modernidade. A partir de pesquisas anteriores e das elaborações teóricas resultantes destas, pretendeu-se, nesse caso, aplicar as teorias e discussões conceituais desenvolvidas no contexto da análise e do entendimento da relação *cidade/cinema* na atualidade da imagem cinematográfica da paisagem urbana contemporânea para compreender o processo de construção e surgimento da “*pós-metrópole fílmica*”.

Na contemporaneidade tornaram-se imprescindíveis investigações que priorizam as abordagens fílmica e cultural, para (re)pensar o espaço sob a perspectiva do seu caráter subjetivo, considerando os “códigos simbólicos” envolvidos. Filme, nesse contexto, passa tanto

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E CIDADE.

<sup>2</sup> Pós-doutora em Cinema (UCLA, USA); Doutora em Estudos de Mídia (University of Sussex, UK). Professora do Departamento de Artes da UFRN; Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

a se configurar em um rico objeto de análise na perspectiva hermenêutica e válido para a análise do discurso sobre o conceito de espaço, quanto possibilita o surgimento de novas tipologias considerando que o cinema, por exemplo, é um meio capaz de construir e produzir novos espaços através da produção de diversas visualidades desses mesmos espaços. Adicionado a esse contexto, o desenvolvimento de novas tecnologias na digitalização de imagens nas produções contemporâneas e os mais diversos efeitos especiais conseguidos conduzem à aquisição de novas dimensões no que concerne à visualização, à percepção e à atuação do/no espaço urbano e arquitetônico contemporâneo.

O principal objetivo foi assim investigar e identificar as matrizes estéticas determinantes para a representação fílmica da arquitetura e do espaço urbano no cinema brasileiro contemporâneo do período da “pós-retomada” (a partir de 2005). Parte-se aqui do pressuposto que uma recorrência estética no que tocam as representações da arquitetura e do espaço urbano no cinema brasileiro contemporâneo advém da influência de uma matriz que se desenvolveu e consolidou no âmbito de um imaginário coletivo construído pela cinematografia americana desde os primórdios da consolidação de sua narrativa clássica até a contemporaneidade. A ideia foi considerar a noção de “memória recorrente” relacionada a um acervo estético produzido pelo cinema americano clássico no que toca à representação do espaço arquitetônico e/ou monumental da metrópole moderna e da megalópole pós-moderna, para servir como parâmetro para a análise da cinematografia brasileira contemporânea.

A investigação identificou em filmes brasileiros da atualidade uma tendência estética em comum: a forma como eles exploram as relações sociais associadas às novas tecnologias para representar/construir um discurso sobre acontecimentos, lugares, espaços urbanos e a arquitetura da metrópole. Independentemente do gênero fílmico, tornou-se essencial, para o trabalho de análise do discurso, considerar a noção de matriz estética – principalmente no que se refere à construção cinematográfica do espaço arquitetônico/monumental da metrópole contemporânea, denominada por Edward Soja (2000) de *postmetropolis*.

O resultado é a produção de uma nova estética baseada em uma *hibridização* dos espaços/lugares fílmicos. Entendemos esses novos traços estilísticos no âmbito cinematográfico como resposta à perda da fronteira entre os processos regulatórios da representação do real e do imaginário, o que conseqüentemente cria uma desestabilidade formal. Em conseqüência, o

processo de hibridização dos espaços/lugares fílmicos caracteriza os traços estilísticos na contemporaneidade como: tendência à citação, à fragmentação, à diluição das formas e estilos, ao heterogêneo, ao derrubar de fronteiras, à produção de simulacros.

Dessa forma, a organização e a construção do espaço fílmico respondem a uma “perda da fronteira” (intencional) entre os processos regulatórios (códigos e convenções) da representação do real (e do imaginário), para criar uma desestabilidade formal que se baseia, e é provocada, pela necessidade de expressão e representação não mais definida simplesmente e apenas como fílmica, mas também como híbrida. Nesse sentido, defendo aqui a noção de uma “matriz estética recorrente”, no contexto da contemporaneidade cinematográfica e da investigação, interpretação e análise da relação do cinema com a cidade.

Pressuponho que uma recorrência estética, no que concerne as representações da metrópole no cinema contemporâneo de uma maneira geral, brasileiro inclusive, advém da influência de uma matriz estética e narrativa que se desenvolveu e consolidou no âmbito da cinematografia norte-americana e da consolidação de sua narrativa clássica. Associada a esta, consideramos o entendimento de uma “memória recorrente” que parece estar intimamente relacionada a um acervo estético originado a partir de uma inúmera quantidade de filmes cujo foco é a representação da monumentalidade arquitetônica e urbanística da metrópole moderna.

Sabemos que o aparato cinematográfico se constituiu em importante e fundamental elemento no processo de construção, manutenção e reafirmação de uma “ordem imagética” e cultural que se constituiu enquanto prática e símbolo da sociedade urbana do século XX e que continua a influenciar as representações cinematográficas no século XXI. A imagem cinematográfica tem sido supervalorizada e conseqüentemente apresentada como fundamental no que concerne os mecanismos de controle, construção e manutenção dos gostos, ideias, desejos e sentimentos dos sujeitos e grupos sociais no que diz respeito a sua experiência nos mais diversos centros urbanos.

Com o crescente acúmulo de informações e imagens ao longo do século XX, e a ininterrupta produção de outras no século XXI, ampliou-se a visibilidade das formas e características das mais diversas espacialidades urbanas do planeta. Todas essas imagens contribuíram para a caracterização dos lugares e grupos que habitam as grandes metrópoles, permitindo a produção de um imaginário relacionado à diversidade do mundo que, independente

dos aspectos estereotipados e pitorescos de muitas das representações, elaborou um formato visual peculiar do conjunto diverso da representação fílmica.

Em acordo, a pesquisa identificou uma forte ordem imagética que se dissemina ao longo do século XX colocando o cinema em primeiro plano nas discussões sobre a modernidade e a relação cinema e cidade. O cinema, em primeiro lugar, desenvolveu-se dentro da cidade e posicionou a audiência em um lugar de recepção desde a sua primeira exibição. A experiência urbana foi continuamente o foco de muitos movimentos e gêneros cinematográficos que surgem durante o século XX e que produziram e criaram uma inovadora experiência do visível associada à existência nas metrópoles que surgiam. Estes demonstram a preocupação com o tema e com o olhar e sugerem uma infinidade de relações do engajamento cinemático com o espaço urbano.

Quando o cinema tornou possível e realizável as perspectivas aéreas e a mobilidade das cenas urbanas, por exemplo, filmes passaram não apenas a destacar a visualidade espacial, mas também se tornaram mapas móveis representativos do que Bruno (2002) descreve como “cartografia moderna”. As imagens fílmicas da paisagem urbana transpuseram as mais diversas configurações, projetaram perspectivas diversas e montagens de variados pontos de vista, e criaram uma maneira “nômade” de ver a cidade. O filme passa então a constituir um espaço de representação com uma geografia própria, que surge e concretiza não apenas novas formas de visualização, mas principalmente de experiência da paisagem urbana.

Autores como Giulliana Bruno (2002); David Clarke (1997); Frank Krutnik (1997); François Penz e Maureen Thomas (2011); Mike Davis (2001); Lucia Nagib (2007); Maria Helena B. V. Costa (2005), Scott McQuire (2008), entre muitos outros, sugerem que o estudo do cinema em sua relação com o espaço habitado da cidade, e sua arquitetura, é hoje absolutamente fundamental para a compreensão da vida urbana contemporânea.

Desde finais dos anos 1980, transformações conceituais (e práticas) constituem o âmago da evolução estética proporcionada pela introdução e sistematização de novas tecnologias e efeitos especiais imagéticos. Questões como: a irrelevância da verdade e da realidade do acontecimento histórico, do visível, da justaposição da imagem com o indivíduo e o conteúdo, da *mise-en-scène* satisfazendo às noções de artifício, da relação tempo/espaço se tornando mais ambígua e complexa, da crescente espetacularização da cidade fílmica, motivam o desenvolvimento de tendências estéticas inovadoras pelo aparato cinematográfico.

A partir do estudo sobre as estéticas determinantes para a representação da arquitetura e do espaço urbano no cinema contemporâneo, o conceito de *matriz estética recorrente* assume fundamental importância. Isto porque se comprovou a existência de uma “recorrência estética” no que diz respeito às representações imagéticas do espaço urbano e da arquitetura no cinema brasileiro advinda de uma matriz (também estética) consolidada desde os primórdios da constituição da narrativa clássica hollywoodiana. Resumidamente, esta matriz tornou-se referência estética para uma “memória recorrente” que se estabeleceu em diversas cinematografias, a brasileira incluída.

A pesquisa identificou em filmes contemporâneos – americanos e brasileiros – uma tendência estética em comum na forma como esses filmes exploram as novas tecnologias para representar acontecimentos, espaços, lugares, e o movimento dos personagens no espaço urbano, por meio da imagem espetacularizada e monumental dos espaços arquitetônicos das metrópoles contemporâneas. Refiro-me primeiramente a filmes norte-americanos como por exemplo *Dark City* (Alex Proyas, 1998), *Amnésia* (Christopher Nolan, 2000), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), *Timecode* (Mike Figgis, 2000), *Lost in Translation* (*Encontros e Desencontros*, Sophia Coppola, 2003), *A Origem* (Christopher Nolan, 2010), *Her* (Spike Jonze, 2013), e a filmes brasileiros como *O Homem do Ano* (José Henrique Fonseca, 2003), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Não por Acaso* (Philippe Bacinski, 2007), *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniella Thomas, 2008), *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2012), *Era uma Vez Eu Verônica* (Marcelo Gomes, 2012).

Chama atenção a crescente *fragmentação* que caracteriza a narrativa fílmica contemporânea e a sua caótica construção de espaços de desordem, fazendo surgir novos formatos estéticos da representação do espaço, produzindo uma nova estética e uma *hibridização* dos espaços fílmicos. Essa nova configuração estilística se diferencia, no âmbito cinematográfico, a partir da busca por respostas estéticas que dêem conta da perda da fronteira entre os processos regulatórios da representação do real e do imaginário, criando uma (des)estabilidade formal.

Destaca-se nesse grupo de filmes a construção de uma geografia fílmica organizada através da apropriação de fragmentos de espaços, lugares e geografias existentes, através da

qual os cineastas se valem de recursos como a intervenção, a reordenação ou a filtragem dos espaços da cidade na produção de significação da geografia filmada em que destaques estéticos diferenciados modificam lugares e geografias relacionadas ao espaço urbano concreto. Embora o naturalismo do espaço geográfico se revele como o objetivo maior de todos os filmes, a verdade de índice que se vê projetada na tela transforma-se. Essa transformação é resultante de um diálogo entre a realidade construída já existente da/na cidade e um árduo e significativo trabalho de readequação e reestruturação da locação ao roteiro e a um imaginário visual consolidado sobre esse mesmo lugar geográfico.

Assim, o signo da espacialidade urbana se destacou na pesquisa; assim como a realidade geográfica do espaço urbano e o contraste com os outros signos da cidade trabalhados nos filmes. Para isso, analisou-se os mecanismos de elaboração do discurso visual para o cinema de narração ficcional cujo objetivo é uma imagem naturalista conseguida através de fragmentos de lugares existentes; naqueles em que seus diretores se valem de locações como espaços privilegiados das filmagens como um dos enunciados que contribuem para a impressão de realidade; e considerou-se as estruturas narrativas como promotoras de diálogo entre os espaços/lugares da cidade, a partir de sua seleção e apropriação imagética desses para, finalmente, por meio de imagens em movimento, construir simbolismos associados aos espaços da metrópole.

### **Referências**

BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film*. New York: Verso, 2002.

CLARKE, David. *The cinematic city*. Londres: Routledge, 1997.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz "As paisagens urbanas e o imaginário fílmico". In VALENÇA, Márcio Moraes e COSTA, Maria Helena Braga e Vaz. *Espaço, cultura e representação*. Natal: EDUFRRN, 2005, p.81-96.

DAVIS, Mike. *Ecologia do medo: Los Angeles e a fabricação de um desastre*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

KRUTNIK, Frank. "Something more than night: tales of the noir city". In CLARKE, D. *The cinematic city*. Londres: Routledge, 1997, p.83-109.

MCQUIRE, Scott. *The media city: media, architecture and urban space*. Los Angeles: Sage, 2008.

NAGIB, Lúcia. *Brazil on screen: cinema novo, new cinema, utopia*. London: I.B. Tauris, 2007.

PENZ, Françoise e THOMAS, Maureen (Eds.). *Urban cinematics: understanding urban phenomena through the moving image*. Chicago: University Press, 2011.

SOJA, Edward. *Postmetropolis: critical studies of cities and regions*. Oxford: Blackwell, 2000.

# ***Intervenção divina* ou a reinvenção pelo cinema<sup>1</sup>**

## ***Divine intervention* or the reinvention by cinema**

**Maria Ines Dieuzeide S. Souza<sup>2</sup> (Doutoranda – UFMG)**

### **Resumo:**

A partir da análise do filme *Intervenção divina* (Elia Suleiman, 2002), elaboramos algumas notas acerca das formas como o cotidiano palestino sob a ocupação israelense é colocado em cena pelo diretor. Estabelecemos um diálogo do filme com a tradição do cinema burlesco de modo a pensar como a *mise-en-scène* passa pelo deslocamento e pela reinvenção possibilitadas pela ficção.

### **Palavras-chave:**

Ficção, cinema burlesco, cinema palestino, Elia Suleiman.

### **Abstract:**

Starting from the analysis of the film *Divine Intervention* (Elia Suleiman, 2002), we develop some notes about the ways in which Palestinian daily life under Israeli occupation is put on the scene by the director. We established a dialogue with the tradition of the burlesque cinema to think how that put into play goes through the displacement and the reinvention enabled by fiction.

### **Keywords:**

Fiction, burlesque cinema, Palestinian cinema, Elia Suleiman.

*Intervenção divina – uma crônica do amor e da dor* (2002), do diretor Elia Suleiman, é o segundo filme de uma trilogia que se volta para o cotidiano palestino sob a repressão israelense violenta e constante. A trilogia, composta ainda por *Crônica de um desaparecimento* (1996) e *O que resta do tempo* (2009), tem como eixo o personagem E.S., interpretado pelo próprio diretor, que compartilha com este (além do nome e do corpo) a profissão de cineasta, o retorno do exílio e outros episódios biográficos.

O filme se estrutura em duas partes. A primeira (da qual E.S. está ausente) se detém no cotidiano de um bairro árabe de Nazaré. Ainda que exponha uma vida absolutamente banal e repetitiva, esse cotidiano está marcado por uma violência latente. As relações entre os vizinhos são tensas, como vemos na primeira sequência: a câmera acompanha de perto um personagem (que depois saberemos se tratar do pai de E.S.) dentro do carro, pelas ruas do bairro; ele

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: FICÇÃO E REALIDADE: ATRAVESSAMENTOS.

<sup>2</sup> Doutoranda no PPGCOM-UFMG, com bolsa da FAPEMIG. Mestre pelo PPGIS-UFSCar, e graduada em Comunicação Social pela UFES. Faz parte do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, da UFMG.

cumprimenta os passantes com gestos, enquanto murmura para si os mais diversos xingamentos e ofensas dirigidos aos mesmos.

É importante destacar as singularidades deste cenário. Nazaré é uma das maiores cidades do Estado de Israel, e abriga uma maioria da população de árabes. Em 1948, os líderes da cidade assinaram um acordo de rendição às tropas israelenses e conseguiram evitar a expulsão de seus habitantes palestinos. No entanto, os árabes que permaneceram dentro dos limites do recém-criado estado ficaram sujeitos ao controle militar e a uma administração separada que incluiu o confisco de suas terras e propriedades. A pesquisadora Janet Abu-Lughod define assim a situação do árabe palestino em Israel:

Enquanto permaneceram em seu solo nativo [...], eles experimentam exclusão da sociedade geral e sofrem discriminação na educação, no emprego e no direito de comprar terras. Eles constituem uma anomalia num sistema político que reconhece apenas judeus como plenos membros da comunidade social e política. Eles são os “exilados em casa” por excelência. (ABU-LUGHOD, 1988, p. 64)

Sobre esse exílio interno, Edward Said (2012, p. 118) reforça que o povo palestino “ganhou o *status* jurídico de um indivíduo menos real do que qualquer um que pertencesse ao ‘povo judeu’”. Até hoje, o governo de Israel mantém uma legislação que endossa uma política de discriminação e exclusão baseada na religião e na origem étnica. Ainda que o diretor não se preocupe em fornecer dados de contextualização, o longa coloca em cena essa “presença ausente”: veremos, por exemplo, os bens do pai serem inventariados e levados a leilão, um ponto de ônibus por onde não passam ônibus, o lixo que nunca é recolhido. Por meio de enquadramentos distanciados e atuações contidas, o diretor nos mostra um cotidiano controlado, oprimido, quase prestes a explodir, figurado pela panela de pressão no fogo que encerra o filme. Os quadros geometricamente compostos, nos quais os personagens se movimentam de maneira coreografada, provocam uma sensação de confinamento que dialoga com a situação de exílio interno comum aos palestinos do lugar.

Durante a primeira parte do filme, acompanhamos esse cotidiano por meio de planos fixos que quase nunca se aproximam dos personagens. Os enquadramentos são muitas vezes obstruídos por elementos do quadro, como colunas, árvores, cadeiras, ou tomados a partir de ângulos diagonais, *plongées* e *contra-plongées* que, pelo jogo de plano e contraplano, deixam marcada uma posição de câmera que dialoga com a altura do olho humano. Os enquadramentos

serão mantidos de maneira precisa para registrar sequências que se repetem, aumentando a morosidade daquela vida.

A acumulação de repetições de pequenas ações cotidianas acaba por transgredir, pelo excesso, a linearidade do cinema clássico. Ao mesmo tempo, ela instaura uma equivalência de ritmo e tom que coloca no mesmo nível de intensidade (baixa) todos os eventos, do mais corriqueiro ao mais violento: o pai é enquadrado à mesma distância e fixidez quando analisa suas correspondências no café da manhã ou quando sai de casa para bater agressivamente em seu vizinho. A distância física da câmera e a pouca naturalidade das atuações (marcadas por coreografias e gestos quase automáticos), ao lado da insistência na repetição e duração dos gestos mínimos e corriqueiros, na ênfase exagerada em detalhes aparentemente banais, sugerem um estranhamento: a atenção excessiva ao cotidiano instaura uma distância do filme para com o dia-a-dia que desfamiliariza o doméstico (MARGULIES, 2016).

Mas é importante notar que a repetição também faz suas pequenas transgressões: pela montagem, inserem-se pequenas diferenças e associações que contribuem para acentuar o clima de tensão e estranheza entre as sequências. Não há preocupação com a continuidade e a causalidade (ainda que seja possível traçar uma linha narrativa de fundo), mas as cenas parecem encadeadas de modo a criar pequenos deslocamentos na vida daquele lugar. Vejamos mais detidamente a sequência em que o pai de E.S. bate no vizinho: um garoto anda na rua fazendo embaixadas com uma bola de futebol; no plano seguinte a câmera enquadra dois senhores de costas, sentados em um banco sobre uma laje, acompanhando a bola que sobe em intervalos regulares, até cair sobre a casa que está em frente. A câmera continua fixa enquanto um terceiro velho entra em quadro, pega a bola, fura e a joga de volta para a rua. Corta para o pai, que sai de casa, desce as escadas, atravessa a rua, apaga o cigarro e entra na casa do velho. A câmera continua fixa esperando do lado de fora, enquanto ouvimos no fora de campo o som da surra. O pai volta, acende o cigarro e vai para casa. Algumas cenas adiante, a sequência se repete, mas dessa vez não de maneira completa: vemos o plano do garoto e o dos senhores de costas a olharem a bola. Corta para o pai, que sai de casa e atravessa a rua em direção à casa do velho. Não vimos se a bola foi furada, não ouviremos nenhum som de pancadas. O corte agora nos transporta para um plano geral, bem aberto e distante, com a câmera posicionada por trás de colunas de concreto que enquadram três homens munidos de umas varas de pau, batendo

violentamente em alguma coisa no chão. Um quarto se aproxima com uma arma e dispara três tiros. Um deles, com a vara, levanta do chão uma cobra, que será queimada entre as pedras do fundo do quadro. Toda a cena se desenrola num único plano fixo, e a coreografia, assim como o desfecho, nos levam ao domínio do burlesco. O exagero daqueles homens gera o riso, ao nos darmos conta da desproporção da força empregada para matar a cobra, mas esse é um riso desconfortável. Como nos diz Deleuze (1985), o processo do burlesco procura por uma pequena diferença na ação que torne patente a enorme distância entre duas situações. Assim, filma-se a ação a partir do ângulo da menor diferença com outra ação: nesse caso, a distância e os obstáculos do quadro só nos permitem ver o espancamento, que nos leva a pensar na briga entre os vizinhos ou, num plano mais geral, entre os palestinos e os israelenses. Quando o homem levanta a cobra, percebemos a distância entre as duas situações: a diferença entre matar uma cobra ou matar um homem. Mas ela também revela, no deslocamento causado, o absurdo da violência e o clima de confrontos que rege aquele cenário, acentuado ainda pela expectativa da briga banal (que não vimos) na sequência imediatamente anterior.

\*\*\*

A segunda parte do filme tem início após um colapso sofrido pelo pai, e acompanha o personagem encarnado pelo próprio diretor. A primeira sequência já dá o tom do desenrolar do longa: viajando de carro, E.S. lança pela janela um caroço do damasco que está comendo, atingindo um tanque de guerra parado ao lado da estrada, que explode com a colisão. E.S. segue viagem, sem se alterar pelo ato. Este personagem se dividirá entre as idas ao hospital, onde visita o pai doente, e os encontros silenciosos com uma namorada misteriosa, que se dão no pátio do posto militar na fronteira entre Ramalá e Jerusalém. Essa moça será a protagonista dos eventos de maior embate com os militares israelenses: ela atravessa a fronteira com passo firme e olhar desafiador, derrubando, com seu simples caminhar, a torre do *checkpoint*; no final do filme, se revela guerreira ninja, com poderes super-heróicos, capaz de dar fim a um grupo de soldados em treinamento.

Priorizando os gestos e composições mais que o texto falado, Suleiman dialoga com a tradição burlesca (podemos pensar especialmente em Jacques Tati) e cria para si um personagem que testemunha o cotidiano sob ocupação militar. E.S. é uma figura impassível, que nunca fala ou nunca ri (assim como Buster Keaton), mas que intervém no presente por meio de

artifícios e engrenagens cinematográficos. Como aponta Emmanuel Dreux (2007, p. 88) a respeito do personagem burlesco:

Se as ações e situações do cinema burlesco sempre nascem do jogo dos atores, quer dizer, de uma presença na tela que determina todo o filme, a originalidade do gênero se deve à singularidade dos comportamentos que ele propõe: de fato, ao modo particular que os burlescos têm de se “fazer ver”, que sustenta a *mise-en-scène*, podemos acrescentar um modo particular de agir que não quer jamais – idealmente – reproduzir um comportamento ordinário em uma dada situação, mas que em toda situação propõe uma atitude insólita, encontra uma inspiração inédita, inventa um gesto admirável, abre um possível.

Os quadros fixos e os gestos contidos da atuação parecem dialogar com a imobilidade do personagem. O diretor observa atentamente o cotidiano palestino – e duplica esse olhar no personagem interpretado por ele mesmo –, encontrando os absurdos que foram naturalizados por sua constância. Pela mediação do jogo burlesco, esse absurdo é estampado na tela e ressignificado. Nos longos planos localizados no *checkpoint* acompanharemos, com o personagem, a movimentação e o ataque arbitrário dos soldados israelenses. Ressalta-se o deslocamento gerado pelo gesto burlesco: à impassibilidade quase total de Suleiman contrapõe-se o gesto exagerado dos soldados, que os coloca no lugar do risível. Se, de um lado, eles têm o poder de definir quem pode cruzar a fronteira, sua autonomia é questionada pelo plano patético em que três soldados descem do carro e, sincronizados, limpam suas botas no meio fio. A coreografia ressalta o caráter mecânico, autômato, dos personagens, que desautoriza suas ações.

Aqui de novo cabe lembrar que o estranhamento causado pelo filme é gerado em sua aderência ao mundo concreto, cotidiano, em sintonia com a tradição burlesca. Esta não se liga ao universo do fantástico, mas é antes “[...] uma arte da imanência, uma composição com o mundo sensível, em sua dimensão mais concreta” (TESSÉ, 2007, p. 55). A ação burlesca é aquela que perturba o curso natural das coisas, revelando as anomalias do mundo.

E.S., ainda que impassível, encontra seus modos de subverter as situações dadas, deslocando os objetos de seus usos comuns e exagerando, graças aos artifícios do cinema, seus efeitos. Isso está patente na já comentada cena em que o personagem explode o tanque com o caroço de damasco, ou na sua burla aos soldados do *checkpoint*: para atravessar a fronteira com a mulher, E.S. solta um balão ilustrado com a imagem de Arafat, prendendo a atenção dos

soldados, que não saberão como reagir ao objeto. Aos militares resta o lugar do derrisório, enganados por um balão vermelho.

Parece-nos que há, neste filme, uma tentativa de elaboração da vida em território de disputa (como é a vida dos que vivem no conflito entre Israel e Palestina) por meio do jogo ficcional de redistribuição de seus componentes, de seus espaços, de seus personagens. O diretor propõe novas configurações do cotidiano experienciado pelos moradores de Nazaré e Jerusalém, mediado pelo corpo burlesco que funciona como o “[...] instrumento de um desregulamento fundamental de toda fábula”, como nos diz Rancière: “O corpo burlesco é aquele cujas ações e reações estão sempre em excesso, ou em falta, que não cessa de passar da extrema impotência ao extremo poder. [...] O corpo burlesco desfaz os encadeamentos da causa e do efeito, da ação e da reação, porque ele põe em contradição os próprios elementos da imagem móvel” (RANCIÈRE, 2013, p. 17).

Suleiman, com sua *mise-en-scène* rigorosamente coreografada e com seu duplo burlesco, quebra a ordenação “natural” do mundo para nos oferecer a desnaturalização e a “deslinearização” da história palestina. A ficção construída pelo cineasta se empenha na invenção de um possível – uma outra história para os palestinos, que confronta os discursos propagados pelo Ocidente – a partir do trabalho com a forma e a matéria cinematográfica. *Intervenção divina* afirma que a posta em cena dessa vida passa pelo deslocamento, pela reinvenção possibilitada pela ficção. E o gesto burlesco, com sua ação incisiva no mundo, contribui com transgressões possíveis para a constituição de novos espaços de disputa.

### Referências

ABU-LUGHOD, J. L. “Palestinians: exiles at home and abroad”. *Current Sociology*, v. 36, n. 2, Summer 1988.

DELEUZE, G. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DREUX, E. *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. Paris: L’Harmattan, 2007.

MARGULIES, I. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Edusp, 2016.

RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013.

SAID, E. W. *A questão da Palestina*. São Paulo: Unesp, 2012.

TESSÉ, J.-P. *Le burlesque*. Paris: SCÉRÉN-CNDP, Cahiers du cinéma, 2007.

# Festival do Rio e o imaginário da cidade<sup>1</sup>

## Festival of Rio and the imaginary of the city

Maria Teresa Mattos de Moraes<sup>2</sup> (Mestre – UFF/UERJ)

### Resumo:

Análise do imaginário da cidade do Rio de Janeiro através dos discursos fílmicos e oficial do Festival do Rio, no ano de 2015. A visão de cidade produzida no discurso oficial se pauta na construção de um imaginário baseado no clichê da “cidade maravilhosa”. Porém, não podemos afirmar o mesmo em relação aos filmes exibidos no Festival. A nossa hipótese é a de que há uma eventual diferença na representação do Rio de Janeiro entre estes dois discursos.

### Palavras-chave:

Festival de cinema; imaginário de cidade; cidade e cinema; Festival do Rio.

### Abstract:

Analyze of the imaginary of the city of Rio de Janeiro through the film and official speeches of the Rio Festival in the year 2015. The city vision produced in the official discourse is based on the construction of an imaginary based on the cliché of the "wonderful city". However, we can not say the same for the films shown at the Festival. Our hypothesis is that there is a possible difference in the representation of Rio de Janeiro between these two discourses.

### Keywords:

Film festival; City imaginary; city and cinema; Rio de Janeiro International Film Festival.

Nas últimas décadas, os festivais audiovisuais além de apresentarem um enorme crescimento no número de eventos, passam a ter uma forte importância na contemporaneidade devido à repercussão que estes exercem no imaginário das sociedades. Este fenômeno, de caráter internacional, atribui aos festivais além da função artística, uma função voltada ao marketing urbano.

Para buscar entender este processo, centraremos a nossa análise no Festival do Rio, evento de grande repercussão na cidade do Rio de Janeiro, criado em 1999, a partir da fusão de dois eventos cinematográficos – o Rio Cine Festival e a Mostra Banco Nacional de Cinema. A junção destes dois festivais, atrelado ao forte patrocínio, fez com que o Festival do Rio, desde a sua primeira edição, se consolidasse como um evento de grande porte e com forte repercussão no país.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E CIDADE.

<sup>2</sup> Doutoranda do PPGCom da UERJ e professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense desde 1997. Diretora de curtas-metragens premiados e curadora em diversos festivais de cinema.

Partindo do princípio de que os festivais são experiências de cidade, no caso do Festival do Rio, podemos afirmar que a cidade se faz presente como personagem a ser investigada. Mais que isso: é a própria cidade, que ao lado da arte cinematográfica, se torna uma mercadoria. Para que este produto tenha eficácia de venda, é necessário a construção de uma imagem da cidade ideal, cosmopolita, global, moderna e tecnológica (ARANTES, 2012; SANCHEZ, 2010)

Partimos da premissa de que os festivais são fenômenos de comunicação e constituem importantes espaços de sociabilidade e de trocas simbólicas. Através da experiência estética existe uma produção de sentido sobre a própria realidade.

Na nossa comunicação buscamos analisar o imaginário da cidade do Rio de Janeiro através dos filmes e do discurso oficial do Festival do Rio. A visão de cidade que é produzida no discurso oficial do Festival se pauta na construção/manutenção de um imaginário que produz uma narrativa da cidade baseada no clichê da “cidade maravilhosa”, estetizada pela paisagem que apresenta um “simulacro” do real e reforça a imagem da cidade como espetáculo.

Porém, se no discurso oficial do Festival do Rio (manifestado através do material gráfico, dos textos dos catálogos, das vinhetas e slogans) observamos uma pactuação com a cidade num jogo de poder que remete às representações hegemônicas da cidade, não podemos afirmar o mesmo em relação aos filmes exibidos na *Première Brasil*, sessão principal do Festival voltada para a produção nacional recente.

Acreditamos que existe uma confrontação na representação do Rio de Janeiro entre os discursos fílmicos e os discursos oficiais do Festival como veremos a seguir.

### **Festivais de cinema e as cidades**

Antes de entrarmos na análise propriamente dita dos discursos do Festival do Rio, buscaremos contextualizar a relação das cidades com os festivais de cinema. Nossas referências teóricas partem de autores tanto do campo dos festivais de cinema como de áreas como o campo do urbanismo. Sabemos que a cidade do Rio de Janeiro nos últimos anos viveu (e vive) profundas transformações e remodelações em seu espaço urbano. Neste sentido, interessa-nos compreender de que forma o Festival do Rio encontra-se inserido neste processo.

Pensar em cidades, assim como em cultura é pensar em movimentos, em fluxos, em dinâmicas, em articulações. Pensar em cidades é pensar em comunicação, em discursos, em

significados, em construção de sentidos. Vivemos uma fase do capitalismo onde prevalece a “era da cultura”. Assim, as cidades passam a ser cada vez mais encaradas como um repertório de símbolos, onde a cultura torna-se um ingrediente indispensável para os governos exercerem o seu poder. Assim, vende-se uma imagem das cidades: uma imagem forte, prestigiosa e positiva ao explorar o seu capital simbólico.

Otília Arantes afirma que no Planejamento Urbano Estratégico há uma fórmula para se “fazer cidades”, denominada de *cidade-empresa-cultural*. São projetos urbanos com grande visibilidade midiática. Assim o “visual” da cidade ganha uma forte dimensão, muitas vezes espetacular. Decide-se “o que” e “quem” devem ser vistos. Deslocamentos de populações mais pobres de certas áreas urbanas degradadas, - processo conhecido como gentrificação -, a repaginação do patrimônio histórico, a realização de megaprojetos como festivais culturais e eventos esportivos, a construção de uma marca da cidade, são algumas das ações estratégicas tidas como requisitos necessários para que a cidade do Rio de Janeiro, vista como um negócio, como uma mercadoria a ser vendida, se candidate ao postulado de cidade global. Em outras palavras, para que possa competir no cenário internacional é necessário que ela tenha uma visibilidade internacional, a partir de um redesenho do espaço urbano e de um reposicionamento frente a uma lógica globalizada.

O ensaio de Julian Stringer (2001), intitulado “Global Cities and the International Film Festival Economy” é fundamental para a nossa pesquisa. O autor irá defender a necessidade de um deslocamento de olhar para o estudo do circuito de festivais, onde o que importa não é mais compreender os festivais como locais de exibição de uma cinematografia nacional ou de objetivos dos estados-nação. Mas também compreendê-los a partir das conexões simbólicas que estes eventos estabelecem com um senso de lugar e de identidade extranacionais. Para Stringer os eventos fazem parte de uma economia de espaço global.

Na era da economia global as cidades entram em concorrência umas com as outras na disputa por recursos globais. Stringer aponta que a “aura” que existia anteriormente entre os festivais de cinema se evaporou, pois a partir dos anos de 1980 ocorre uma enorme proliferação de eventos. Isto se dá na medida em que as cidades necessitam criar uma “aura” de excepcionalidade e singularidade, algo que as diferencie umas das outras, e as torne atrativas

para os recursos globais. Para não ficarem fora do jogo econômico global, as cidades criam os seus próprios eventos. (STRINGER, 2001, p. 137) a partir de duas estratégias.

Uma delas refere-se às questões do “global” e do “local”. Com a globalização, as diferenças entre os festivais tendem a se apagar. Os festivais precisam ser similares uns com os outros.<sup>3</sup> Mas ao mesmo tempo em que há uma necessidade de semelhança, a novidade também é uma vantagem para estes eventos. Assim, “o local e o “particular” se tornam muito valiosos. Os festivais de cinema oferecem ao mesmo tempo a similaridade conceitual e a diferença cultural”. (Stringer, 2001, p. 139, apud DE VALCK, 2007, 232)

Desta forma, os festivais farão uso da sua própria localidade e dos atrativos que ela oferece como elementos de distinção e valorização destes eventos. Só para citarmos alguns exemplos: o Festival de Cannes e a Riviera francesa, o Festival de Veneza e a cidade-museu, a Mostra de Cinema de Tiradentes e a cidade colonial, o Festival do Rio e a cidade maravilhosa. Soma-se a isso às inúmeras atrações culturais que a localidade pode oferecer: museus, arquitetura, vida noturna, restaurantes, etc, que irão contribuir como valores agregados e influenciar a posição do Festival no circuito global.

Outra estratégia apontada por Stringer refere-se à necessidade destes eventos criarem as suas próprias imagens através das ações de marketing que irão assegurar uma imagem positiva do festival: uma marca específica –*brand image*. Neste sentido há uma fusão entre a imagem do próprio festival e a autoimagem da cidade onde o evento é realizado. Stringer denomina esta característica de “festival image”:

“O que muitos festivais vendem [market] de fato hoje não é somente “imagens narrativas”, mas a própria “imagem de festival” da cidade, suas próprias auto-percepções do lugar que ocupam dentro da economia global, sobretudo em relação a outras cidades e festivais” (STRINGER, 2001, p. 140).<sup>4</sup>

Os festivais de cinema não só contribuem para a imagem das cidades onde são realizados, mas também são referências simbólicas de identidades geográficas e territoriais. A

---

<sup>3</sup> Neste circuito de festivais, as articulações entre os eventos se encontram em níveis macro, e em níveis micro. Só para citarmos um exemplo, vários festivais de curtas-metragens brasileiro, se inspiram no importante Festival de Curtas-metragens de São Paulo, que por sua vez se assemelha e se inspira no Festival de Curtas-metragens de Clermond-Ferrand.

<sup>4</sup> Texto original: What many festivals actually now market and project are not just “narrative images,” but a city’s own “festival image,” its own self-perceptions of the place it occupies within the global space economy, especially in relation to other cities and other festivals. (Op. cit, p. 140).

localização, um dos elementos centrais para a imagem de um festival, é refletida em grande parte no próprio título do evento.

A visão de cidade que é produzida no discurso oficial do Festival do Rio se pauta na construção/manutenção de um imaginário de representação da cidade do Rio de Janeiro que produz uma narrativa da cidade baseada no clichê da “cidade maravilhosa”, e reforça a imagem da cidade como espetáculo. Os cenários do Rio de Janeiro, em especial a Zona Sul e as suas paisagens naturais aparecem como representações da cidade através dos grandes ícones: imagens do Cristo Redentor, Pão de Açúcar, a Baía de Guanabara, as praias de Copacabana e Ipanema, a Pedra da Gávea e o Morro Dois Irmãos. A natureza bela e generosa que emoldura a cidade faz parte de uma promessa civilizatória. A paisagem aqui representada nas peças gráficas apresenta uma “evidência de verdade”, que pode ser encarada como uma “prova real” da eficiência da cidade: cidade moderna, global, preparada para os interesses do capital internacional.

Porém, se no discurso oficial do Festival do Rio observamos uma pactuação com a cidade num jogo de poder que remete às imagens hegemônicas da cidade, não podemos afirmar o mesmo em relação aos filmes exibidos na *Première Brasil*. Como afirma Jean-Louis Comolli “filmar as cidades significa conhecer os seus mistérios” (COMOLLI, 2008, p. 178).

### **A imagem do Rio de Janeiro nos filmes da *Première Brasil***

Para esta comunicação destacamos quatro filmes de longa-metragem exibidos nas mostras competitivas do Festival do Rio em 2015. O nosso foco são as obras que abordam a cidade do Rio de Janeiro como protagonista na trama, ou a cidade interagindo com os personagens das obras.

Apesar dos filmes abordados serem bastante distintos em suas narrativas, eles se alinham ao revelar uma cidade que se distancia dos clichês e estereótipos presentes no discurso oficial do Festival. O Rio de Janeiro aparece como uma cidade caótica, repleta de contradições e desigualdades sociais onde as suas exclusões e apagamentos são evidenciados nas imagens.

*Campo Grande*, de Sandra Kogut trata do universo da Zona Oeste do Rio de Janeiro. A trama gira em torno de duas crianças que são abandonadas na frente de um prédio em Ipanema - área valorizada e privilegiada da cidade - e do seu retorno ao seu bairro de origem Campo

Grande, que dá nome ao filme. O que está em jogo na história é a imagem de um Rio de Janeiro fragmentado, repleto de contrastes cuja dualidade entre a Zona Sul e a Zona Oeste revela um choque entre dois mundos: o mundo da classe média onde vive a personagem Regina interpretada pela atriz Carla Ribas, e o mundo do subúrbio, onde vivem as duas crianças.

A paisagem que nos é revelada é de uma cidade, que em transformação, perde a sua identidade e referência em função dos empreendimentos imobiliários. Barulhenta, confusa, repleta de guindastes, tapumes e canteiros de obras, que contribuem para reforçar na narrativa o sentimento de não pertencimento dos personagens, que não se reconhecem mais nas paisagens por onde circulam.

A cidade também se revela importante personagem em *A morte de J. P. Cuenca*, dirigido pelo escritor João Paulo Cuenca. O filme, um híbrido de ficção e documentário, aborda a história do próprio diretor que descobre ter tido a sua identidade roubada em 2008 para enterrar um corpo que não era o seu. Ao mesmo tempo em que Cuenca busca reconstruir a sua identidade pessoal, há também uma busca pela reconstrução da cidade do Rio de Janeiro que se transforma, e se deforma. Nas imagens escombros e ruínas de prédios e viadutos que foram demolidos. Também nos é revelada uma cidade caótica, barulhenta, com tratores que interagem com os personagens.

Na história urbana do Rio de Janeiro são inúmeros os momentos de demolição dos espaços habitados. Este é o tema do documentário *Crônica da demolição*, de Eduardo Ades. O filme trata de discutir questões referentes à demolição do Palácio Monroe na década de 1970, antiga sede do Senado Federal e cartão postal da cidade. Assim como descrito nos filmes anteriores, as inúmeras imagens de arquivo revelam a cidade em momentos de remodelação.

Por fim, *Mate-me por favor*, de Anita Rocha da Silveira, através de um estilo muito original apresenta uma trama focada no universo da juventude de classe média alta de moradores do bairro da Barra da Tijuca, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Com um universo fantasmagórico e de suspense, o filme conta a história de um *serial killer* que comete assassinatos na região. Nas paisagens nos deparamos com uma arquitetura do medo, que estimula o confinamento dos jovens nos condomínios que simulam conforto e segurança. O universo *teen* irá mostrar o fascínio pelo prazer da descoberta / exploração de uma cidade.

Violência, desigualdades sociais, conflitos urbanos, uma outra geografia da cidade, representações das favelas, são alguns dos exemplos que observamos nestes filmes exibidos na *Première Brasil* do Festival do Rio.

A nosso ver, há uma provável diferença entre a imagem do Rio de Janeiro nos discursos fílmicos e no discurso oficial. Acreditamos que existe uma intencionalidade do discurso oficial do Festival que se mostra condizente com o discurso de cidade promovido pela Prefeitura, principal patrocinadora do evento. Esta discrepância nos discursos se dá pela necessidade de pactuação e articulação entre o Festival do Rio e os financiadores do evento. Por outro lado, no regime estético acreditamos que haja uma maior “liberdade” no discurso das obras exibidas.

### Referências

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas*. São Paulo: Annablume, 2012.

DE VALCK, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press. 2007.

\_\_\_\_\_. DE VALCK, Marijke. “As várias faces dos festivais de cinema europeus”. In: MELEIRO, Alessandra. (org.) *Cinema no mundo – indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

HEFFNER, Hernani. “Rio de Janeiro e cinema: oximoro”. In: *Imaginários cariocas: a representação do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

JAGUARIBE, Beatriz. Imaginando a “cidade maravilhosa”: modernidade, espetáculo e espaços urbanos. *Famecos*. V. 18, n. 2, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SÁNCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

SILVA, Jailson de S. e; BARBOSA, Jorge L. e FAUSTINI, Marcus V. *O novo carioca*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

STRINGER, Julian. “Global cities and the international film festival economy”. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (ed.). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

# Cinema, pintura e literatura: diálogos na obra de Manoel de Oliveira<sup>1</sup>

## Cinema, painting and literature: dialogues in the work of Manoel de Oliveira

Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva<sup>2</sup> (Doutoranda - Unesp)

### Resumo:

A história do cinema de Manoel de Oliveira se mistura à história do cinema mundial. O realizador inicia sua produção em 1931 e avança pelo século XX, adentrando o século XXI. Oliveira sempre deixou claro que teve como matéria-prima de sua produção os textos literários e teatrais que transformou através de arrojadas releituras, incorporando à adaptação a sua própria interpretação dos textos além de inúmeras referências a outras formas artísticas. Esta comunicação se propõe a analisar as relações estabelecidas entre o cinema de Manoel de Oliveira e as outras artes com as quais ele dialoga. Para tanto, será feita a análise do filme *As pinturas do meu irmão Julio* que faz coexistir, em uma mesma produção, pintura, literatura e cinema.

### Palavras-chave:

Cinema; literatura; pintura; Manoel de Oliveira; José Régio.

### Abstract:

The film history of Manoel de Oliveira mixes with the history of world cinema. The director begins production in 1931 and advances through the twentieth century, entering the 21st century. Oliveira always made it clear that he had as a raw material of his production the literary and theatrical texts that he transformed through bold re-readings, incorporating to his adaptation his own interpretation of the texts besides innumerable references to other artistic forms. This paper proposes to analyze the relations established between the cinema of Manoel de Oliveira and the other arts with which he dialogues. To do so, will be made the analysis of the film *The paintings of my brother Julio* that makes coexist in a same production, painting, literature and cinema.

### Keywords:

Cinema; literature; painting; Manoel de Oliveira; José Régio.

O cineasta português Manoel de Oliveira sempre deixou claro que teve como matéria-prima de sua produção os textos literários e teatrais que transformou em arrojadas releituras, incorporando à adaptação a sua própria interpretação dos textos além de inúmeras referências a outras formas artísticas. Na chamada produção oliveiriana, cinema, literatura e outras artes

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no seminário Cinemas em Português.

<sup>2</sup> Bacharel e Licenciada em Letras pela UNESP, mestre em Estudos Literários pela mesma instituição. Atualmente cursa o doutorado no PPGEL da Unesp FCL/Ar na área de relações intersemióticas e dedica-se aos estudos de literatura e cinema.

sempre caminharam juntas na proposta de construção estética do cineasta. Nesse âmbito do diálogo interartes, há na produção cinematográfica de Manoel de Oliveira uma referência que é absolutamente significativa: José Régio, escritor e crítico de arte. Foi Régio quem apresentou ao amigo cineasta um universo amplo de referências artísticas, desempenhando um papel fundamental como mentor, parceiro, produtor e crítico da obra de Oliveira.

Dos muitos frutos dessa relação, destaca-se o filme “*As pinturas do meu irmão Julio*” que explora em uma mesma produção pintura, literatura e cinema. Neste filme, Oliveira aborda novamente, depois de **O pintor e a cidade**, o universo da pintura e desenvolve a estrutura da narrativa a partir da construção do olhar sobre as imagens, que têm tanta importância na obra oliveiriana. Nesse filme tão particular, o espectador é conduzido em um *tour* pela obra de Júlio dos Reis Pereira, pintor, ilustrador e poeta português que registrou em óleo sobre tela as influências vanguardistas que sua arte sofreu no início do século XX. O guia do espectador nessa viagem é ninguém menos que o próprio José Régio, irmão de Julio. O filme de Oliveira acaba sendo, de toda forma, uma evocação da figura de Régio através das pinturas de Júlio. Nessa película de 1965, o olhar do cineasta consistirá em uma recomposição das imagens que servem de matéria prima para o filme, ora rompendo com suas unidades formais para propor novas relações entre os elementos ou quadros, revelando pormenores e desenhando percursos narrativos, ora conferindo movimento àquelas imagens até então estáticas.

Oliveira sempre refletiu a respeito da forma do cinema e do seu potencial de arte completa, capaz de registrar através da imagem uma série de outras manifestações artísticas. Oliveira deixa claro, então, que o cinema se origina na necessidade do movimento, da busca pelo registro da movimentação que se resista a qualquer referência temporal. Cinema é, portanto, imagem e movimento. Nesse sentido, salta aos olhos a produção d’*As pinturas do meu irmão Julio* que é capaz de articular um diálogo estrito entre o cinema e a pintura, ainda permeados pela presença da literatura. É fato conhecido que intenção inicial do realizador era que este filme fosse o primeiro capítulo de uma série-documentário que se denominaria *O Palco de um Povo*. Fariam parte desse projeto ainda outros filmes oliveirianos como *Acto da Primavera*, *O Pão*, *Romance de Vila do Conde* e *Poeta Doido e O Vitral e a Santa Morta*. A premissa da série

documental era reunir autos, passagens de romances portugueses, documentários sobre artistas e trechos literários na intenção de criar um objeto fílmico sobre toda a laboração do povo lusitano (Costa e Oliveira, 2008, p.81). Este extenso documentário, não chegou a concretizar-se por falta de apoio financeiro. É relevante, ainda, o fato de *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* ter sido planejado como um filme sobre Régio e sua vivência em Vila do Conde.

O filme se inicia de maneira nostálgica, com as palavras emocionadas de José Régio que entoam os primeiros versos do poema “Vila do Conde espraçada”, seguido de uma breve introdução da persona de Julio e de seu olhar poético e artístico. Esses versos antecipam a sua entrada na velha casa onde cresceu com o irmão e onde estão guardados os quadros do pintor expressionista. Diz o poeta:

*Vila do Conde, espraçada  
Entre pinhais, rio e mar!  
- Lembra-me Vila do Conde,  
Já me ponho a suspirar.*

Depois de uma tão longa ausência seria bem voltar à Vila do Conde. Aquelas duas casas, comunicadas entre si, eram verdadeiramente uma só casa. Ali nascemos, ali nos criamos. Gostava de entrar pela porta da casa mais pequena. Uma vizinha guardava, durante as minhas ausências, a velha e pesada chave anacrônica que delimitava os nossos mistérios. Meu irmão Julio também é poeta. Poeta, desenhador e pintor. Lembro-me das suas pinturas. Sempre me comprazia contemplar os seus cartões pintados com cores muito vivas e muito puras. Lembro-me de suas cabeças de mulher se abrindo como flores exóticas. Lembro-me... (RÉGIO, José In OLIVEIRA, Manoel, 1965.)

Esses versos iniciais, declamados pelo poeta estão permeados pela força da lembrança. A memória vem à tona através das palavras com uma delicadeza nostálgica. A começar pelo pequeno trecho do famigerado poema “Vila do conde espraçada”, o poeta invoca para o espectador as memórias que vão sustentar o cenário dessa película. A seguir, as lembranças se manifestam e configuram o espaço memorial que apresentará a beleza das pinturas de Julio. O verbo lembrar repetido com insistência por Régio evoca a memória da terra natal, da vida experimentada ali, na Vila do Conde espraçada, ao lado do irmão. E é de fato a memória, através da literatura, que conduz o espectador pela proposta temática do filme. No belíssimo plano-sequência que antecipa a apresentação dos quadros de Julio dos Reis Pereira, pequenos detalhes do poeta José Régio são mostrados enquanto ele pega a tal chave anacrônica para

abrir a porta da casa e revelar ao espectador aquele universo íntimo e memorial, fazendo-nos um convite para adentrá-lo. Nesse sentido, Manoel de Oliveira faz uso da memória do poeta Régio por intermédio da literatura para estabelecer uma conexão com a pintura através do cinema. Configura-se, então, o diálogo interartes que fundamenta esse filme.

É inegável que *As pinturas do meu irmão Julio* não é, efetivamente um filme documental. A película oscila entre a ficção e o documentário, na medida em que cria uma seleção das imagens através da transfiguração e subjetivação da realidade, focalizando a pintura para nos introduzir em circuitos amplos do imaginário do artista. O curta-metragem é uma sucessão ininterrupta de figuras pictóricas, mas não apenas a tela filmada, em sua totalidade. Oliveira opta por recortar, através do recurso da câmera cinematográfica, detalhes e pormenores destas pinturas, conduzindo o olhar do espectador e contando, através desses recortes, uma outra narrativa. Além disso, por muitas vezes, o cineasta movimenta as pinturas para que elas adquiram vida diante do espectador, como se estivessem se manifestando. O crítico e historiador de cinema Jorge Leitão Ramos afirma que

“As Pinturas do Meu Irmão Júlio” possui uma vertigem de difícil definição, cria uma angústia cerrada (até porque, ao contrário de um quadro, este filme não tem a serena ou violenta delimitação de uma moldura – e o retângulo do écran não produz a mesma sensação psicológica, sobretudo se o que nele é projectado tem uma dinâmica de câmara e de montagem ininterrupta). (RAMOS, 1989, p.60)

Essa sensação de angústia através do vertiginoso labirinto de imagens se faz adensar por dois recursos. O primeiro é a montagem sequencial que parece apresentar as imagens disformes e ostensivamente modernistas em ritmo acelerado e quase sufocante. A segunda é a presença da música orquestrada por Carlos Paredes. Um belíssimo improviso de guitarra portuguesa que, como trilha sonora, nos conduz nesse percurso expressionista pelo universo pictórico de Julio dos Reis, imprimindo uma noção de movimento àquela imagem supostamente estática. Nesse sentido, o filme estabelece uma relação de cumplicidade artística entre Manoel de Oliveira e Julio dos Reis Pereira, na medida em que a câmera focaliza os quadros realçando tanto a crítica ao quotidiano configurado pelos burgueses, quanto a gravidade da figura feminina, motivos centrais da obra de Júlio e temas fulcrais filmes oliveirianos. (MIRANDA, 2011, p.180). O pintor Julio, também poeta sob o pseudônimo de Saúl Dias, é visto como um pintor

marginalizado pela crítica artística portuguesa sua contemporânea. Entretanto, a primazia de sua produção é inquestionável. O pintor recorre ao expressionismo e à pintura de vanguarda para expressar a agonia da opressora vida moderna que imperava no cotidiano dos grandes centros urbanos no início do século XX. Oliveira faz vir à tona essa expressão da angústia humana, tão característica do homem moderno, ao passo que constrói uma jornada pela expressão de um mundo interior pertencente àquelas figuras humanas, distorcidas e que parecem conter em si um grito de desespero que está preso em suas gargantas.

Na seleção de pintura que o realizador português faz para incluir em sua película; destaca-se, como já dito, a presença constante da figura feminina que ora aparece tipicamente burguesa na representação das vestes e do porte, ora aparece de maneira sensual e transgressora, completamente nua e sedutora. Oliveira é capaz de chamar a atenção do leitor para essas duas faces da mulher apresentada por Julio. A câmera cinematográfica passeia pelo corpo sinuoso dessas mulheres revelando, sob a ótica oliveiriana, seus mistérios e segredos. Por muitas vezes também, Oliveira contrapõe a figura feminina à figura masculina de forma a montar no cinema, o que Julio já propôs na pintura: o homem como opressor da mulher. Ao fim e ao cabo, o movimento é a essência desse filme que atribui a capacidade tão única do cinema, que é o movimento, àquela arte que sempre foi vista como estática. A partir do momento que Oliveira movimenta a câmera para fazer dançar as pinturas de Julio, imprime sobre a obra pictórica o artifício cinematográfico da movimentação. Segundo a estudiosa de cinema Ana Miranda

Afastando-se do postulado oitocentista de que a pintura é imóvel, Oliveira explana o movimento que habita as pinturas, procurando ultrapassar barreiras impostas pelo binómio espaço-tempo, através de recursos que estimulam o deslocamento do olhar, como as sucessões de eventos em cada tela, as sobreposições e os ressaltos de forma e cor . (MIRANDA, 2011, p. 181)

Assim, sendo a animação das imagens de Julio o objetivo central de Manoel de Oliveira; o realizador, nesse filme, assume também o papel de poeta, que “dá vida” àquelas pinturas que, por sua vez, também estão carregadas de poesia. Essa sintonia concretiza-se no último plano do filme, quando Oliveira filma em detalhes um autorretrato (que é propriedade sua) do pintor Julio representado justamente nessa atividade de pintar; e o modelo é seu próprio filho,

apresentado no quadro como um querubim que, em muito, lembra os anjos musicais das pinturas seiscentistas. Assim, através de um movimento horizontal, seguido de um vertical, a câmera encontra, no canto inferior direito da pintura, a assinatura de Julio e ali se fixa, finalizando a obra fílmica de Oliveira

O plano final concebe, por fim, reconstituição da memória em muitos aspectos: a memória de Régio e suas lembranças do irmão, a memória de Julio e sua visão de mundo impressa em óleo sobre tela e a memória do próprio Oliveira que reconta essa história à sua maneira. O que temos, portanto, é um olhar da pintura através do cinema que se expressa por formas, cores, texturas, tramas, sonoridades, movimentos e vertigem, resultando, ao fim e ao cabo, na (MIRANDA, 2011) pintura viva que é este filme.

### **Referências**

MIRANDA, Ana. Pintura movente: As pinturas do meu irmão Julio. In: *Revista Doc On-line*, n. 10, agosto de 2011, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 177-186. Acesso em 15 de outubro de 2016.

RAMOS, Jorge Leitão. *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa: Caminho, 1989

### **Bibliografia**

BAEQUE, Antoine de (2001), — Conversa de Manoel de Oliveira com Antoine de Baequell, In: *O Olhar de Ulisses*, vol. 2, Porto: Porto 2001- Capital Europeia da Cultura, pp.314-321.

BAEQUE, Antoine de e PARISI, Jacques (1999), *Conversas com Manoel de Oliveira*, Campo do Cinema, 3, Porto: Campo das Letras.

COSTA, João Bénard da e OLIVEIRA, Manoel de (2008), *Manoel de Oliveira - Cem Anos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

# Tempo e memória no documentário de tendência *slow cinema*<sup>1</sup>

## Time and memory in the documentary of slow cinema trend

Mariana Sibeles Fernandes<sup>2</sup> (Mestranda – UFJF)

### Resumo:

Há, em parte da produção documental brasileira contemporânea, uma espécie de fascínio pela ideia de passagem do tempo, explícita nas formas dos filmes e ou nas temáticas por eles abordadas. A fugacidade, em alguns dos documentários realizados na década de 2000, é compreendida a partir da memória de um outro, esse que, assim como nós, está lançado num mundo em devir. É na cotidianidade do homem ordinário, lugar onde um passado está sempre por vir, que podemos perceber não apenas o atualizar-se constante das lembranças do personagem, mas apreendermos nossa própria condição existencial humana, fundada na inexorabilidade temporal. Tal proposição assemelha-se ao que se tem denominado de *slow cinema*.

### Palavras-chave:

Memória, tempo, documentário, *slow cinema*.

### Abstract:

There is, in part of contemporary Brazilian documentary production, a kind of fascination with the idea of passage of time, explicit in the forms of the films and or in the themes addressed by them. The fugacity, in some of the documentaries made in the 2000s, is understood from the memory of another, who, like us, is launched into a world in the making. It is in the everyday life of the ordinary man, a place where a past is always to come, that we can perceive not only the constant updating of the character's memories, but also our own existential human condition, based on the temporary inexorability. Such a proposition resembles what has been termed *slow cinema*.

### Keywords:

Memory, time, documentary, *slow cinema*.

A existência humana é, de acordo com Heidegger (2005), essencialmente, estruturada na condição de *ser-no-mundo*. A partir dessa concepção, não podemos compreender o homem separado do mundo. Mundo, entendido como *mundo circundante* ou o cotidiano em que o *ser-aí* existente está inserido, revela-se, assim, o lugar das possibilidades do homem ser junto às coisas, aos outros e em função de si mesmo. Homem e mundo não estão numa relação dicotômica, entre sujeito e objeto; são parte de um mesmo fenômeno. Logo, ao abordarem os personagens, a partir do enfoque na memória pessoal, enfatizando as situações mais

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: IMAGEM E TEMPO.

<sup>2</sup> Mestranda em Cinema e Audiovisual no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora.

corriqueiras e os assuntos mais banais, parte dos documentários contemporâneos não estão, por isso, diminuindo a importância dos eventos históricos ou do contexto sociocultural. Trata-se, antes, de perceber o outro sob um ponto de vista que não aquele, sujeito ao olhar inspecionante do diretor, cujo desejo de totalização pudesse aprisionar o personagem em categorias ou tipificações. O outro, abordado no universo íntimo de seu dia-a-dia, é compreendido como ambiguidade e não unidade, pois está, constantemente, atualizando seu passado e ressignificando o seu coexistir com o mundo.

É verdade que um enfoque em situações ordinárias não é algo novo na história do documentário. Andrea França (2010), ao pensar sobre o uso da encenação em documentários, aponta, por exemplo, que já em *Nanook* (Flaherty, 1922) “o que se vê é a repetição de um saber-viver e um saber-fazer, gesto antropológico que reencena o que é da ordem do ordinário, o cotidiano de uma família esquimó na sua luta pela sobrevivência” (FRANÇA, 2010, p.151). Comolli (2007), também localiza na cinematografia de Flaherty, nesta abordagem do homem ordinário, uma primeira abertura para o “processo de individuação” do personagem. Para o autor, *Nanook*, embora fosse um filme mudo, nada faltou ao personagem, nem mesmo sua fala, para que pudéssemos *compreendê-lo*.

O que ocorre, entretanto, com parte dos documentários contemporâneos, entre os quais propomos pensar aqui, particularmente em *Girimunho* (2011), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins, é que há um interesse que ultrapassa o processo de individuação. Ao expor a existência humana, a partir do fenômeno do *ser-assim, ser tal*, aberto às possibilidades de ser com o mundo circundante, o filme, em oposição às formas cristalizadas de representação dos sujeitos, identificados com as ideias de *classe* ou como *um povo* (SILVA, 2013, p.157), aponta para uma crescente busca de narrativas que têm, no real, novas formas de fazer ver as singularidades, sem ter, para isso, que atribuir aos personagens, qualidades substanciais ou exclusivas.

Clarissa Campolina e Helvécio Marins, ao falarem sobre a produção de *Girimunho* (2011), documentário que reencena as lembranças da personagem Bastu, ao mesmo tempo em que a expõe, junto aos outros, inserida no cotidiano do sertão mineiro, confirmam semelhante reposicionamento do diretor em relação ao indivíduo filmado. Os personagens, longe de serem

representados a partir de uma identidade fixa, são, antes, sujeitos expostos à condição humana, e irremediável, de *indeterminação*. Portanto, a memória do outro não pode ser compreendida como um passado dado, acabado, mas sempre como algo por vir, e que se dá, também, na própria realização do filme. A memória dos personagens de *Girimunho*, nos é apresentada em decorrência, tanto da inseparável relação do ser-com-o-mundo e com os outros, em constante transformação, quanto de um querer-ser do personagem no ato de representar-se.

Diferente de uma reconstituição da memória histórica que teria o “intuito de nos oferecer a ilusão do ‘passado perfeito’, um passado que já teria terminado e, por isso, estaria realizado e completo” (FRANÇA, 2008, p.6), parte dos filmes contemporâneos nos chamam a atenção justamente para o contrário. A memória não está presa ao passado dado, aliás, ela somente nos é acessível pelo movimento contínuo com o presente. A memória, portanto, está sempre nos apontando para um passado ainda por se fazer, incompleto, ao qual, “somos convidados a conjugar [...] de uma outra maneira, no ‘futuro do pretérito’” (LISSOVSKY, 2008, p.26 *apud* FRANÇA, 2008, p.6). Não há mais, nesta acepção, uma separação entre os tempos da memória, mas somente uma simultaneidade desta com o passado-presente-futuro.

O passado não nos está acessível como algo dado, arquivado na memória, este tem que ser articulado para se transformar em memória. O modo da memória não é a recuperação, como quer nos fazer crer algumas narrativas audiovisuais, empenhadas em encontrar imagens e fotografias, documentos e relatos ou quaisquer outros vestígios do real acontecido. O modo da memória, com a qual alguns filmes contemporâneos têm dialogado, é a *recherche* (HUYSEN, 1996, p.14), a busca de uma memória ainda por vir. Ousamos acrescentar, ainda, que a esta ideia de busca, uma dimensão de ordem mais filosófica do que histórica, pode estar abarcada nesses filmes.

Questões transcendentais sobre a vida e a morte, associadas à ideia de passagem do tempo, têm ganhado largo espaço em algumas produções documentais, cujos enfoques sejam o ordinário e a memória pessoal. Em *Girimunho*, por exemplo, tal proposição nos é colocada, tanto nas cenas em que a personagem, Bastu, aparece em seu cotidiano, imersa em longas e fixas imagens, diante das águas do rio São Francisco, indagando-se acerca da temporalidade,

quanto nas cenas em que ela constitui diálogos com o espírito do marido, Feliciano. Sabe-se, porém, pelas falas de Bastu, que a personagem não pretende com essa reencenação nos fazer crer no sobrenatural, nem mesmo numa possível comunicação que ela pudesse ter estabelecido com o falecido. Bastu parece, antes, querer nos advertir, a partir da lembrança da morte de Feliciano e, também, de suas referências socioculturais, sobre o inevitável devir humano; sobre o fato de ela, assim como nós, estarmos lançados no mundo, numa temporalidade que não cessa.

### **Memória e temporalidade: meditações sobre o devir humano**

Há, em algumas produções contemporâneas, em documentários que associam temas da memória ao ordinário, uma espécie de fascínio pela ideia de passagem do tempo, cujas formas de narrativas, dedicadas à quietude e à contemplação, assemelham-se a estética do *slow cinema* ou cinema lento. Análoga proposição foi observada pelo crítico e cineasta, Jean-Louis Comolli, em sua vinda ao Brasil, em 2005. A inexorabilidade do tempo, o devir, no entender do crítico, é o que marca alguns destes documentários recentes. Guimarães (2007, p.146-147), ao comentar sobre esta passagem de Comolli por Belo Horizonte, nos conta como o mesmo se espantou com a presença de uma “inflexão profética” nos filmes, especialmente nos mineiros: “as palavras são proferidas como se fosse a última vez, fala definitiva, quase messiânica”, é como se quisessem nos dizer “que aquele que anuncia a fala profética desaparecerá em breve”. Acrescentamos, ainda, que não apenas nas palavras, mas também nas imagens que aludem a uma ideia de volatilidade, é que tais documentários parecem querer nos retirar “toda a possibilidade de uma presença firme, estável e duradoura” (BLANCHOT *apud* GUIMARÃES, 2007, p.147) no mundo.

Palavras proféticas como, por exemplo, as da personagem Bastu, em *Girimunho – o tempo não para, quem para somos nós* – ou as imagens dos seres em dissolução, em *Andarilho*, revelam-se desprovidas de dúvidas quanto ao devir do mundo presente. Os documentários contemporâneos parecem, assim, nos advertir sobre a impossibilidade de retermos qualquer coisa numa temporalidade que não cessa; indicando, inclusive, a própria insuficiência do filme numa tentativa de “capturar o movente” (GUIMARÃES, 2007, p.147), aquilo ou aquele que não

se fixa. Se há uma compreensão de que todos os seres estão em movimento com o mundo, em constante transformação, o cinema, assim como as operações da memória, somente pode nos oferecer impressões lacunares e oscilantes de um real.

Para Guimarães (2007), esta nova forma de compreender a fluidez do tempo, nestes documentários, pode ser apreendida, também, nas imagens que são produzidas daquilo “que está em vias de desaparecer: não apenas os corpos, gestos, rostos e vozes, mas sobretudo o sentido” das coisas, sobre as quais são atribuídas uma característica de efemeridade. Tal concepção, sobre a fugacidade do tempo, se difere, formalmente, da proposta de um cinema comercial, marcado, principalmente, pela velocidade dos cortes entre as cenas. Nestes documentários de tendência *slow*, ao contrário, privilegiam-se as tomadas longas e os planos fixos, porque “é preciso, sobretudo, tempo, tempo puro, duração, para que o homem ordinário [e suas lembranças], ao longo do filme, alcance seu devir personagem, que ele surja como um ser em transformação e que possa, por isso mesmo, deslocar, transformar o próprio espectador” (GUIMARÃES, 2007, p.145-146).

A duração é o que permite ao espectador “circular seu olhar” (FLUSSER, 2011, p.22) sobre a imagem e criar situações reversíveis entre os elementos dispostos na cena. Fora de uma lógica do encadeamento, o espectador pode, então, a partir de suas próprias lembranças e, também de seus desejos, estabelecer relações particulares com o filme. Do mesmo modo, é na duração, também, que se dá a ver a transformação do personagem, esse (um) *qualquer*, esse *que quer* (AGAMBEN *apud* GUIMARÃENS, 2007, p.140-141) tal como nós, lançado num mundo em devir, constituir novos significados para o seu existir.

A memória, no documentário contemporâneo, ao ser compreendida a partir dessa inseparável relação que há entre homem e devir, oferece-nos mais do que a representação das lembranças atualizadas de um outro filmado. O espectador não é indiferente ao filme. Tais meditações acerca da passagem do tempo, enfatizada pela duração das cenas ou pelas palavras proféticas que são proferidas pelos personagens, nos atinge por estarmos, igualmente, sujeitos à condição inexorável do devir. Para Ricoeur (2007, p. 140-142), uma “simultaneidade da consciência de si do outro com a minha”, marcada pelo fenômeno do “envelhecer junto”, é o que

confere à memória funções outras que, não aquelas comumente colocadas em oposição – de um lado, os teóricos subjetivistas, para os quais a memória é pessoal, de outro, os teóricos da sociologia da memória coletiva – mas uma memória cuja função seja tríplice: “a si, aos próximos, aos outros”.

O filme cria, originalmente, uma relação espaço-temporal onde duas durações em desdobramento, distantes a princípio – a do personagem e a do espectador -, são colocadas em sinergia, “um fluxo temporal acompanha o outro, enquanto eles duram juntos”. (RICOEUR, 2007, p. 140-142). Não há, nesta concepção de memória, uma sobreposição do *eu* sobre o *nós* ou sobre *eles outros* e, vice-versa. Coexistimos na temporalidade, isto é, num espaço-tempo destituído de centralidade.

Para Ricoeur, o outro está para nós como numa relação de amizade, sempre *próximo*. “A proximidade seria a réplica da amizade, dessa *philia*, celebrada pelos Antigos, a meio caminho entre o indivíduo solitário e o cidadão definido pela sua contribuição à *politeia*, à vida e à ação da *polis*” (RICOEUR, 2007, p.142). Os próximos estão, assim, a meio caminho entre um *si* (individualidade) e um *se* (eles outros), um *Si mesmo como um outro*. Essa fenomenologia da memória compartilhada nos aproxima, de certo modo, da ética da alteridade, onde *eu* e *outro* não podem ser compreendidos como categorias apriorísticas, porque se constituem em reciprocidade, ou como quer Ricoeur, pela simultaneidade da consciência de *si do outro com a minha*, numa temporalidade em fluxo.

Abordagens da memória, no documentário contemporâneo brasileiro, parecem imbuídas de um fascínio pela dimensão temporal. A ênfase na passagem do tempo ganha maior relevo quando, na busca incessante pela experiência do outro em seu cotidiano compartilhado, este revela-nos seu modo particular de ser e de estar num mundo em devir. As escolhas estéticas dos filmes, principalmente a preferência pelos planos longos e imagens fixas, intensificam essa ideia de fugacidade do tempo, provocando no espectador o que Lúcia Nagib (2013) chama de “*stasis reflexiva*”, um estado contemplativo.

Podemos concluir, portanto, que essa tendência por um cinema mais meditativo, cuja estética da lentidão nos direciona para novas formas de realismo cinematográfico, dialoga, em

partes, com o que tem se convencionado chamar de *slow cinema*, um cinema caracterizado pela fixação com o tempo, com o uso de tomadas longas, a falta de enredo e o foco no cotidiano. Entretanto, ressalvo aqui que associar alguns dos documentários contemporâneos que enfatizam, de forma singular, a relação entre o tempo e a memória, sob uma perspectiva da tendência *slow cinema* é algo que requer maiores investigações, uma vez que a própria definição do que seja *slow cinema* ainda está em discussão.

### Referências

CAMPOLINA, Claissa; MARINS, Helvécio. *Nota da direção*. 2011. Disponível em: <<http://www.teia.art.br/br/obras/girimunho#nota-da-direcao>>. Acesso em: 5 out. 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários, a ficção documentária. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FRANÇA, Andrea. A reencenação no cinema documentário. In: *Matrizes*, n.1, jul.-dez./ 2010.

\_\_\_\_\_. O cinema entre a memória e o documental. In: *Intertexto*, v. 2, n.19, jul.-dez./2008.

GUIMARÃES, César. O devir todo mundo do documentário. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

HEIDEGGER, Martin. A possibilidade da pre-sença ser-toda e o ser-para-morte. In: *Ser e Tempo*. Vol. 2. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 13ª Ed. Petrópolis RJ: Vozes, 2005.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008.

NAGIB, Lúcia. Tempo, magnitude e mito do cinema moderno. In: DENNISON, Stephanie (org.). *World Cinema. As novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

# **Helena Solberg: da militância feminista ao documentário contemporâneo<sup>1</sup>.**

## **Helena Solberg: from feminist militancy to contemporary documentary.**

**Mariana Ribeiro S. Tavares<sup>2</sup> (Pós-Doutoranda - UFMG)**

### **Resumo**

Esta pesquisa analisa a filmografia da cineasta brasileira Helena Solberg, composta por doze documentários e duas ficções produzidos nos Estados Unidos e no Brasil nos últimos 50 anos. Identificamos diferentes fases de sua carreira - Cinema Novo, Trilogia da Mulher, Fase Política e Arte Brasileira, buscando demonstrar que a cineasta tem trabalho singular no contexto da produção documental e da ficção brasileira.

### **Palavras-chave:**

Documentário, Helena Solberg, cinema feminista, Cinema político.

### **Abstract**

This research analyses the films of the brazilian filmmaker Helena Solberg, consisting of twelve documentaries and two fictions produced in the United States and in Brazil in the last 50 years. We have identified several different phases of her career – Cinema Novo, The Women Trilogy, the Political Phase and Brazilian Art, to demonstrate that she has a singular body of work in the context of brazilian documentary and fiction.

### **Keywords:**

Film, Documentary, Helena Solberg, Feminist Film, Political cinema.

### **Primeiras imagens:**

Helena Solberg em seu primeiro filme, o curta-metragem *A Entrevista* (1966) investiga a condição da mulher de classe média, no Rio de Janeiro, no início da década de 1960 onde entrevista antigas colegas de escola. As gravações são realizadas em 1964 e giram em torno das aspirações dessas jovens na adolescência e suas atitudes em relação a decisões como frequentar a universidade, casar e o significado da virgindade.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático: Cinema Queer e Feminista.

<sup>2</sup> Pós-Doutoranda em Artes/Cinema (Bolsa PNPd-CAPES) na Escola de Belas Artes – UFMG. Autora do livro *Helena Solberg: do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo e do curta-metragem Toque do Samba*, 2014. E-mail: marianatavares167@gmail.com

Essas entrevistas são montadas em voz *over* sobre imagens do ritual de uma mulher - Glória Solberg - se vestindo para o casamento. A imagem da noiva é construída: ela é penteada, maquiada e veste a roupa branca e o véu (ideal de pureza). É a construção de uma imagem que será perpetuada em outros filmes da cineasta (*Simplesmente Jenny*, 1977) e *The Emerging Woman* (*A Nova Mulher*, 1974). Enquanto essa imagem é construída, as vozes em *over* das entrevistadas expressam suas insatisfações e angústias sobre o matrimônio.



“Figura 1 – *A Entrevista* (1966) Dir: Helena Solberg. Fotografia: Mário Carneiro.

Nesta oposição, Solberg dá os primeiros passos na criação de seu estilo e articula elementos temáticos que conformarão seu universo criativo com destaque para questões femininas em confronto ao contexto político no qual se inserem.

Ao final do documentário Glória Solberg retira o véu de noiva, assumindo a ficção. A consciência ou não de que os momentos com Glória Solberg tenham sido encenados, não traz prejuízo para a compreensão do filme. Faz parte do jogo fílmico, da *mise en scène* que cria uma atmosfera ambígua para provocar reflexão e dúvida sobre o que se vê. Aí está a gênese do cinema de Helena Solberg.

### **Trilogia da Mulher**

Em 1971, Solberg muda para os Estados Unidos onde realiza seu primeiro documentário no país, o média *The Emerging Woman (A Nova Mulher, 1974)*, que percorre 170 anos do movimento feminista no país e na Inglaterra, de 1800 até 1974.

Para realiza-lo, busca em universidades, estudantes que conheçam o movimento feminista e chega aos nomes de Melanie Maholick, Roberta Haber e Lorraine Gray. Estava formado o núcleo do *International Women's Film Project*, coletivo que passa a realizar filmes sobre temáticas feministas, com sua direção.

Para dar vida a diários, manifestos e cartas deixados pelas ativistas, são utilizadas dezesseis vozes que interpretam os textos – vozes em sua maioria femininas e escolhidas de acordo com a faixa etária e a entonação necessárias à cada texto.

O filme foi distribuído no mercado de 16 mm nos EUA, que abrangia escolas, universidades e bibliotecas, tornando-se referência para as pesquisas e cursos sobre a condição da mulher.

Um ano depois de seu lançamento - 1975 - foi declarado pela ONU “Ano Internacional da Mulher”. Momento oportuno para ampliar o tema de *The Emerging Woman* para a América Latina e obter financiamento para um projeto maior: *The Double Day (A Dupla Jornada, 1975)*, primeiro longa-metragem da cineasta. O filme surgiu do interesse em conhecer a realidade da mulher latino-americana, com olhar especial para as mulheres de baixa renda.

*The Double Day* parte de uma tese: de que nos países subdesenvolvidos há necessidade de ligar a opressão da mulher a uma análise econômica da sociedade. A maioria das mulheres da América Latina é oprimida duas vezes: compartilham com os homens a opressão de classe e, ao mesmo tempo, sofrem opressão por serem mulheres.

O documentário é articulado para comprovar esta tese com depoimentos de mulheres em diferentes situações como empregadas domésticas em busca de trabalho na Argentina; esposas de mineradores no interior da Bolívia e ativistas em reuniões políticas na Venezuela.

O filme foi montado para estrear na sessão de abertura da Primeira Conferência Internacional da Mulher na cidade do México. Posteriormente foi distribuído para países latino-

americanos, sendo apontado por pesquisadores como o primeiro documentário latino-americano sobre o feminismo.

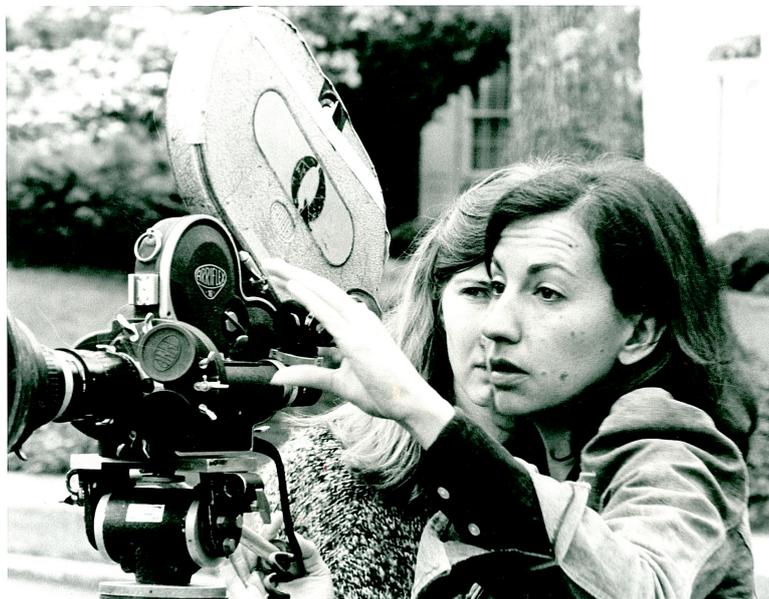


Figura 2 – Christine Burrill e Helena Solberg nas filmagens de *The Double Day*. Bolívia, 1975.

Fotografia: Affonso Beato.

O filme que encerra a Trilogia da Mulher, *Simplesmente Jenny* (1977) foi realizado com parte do material bruto de *The Double Day* e se estrutura nos depoimentos de três adolescentes presas num Reformatório para meninas na Bolívia: Marly, Jenny e Patricia. As três haviam sido estupradas aos 13 anos de idade.

Os depoimentos das três permeiam o documentário - que é intercalado à imagem “ideal” da mulher propagada pela mídia. Embora a realidade das três fosse dura, elas mantinham seus ideais, como casamento, sair do reformatório e ter uma profissão.

O filme reverbera os temas de *The Double Day*, mas diferencia-se ao focar as três e relacionar seus sonhos e fantasias às imagens reiteradas pela mídia, sempre com modelos europeias ou norte-americanas.

O fato de ser considerada feminista ou uma cineasta feminista passou a incomodar Helena Solberg que temia ficar presa em um rótulo que a impedisse de realizar outros projetos e enfrentar novos desafios do ponto de vista temático e de linguagem. Depois do mergulho nas

temáticas feministas, a cineasta se interessa pelas relações internacionais entre os EUA e a América Latina.

### **Fase Política:**

*From the Ashes... Nicaragua Today* nasce da indignação da cineasta com a cobertura dada pela mídia norte-americana aos conflitos políticos na América Central, no início da década de 1980, auge da Guerra Fria. Dessa forma, concebe o projeto de realizar um documentário que ouvisse diferentes versões sobre a Revolução Sandinista na Nicarágua – pequenos agricultores, operários, políticos, bem como opiniões de políticos norte-americanos – na tentativa de compor um painel sobre a situação no país. Os motivos que levaram à Revolução Sandinista em 1979 e as mudanças a partir da vitória da Frente Nacional de Libertação (FNL) seriam igualmente investigados.

As contradições do novo regime, as relações com os EUA e os esforços na reconstrução do país provocaram profundas mudanças no povo nicaraguense, que já não se encontrava coeso como no período da Revolução. O novo regime, de inspiração marxista, coexistia com uma estrutura econômica ainda capitalista, gerando tensões.

Helena Solberg decide investigar essas tensões tendo como ponto de vista o olhar de uma família nicaraguense: Os Chavarrias. São acompanhadas as transformações na Nicarágua, pelo olhar dessa família em seu cotidiano ao longo de um ano e presenciados momentos de seu dia-a-dia no trabalho; em reuniões políticas e familiares. Situações que possibilitam às audiências norte-americanas a percepção de que se tratava de uma família comum, com os mesmos sentimentos de qualquer família. E que, apesar de todos os conflitos, se mantinham unidos. Desta forma, a identificação dos espectadores com a família torna-se inevitável. Essa identificação constituiu-se num dos traços marcantes do desempenho do filme em festivais e também nos EUA quando foi exibido em rede nacional de televisão pela PBS – *Public Broadcasting Service (Serviço Público de Teledifusão)*.

Esses elementos fazem de *From the Ashes...Nicaragua Today* um dos grandes documentários da cineasta reconhecido pelo público e pela crítica em importantes prêmios

internacionais, além do *Emmy* da televisão norte-americana em 1983 e viabilizou projetos seguintes, colocando-a em situação privilegiada: a de uma latino-americana vivendo e trabalhando nos Estados Unidos, com acesso a mecanismos internacionais de financiamento e com liberdade de expressão difícil de encontrar entre seus contemporâneos latino-americanos que sofriam a censura dos regimes totalitários no continente.

### ***Chile, by reason or by force e The brazilian connection***

O diálogo entre o Cinema Militante e a grande reportagem televisiva para investigar as relações internacionais entre os EUA e a América Latina inaugurado em *From The Ashes... Nicaragua Today*, teve sequência em dois documentários subsequentes: *The Brazilian Connection, a struggle for democracy (A Conexão Brasileira, a luta pela democracia, 1982/1983)* e *Chile, by Reason or by Force (Chile, pela razão ou pela força, 1983)*.

Em 1982, a crise da dívida externa brasileira com valor estimado em 90 bilhões de dólares era pauta constante na mídia norte-americana. O não pagamento da dívida e o caos econômico que resultaria com a moratória, preocupavam a opinião pública. O ano também marcou as primeiras eleições diretas do Brasil desde o Golpe Militar de 1964.

*The Brazilian Connection* inicia-se com depoimentos do então embaixador americano para o Brasil, Anthony Motley, e de William Cline, representante do Instituto para Assuntos Econômicos Internacionais nos EUA, falando sobre as consequências do não pagamento da dívida para o cenário internacional. Com habilidade, a cineasta introduz, no início do filme, essas informações que despertam o interesse dos norte-americanos. Cativa a audiência para em seguida, propor outros temas relacionados à dívida que a interessavam e assim compor amplo painel sobre as circunstâncias políticas e econômicas por que passava o Brasil no período.

Após sua realização, Solberg e sua equipe partem para o Chile a fim de cobrir o 10º aniversário do governo do General Pinochet. A cobertura deu origem ao documentário *Chile, By Reason or By Force (Chile, pela razão ou pela força, 1983)*.

Esses documentários da Fase Política questionavam as ditaduras no continente, e lançavam luz na capacidade de mobilização dos civis e grupos políticos (marcas do Cinema

Militante), bem como no papel do governo norte-americano na implantação e sustentação dos governos ditatoriais na América Latina.

Após a realização dos filmes desta fase, Helena irá investigar a trajetória da cantora luso-brasileira Carmen Miranda. O contexto político ainda será analisado para compreender as circunstâncias que propiciaram a emergência da cantora no Brasil e no âmbito internacional. A contextualização de Carmen na política da boa vizinhança do pós-guerra, como um “produto” útil para ambas as partes - Estados Unidos e Brasil – será investigada, na tentativa de compreender a perda da identidade cultural da cantora.

### **Carmen Miranda**

*Carmen Miranda, Bananas Is My Business* (Carmen Miranda, *Meu Negócio É Bananas*, 1994) percorre a vida e obra da cantora luso-brasileira Carmen Miranda, de seu nascimento, em 1909, em Marco de Canaveses (Portugal), até sua morte precoce, em 1955, com apenas 46 anos de idade.

Numa articulação sofisticada, o tom confessional da voz *over* da cineasta que conduz a narrativa, singulariza o filme, questionando e expondo as fragilidades do processo de realização. Ao expor essas incertezas, lembra que cinema é construção. Por trás do “fetiche” do que vemos e ouvimos, existem pessoas que pensam e articulam o material fílmico e isto está colocado, de forma sutil, pela narração *over*.

Como a cineasta não se identifica como narradora da voz *over* (apenas ao final surpreende-nos nos letreiros: “Dirigido e narrado por Helena Solberg”), o espectador tem a impressão de que se trata da voz de alguém que conheceu a cantora. Mais do que identificar essa voz, o que está em jogo é a dimensão que ela traz para o texto fílmico, sugerindo um outro plano – o da memória afetiva, da subjetividade de quem narra e da própria Carmen.

O documentário apresenta, ainda, depoimentos de dezesseis pessoas que conviveram com a cantora: o antigo namorado, Aloysio de Oliveira; Aurora Miranda, irmã seis anos mais nova, que em vários momentos dividiu o palco com Carmen; a governanta colombiana, Estela

Romero; o jornalista e amigo Caribé da Rocha; os músicos que compuseram especialmente para ela; o primeiro namorado etc.

### **Arte brasileira: *Vida de Menina* (2004)**

O longa-metragem ficcional *Vida de Menina* (2004) é uma adaptação do *Diário de Helena Morley, Minha Vida de Menina*, de Alice Dayrell Caldeira Brant. Publicado pela primeira vez em 1942, o livro é o diário da autora nos tempos de menina-moça, escrito na cidade de Diamantina/MG, no período de 1893 e 1895, quando tinha entre treze e quinze anos de idade. Uma época de grandes transformações políticas, econômicas e sociais no Brasil, com o fim da Monarquia e a Proclamação da República (1889), a abolição da escravatura (1888) e esgotamento das antigas jazidas de diamante, o que provocou o empobrecimento de várias famílias da região. Atenta às transformações nas relações sociais e políticas à sua volta, Alice Dayrell escreve com perspicácia sobre o que vê e sente.

O tom confessional de sua escrita no diário é preservado no filme. E também, o mesmo humor frente à hipocrisia moral; ao peso da religiosidade e às convenções da Diamantina em “fins-de-século”. Helena Solberg quis ser fiel à intenção da autora, interpretada pela atriz Ludmila Dayer.

A partir da escrita, a personagem Morley se constrói, observa os acontecimentos à sua volta, amadurece e desenvolve um olhar de fora, estrangeiro, a respeito do cotidiano da cidade. Morley narra os episódios que a envolvem e, também, a seus familiares. A escrita possibilita que ela tenha um distanciamento em relação a esses acontecimentos e os compreenda melhor.

### **Considerações finais**

Helena Solberg aborda temas amplos onde o contexto social, político e econômico é contraposto às experiências individuais dos personagens para investigar de que forma esses contextos repercutem nos indivíduos.

Seus documentários são pontuados por entrevistas que constituem o corpo de muitos filmes, definidas pela cineasta como “encontros”, em que conversa com seus entrevistados na busca de conceitos e ideias a respeito das experiências que vivenciam.

Surge também, em alguns documentários, a crítica à imagem da mulher sensual, de traços europeus ou norte-americanos, distante dos traços da mulher latino-americana. A problematização desse modelo ideal veiculado pela mídia surge em filmes como *Simplemente Jenny*, 1977; *The Emerging Woman*, 1974; *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, 1994 e *A Entrevista*, 1966.

A ficção encontra-se na representação de alguns personagens, como o ator transformista Erick Barreto, na representação de Carmen Miranda adulta (*Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, 1995), ou da atriz Leticia Monte na representação de Carmen adolescente. Nesse filme, a cineasta utiliza, também, a locução encenada de atores na interpretação de notícias radiofônicas e do jornalismo impresso a respeito de Carmen, veiculados pela mídia norte-americana e brasileira nos anos de 1940 e 1950.

Ao longo deste percurso de cinco décadas pelo processo criativo, temáticas, condições de produção e fases de Helena Solberg, percebe-se uma trajetória única e coerente, em sintonia com as tendências internacionais, mas sem perder os aspectos essenciais, particulares de seu cinema.

### **Referências Bibliográficas**

BERNADET, J.C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BURTON, J. *Helena Solberg-Ladd: cinema and social change in latin america*. Austin Texas: University of Texas Press, 1986.

NICHOL, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

PENAFRIA, M. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos, 1999.

RAMOS, F.P. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

TAVARES, M. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Imprensa Oficial SP/É Tudo Verdade, 2014.

# À sombra de Pierpà<sup>1</sup>

## In the shade of Pierpà

Mariarosaria Fabris<sup>2</sup> (Pós-doutora – USP)

**Resumo:**

Diálogo entre três cineastas italianos.

**Palavras-chave:**

Pasolini, Bolognini, Bertolucci.

**Abstract:**

Dialogue between three Italian cineasts.

**Keywords:**

Pasolini, Bolognini, Bertolucci.

1961 foi o ano da consagração de três novos cineastas no Festival de Veneza: Ermanno Olmi, Vittorio De Seta e Pier Paolo Pasolini, cujas obras – *Il posto (O posto)*, *Banditi a Orgosolo (Bandidos em Orgosolo)* e *Accattone (Desajuste social)*, respectivamente – foram saudadas como a renovação do cinema italiano. Ao contrário dos outros dois, Pasolini não tinha experiência de direção, mas vinha se destacando no campo cinematográfico como roteirista, argumentista e dialoguista, sendo também conhecido pelo grande público por seus artigos em periódicos, suas poesias e seus polêmicos romances *Ragazzi di vita (Meninos da vida, 1955)* e *Una vita violenta (1959)*, ambientados na extrema periferia de Roma, onde jovens desempregados tentavam sobreviver à custa de expedientes e de pequenos golpes. Uma paisagem geográfica e humana que o escritor conhecia bem, por ter morado num desses bairros até 1954 e por ter continuado a frequentá-los também como fonte de inspiração, frequentemente na companhia de um jovem pintor de paredes, Sergio Citti, uma espécie de assessor linguístico no que dizia respeito ao linguajar popular empregado por Pasolini em seus romances.

*Accattone* também era um desses jovens: um proxeneta, que explora Maddalena e, quando esta é presa, começa a relacionar-se com Stella, uma garota ingênua que quer ajudá-lo,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão CONFLUÊNCIAS PASOLINIANAS.

<sup>2</sup> Docente aposentada da FFLCH.

mas não consegue prostituir-se. Despeitada, Maddalena o denuncia e Accattone passa a ser vigiado pela polícia, o que acabará por determinar sua morte durante a tentativa de furto. Apesar da temática comum dos dois romances e do filme, este vinha aprofundar o discurso de Pasolini sobre o lumpemproletariado romano do qual ele quis deixar seu testemunho cinematográfico antes que este fosse contaminado ou modificado de vez pelo rápido avanço da sociedade de massa implementada pelo neocapitalismo. A forte identificação do realizador com esse universo de marginalizados levou-o a debruçar-se sobre ele com furor e piedade, uma piedade que se manifestou na aura de sacralidade com a qual revestiu esses órfãos da riqueza. Isso fez com que alguns críticos o comparassem com Caravaggio; contudo, como lembrou Bernardo Bertolucci, na época jovem assistente de direção de *Accattone*, a fonte pictórica seria outra. Tendo como ponto de referência os pintores primitivos toscanos, Pasolini optou por um largo emprego de primeiros planos, resultando disso uma frontalidade estática quase religiosa na maneira como retratou seus personagens.

A capacidade que Pasolini tinha de trabalhar com figuras humanas populares motivou alguns diretores a solicitar sua colaboração: foi o caso de Federico Fellini para *Le notti di Cabiria* (*As noites de Cabiria*, 1956) e *La dolce vita* (*A doce vida*, 1960); de Carlo Lizzani, que lhe pediu uma revisão dos diálogos de *Il gobbo* (*O corcunda de Roma*, 1960) e, principalmente, de Mauro Bolognini, para quem Pasolini escreve vários roteiros, dentre os quais o de *La notte brava* (*A longa noite de loucuras*, 1959), em que estão em cena os mesmos tipos, ambientes e situações de seus romances romanos. Embora alguns críticos afirmem que a trama foi extraída de *Ragazzi di vita*, na verdade Pasolini recuperara e ampliara um episódio não aproveitado em *Le notti di Cabiria*.

A crítica não conseguiu equacionar bem essa nova colaboração entre Bolognini e Pasolini, a qual, segundo Alberto Moravia (2010, p. 323), “constitui, ao mesmo tempo, a força e a fraqueza do filme”. Paulo Emilio Salles Gomes (1981, p. 265) também estranha o conúbio, uma vez que “as preocupações fundamentais do cineasta e do escritor são diversas, nunca aparecerá nas fitas de Bolognini a verdadeira rebeldia de Pasolini”, ecoando a opinião de Morando Morandini (1960, p. 125), para quem, na tela, a trama pasoliniana perde “seu peso original de

protesto social” e se transforma numa “história pitoresca, romântica e decadente”. Moravia (2010, p. 323) também sublinha que “Bolognini aceitou o mundo pasoliniano dos subúrbios e dos marginais, mas, justamente, estabeleceu com esse mundo uma relação totalmente pessoal, avessa a denúncias e revoltas”, fato que o próprio cineasta admitia.

Estando menos interessado no conteúdo do que na maneira de filmar, o realizador toscano, segundo Moravia (2010, p. 323), “sem ser de fato um diretor estetizante, contudo inclinasse a dar aos problemas da representação soluções elegantes e formalmente impecáveis”. Isso fica mais evidente na segunda parte do filme, quando se perde certo frescor na captação de situações, tipos humanos e ambientes mais próximos do universo literário pasoliniano, e se adentra a esfera da classe dominante, com uma visão calcada no decadentismo e reforçada por uma maior preocupação estética, com enquadramentos ainda mais primorosos, à maneira de Luchino Visconti. Na terceira parte, em que os dois ladrõezinhos tentam emular a vida dos ricos, o filme perde o prumo e só consegue recuperar certo fôlego na sequência final, quando um deles está sozinho no táxi e, ao chegar a seu destino, depois de descer, descobre que ainda lhe sobrou uma última nota, e a joga fora, com a mesma indiferença com que o *playboy*, que os acolhera em sua residência, distribuía seu dinheiro. A nota de dinheiro, amassada, atirada no meio do lixo que se acumula debaixo de uma pequena ponte da periferia, fecha circularmente o filme, com a volta à imagem inicial, procedimento caro ao Pasolini escritor.

Embora Fernando Di Giammatteo (1995, p. 229) afirme que Bolognini não possui “a indignação moralista nem o furor místico” de Pasolini, no entanto, insinua-se por entre as imagens certo moralismo, sobretudo com relação a uma classe que o roteirista não conhece e julga de fora, o que aproxima *La notte brava* de outros filmes da época, de mesma temática, todos um pouco devedores do cinema francês do período – não necessariamente da *Nouvelle Vague* –, em que dominavam o vazio, o tédio existencial, numa interpretação simplista da filosofia em voga no segundo pós-guerra.

Bolognini dizia que tivera a sorte de trabalhar mais com escritores do que com roteiristas e isso permitira que, em seus filmes, “os personagens não fossem superficiais como eram, em geral, no cinema daqueles anos” (FALDINI; FOFI, 1979, p. 350). Apesar da matriz literária, no

entanto, os tipos humanos que povoam *La notte brava* não têm densidade psicológica, também em virtude da escolha dos atores principais, quase todos inadequados para os papéis que interpretam, com exceção talvez de Laurent Terzieff, que consegue imprimir uma dose de selvageria a seu ladrãozinho, e Franco Interlenghi, cuja espontaneidade interpretativa contrasta com certo artificialismo dos demais. As falas acabam sendo outro problema do filme, pois, como todos os diálogos são em dialeto romano (mesmo no caso dos burgueses, o que causa estranhamento), até atores italianos tiveram de ser dublados.

Pasolini, que teria preferido Franco Citti como um dos protagonistas, não aprovou a escolha de intérpretes franceses (além de Terzieff, Jean-Claude Brialy e Mylène Demongeot) e discutiu com o diretor. No fim, acabou aceitando sua presença, ao convencer-se de que Bolognini acertara, pois, “não conhecendo perfeitamente a psicologia e o caráter dos moradores dos subúrbios”, teria tido, talvez, mais dificuldade em rodar o filme sem atores profissionais, como insinua Sergio Citti (FALDINI; FOFI, 1979, p. 401). Insatisfeito com a discrepância entre suas ideias e os resultados nas telas, o escritor resolve passar à direção, atividade para qual vinha se preparando informalmente com sua constante presença nos estúdios, interessado por tudo que dizia respeito à feitura de um filme.

E assim, em fins de 1959, o escritor dá início ao projeto de *La comare secca*, com o qual pretendia estreiar na direção. O homicídio de um homossexual serviria como pretexto para o desenrolar-se de uma série de histórias de jovens, contadas de forma quase documental durante os interrogatórios, com as quais compor um painel do proletariado romano. O argumento, deixado de lado em virtude das filmagens de *Accattone*, é comprado pelo produtor Antonio Cervi, o qual, animado com o sucesso do longa-metragem, quer levar *La comare secca* para as telas. Mais interessado em rodar *Mamma Roma*, outro projeto anterior a seu primeiro, Pasolini sugere ao produtor que confie a redação do roteiro a Bernardo Bertolucci e Sergio Citti, e a realização a Leopoldo Savona, secundado por Bertolucci, que trabalharam com ele em *Accattone*. Com o afastamento de Savona, o novo cineasta apoia o nome de seu jovem ex-assistente para a direção. Bertolucci aceita, mas está preocupado com o fato de ter que medir-se com um roteiro feito, por encomenda, para outro realizar, pois pensou que Pasolini o dirigiria. Apesar do

inevitável confronto com o autor do argumento, Bertolucci, na hora de filmar, faz de tudo para apropriar-se da obra, para aproximar de sua sensibilidade temas e personagens, também porque tem outra concepção de cinema: por não estar interessado numa abordagem realista da trama, distancia-se de dados sociais e praticamente elimina a figura do delegado, do qual, a não ser na sequência final, o público só conhece a voz; a fim de quebrar a repetitiva sequência de interrogatórios e para cadenciar os vários episódios, introduz o *leitmotiv* dos relâmpagos e das chuvas repentinas, que remetem à casa da prostituta que será assassinada; por preferir sugerir a descrever o ambiente, a câmera está constantemente em movimento, não só em oposição ao estático modelo pasoliniano, mas, sobretudo, porque o que interessa a Bertolucci não é o enredo em si, mas o transcorrer do tempo, traduzir em imagens qual “o sentido do dia que termina, como um acontecimento antes poético do que trágico” (BOVOLENTA, 1994-95, p. 75), ou seja, tentar fazer poesia com a câmera. Quando Bertolucci afirmou: “Montar uma sequência é como colocar uma palavra atrás da outra e compor um verso. Existe a mesma tensão, a mesma liberdade de expressão” (MORAVIA, 2010, p. 469) – foi criticado por sua presunção, mas a comparação fazia sentido diante do fato de ele ter sido agraciado com um prestigioso prêmio literário por seu primeiro e único livro de poesias, *In cerca del mistero*, poucas semanas antes de sua participação no Festival de Veneza de 1962.

Moravia (2010, p. 468), no entanto, ao resenhar o filme, concorda com o jovem cineasta: “O talento de Bernardo Bertolucci é principalmente poético [...]. Ritmo e graça no episódio do soldado, delicada simpatia naquela dos meninos da vida, intuição na caracterização de quase todos os personagens, mas, sobretudo, do assassino e da assassinada, a direção poética de Bertolucci tem diferentes nomes e formas, mas guarda, assim mesmo, um caráter constante: a indiferença por valores e ideologias objetivas e a inclinação a uma felicidade que seja, ao mesmo tempo, leveza e disponibilidade”.

A capacidade que Bertolucci demonstra no uso da câmera, que vai adequando a registros expressivos e a escritas estilísticas que variam de episódio para episódio, se, de um lado, é uma qualidade, não deixa de ser também um defeito, pois isso acaba prejudicando a estruturação do conjunto. Por exemplo, o segundo segmento narrativo, apesar da irônica

presença de um tango como fundo musical, é excessivo em seu tom expressamente melodramático, na tentativa de simular uma *sceneggiata*, típico dramalhão de Nápoles, pelo fato de se passar no seio de uma família proveniente dessa cidade. Um excesso presente, embora em menor medida, também na sequência final, quando o assassino é preso, e que destoia da contenção que caracteriza os demais momentos, mesmo o da trágica morte de um dos meninos da vida, praticamente extraído do romance pasoliniano de 1955.

Ao se pronunciar sobre *La commare secca*, a crítica, depois de ter apontado para um “pasolinismo sem Pasolini” (BOVOLENTA, 1994-95, p. 23), detecta outras fontes: Rossellini; a *Nouvelle Vague*, em particular Godard, pela descontinuidade narrativa, ritmada pelos vários episódios (como se isso já não existisse no argumento original); o *cinéma-vérité*, de cujos estilemas o diretor se apropria no segmento dedicado ao soldado, principalmente na jocosa sequência de sua insistente paquera com todas as mulheres de uma rua central de Roma; o cinema japonês, nas panorâmicas das copas das árvores no pinheiral, sendo lembrados os nomes de Ozu, Mizoguchi e Kurosawa, a cujo *Rashomon* (1950) Moravia (2010, p. 469) remetia o início do filme de Bertolucci, por dar a impressão de que iria tratar da “impossibilidade de se conhecer a verdade”, o que é desmentido por seu desfecho.

As várias fontes levantadas mostram que Bertolucci tentara afastar-se da matriz pasoliniana, fato comprovável por uma análise mais aprofundada do filme. A temática, os lugares, os personagens são pasolinianos, é claro, mas Bertolucci não está interessado num cinema mimético, pois “quer tornar evidente o ‘artifício’ do cinema, sua absoluta carga ficcional”, como pondera Bruna Bovolenta (1994-95, p. 99).

Seja como for, a presença de Pasolini na trajetória artística de Bolognini e Bertolucci foi marcante. Para o mais experiente, o encontro com o escritor bolonhês possibilitou uma virada em sua carreira, a partir de 1959. Para o estreante, acabou se constituindo numa espécie de fardo, pois só com seu segundo filme ficcional, *Prima della rivoluzione* (*Antes da revolução*, 1964), foi-lhe reconhecida uma linguagem própria. Esse, no entanto, foi um problema dele com a crítica, porque com relação ao mestre, o jovem aprendiz sempre demonstrou sua admiração. Para ele, a experiência de *Accattone* foi epifânica, foi como presenciar “uma espécie de novo

nascimento do cinema, porque Pasolini, por nunca ter feito um filme, estava inventando o cinema como se fosse a primeira vez” (GEORGAKAS; RUBENSTEIN, s.d., p. 34). E foi assim que Bertolucci aprendeu como nasce um filme.

### Referências

BOVOLENTA, B. *La commare secca (1962) di Bernardo Bertolucci: dal soggetto al film*. TCC – Univesità degli Studi di Pavia, Pavia, 1994-95.

FALDINI, F.; FOFI, G. (org.). *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*. Milão: Feltrinelli, 1979.

GEORGAKAS, D.; RUBENSTEIN, L. *The cineast interviews on the art politics of the cinema*. Chicago: Lake Press, s.d.

GIAMMATTEO, F. Di. *Dizionario del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti, 1995.

GOMES, P. E. S. “Desconfiança por Bolognini”. In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

MORANDINI, M. “The year of *La dolce vita*”. *Sight and sound*, Londres, n. 3, verão 1960.

MORAVIA, A. *Cinema italiano: recensioni e interviste 1933-1990*. Milão: Bompiani, 2010.

# Suspensões do tempo: o super8 no Brasil e no México na década de 1970<sup>1</sup>

## Suspensions of time: the super8 in Brazil and Mexico in the 1970s

Marina da Costa Campos<sup>2</sup> (Doutoranda – USP)

### Resumo:

Esta exposição visa apresentar as aproximações entre a produção superoitista do Brasil e do México na década de 1970, a partir da articulação entre pesquisa histórica e análise fílmica. Aqui, focaremos na discussão de dois filmes: *Exposed* (Edgard Navarro, 1978) e *La segunda primera matriz* (Alfredo Gurrola, 1972). O intuito é refletir de que maneira esses filmes utilizam o experimentalismo para abordar questões latentes de sua época, no caso a repressão e a ditadura.

### Palavras-chave:

Super8; cinema experimental; Brasil; México.

### Abstract:

This exposition aims to present the approximations between the superoitist production of Brazil and Mexico in the 1970s, based on the articulation between historical research and film analysis. Here we will focus on the discussion of two films: *Exposed* (Edgard Navarro, 1978) and *The second first matrix* (Alfredo Gurrola, 1972). The aim is to reflect how these films use experimentalism to address latent issues of their time, in this case repression and dictatorship.

### Keywords:

Super8; experimental cinema; Brasil; México.

Esta comunicação é parte do projeto de pesquisa a ser desenvolvido no doutorado e que estuda as aproximações entre a produção superoitista do Brasil e do México na década de 1970, a partir da articulação entre pesquisa histórica e análise fílmica. Este estudo foi iniciado este ano, portanto esta apresentação volta-se mais para uma exposição das minhas primeiras inquietações que movem este trabalho.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Seminário Temático Cinema e América Latina: debates estético-historiográficos e culturais.

<sup>2</sup> Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, com pesquisa sobre super8 no Brasil e México na década de 1970. Mestre em Imagem e Som pela UFSCar e graduada em Comunicação Social pela UFG.

Tem-se aqui uma breve análise de dois curtas-metragens que compõem um conjunto de filmes que são meus objetos de estudos: *Exposed*, de Edgard Navarro, produzida em 1978; e *La primera segunda matriz*, de Alfredo Gurrola, produzida em 1972. A intenção desta análise é refletir de que maneira esses filmes utilizam o experimentalismo para abordar questões latentes de sua época. As obras aqui escolhidas tratam, direta e indiretamente, das reverberações da década de 1960, mais especificamente a repressão militar no Brasil e o massacre de estudantes na Plaza Tlatelolco no México.

Pretende-se pensar como estas produções superoitistas tensionam as contradições sociais, culturais e políticas de sua época. Desta maneira, a comunicação sustenta-se na ideia de que tais trabalhos experimentais atuam como registros de visualidade histórica de uma suspensão do tempo presente.

### **Contextos**

No Brasil, o ano de 1968 é um registro simbólico das consequências e das reações: após o golpe militar de 1964, quatro anos depois, no dia 13 de dezembro, instaurou-se o Ato Institucional nº5, que produziu um elenco de ações arbitrárias ao dar o poder de exceção aos governantes em punir aqueles considerados “inimigos” do regime. Ao mesmo tempo, emergiu também o movimento tropicalista, iniciado em 1967, mas nomeado um ano depois, com manifestações na música, no teatro, nas artes plásticas e no cinema.

De acordo com Celso Favoretto, a conformação desses campos artísticos trazia uma proposta de revisão das manifestações críticas do golpe de 1964: “os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização” (FAVORETTO, 2000, p.28).

Transformações culturais, políticas e sociais também ocorriam no México no mesmo período. Desde 1964, o país era governado por Gustavo Díaz Ordaz, candidato mais conservador dentro do Partido Revolucionário Institucional (PRI). Seu governo foi marcado por políticas desenvolvimentistas que resultaram em um crescimento econômico, por meio de medidas protecionistas que resguardavam pequenos grupos capitalistas e empresas estatais.

Entretanto, tais políticas não foram suficientes para abranger todas as camadas sociais, ocasionando diversas manifestações por parte de grupos sindicais, sociedade civil e do movimento estudantil, com grandes confrontos com os policiais.

O mais trágico desses conflitos ocorreu na cidade do México, em 1968. A capital sediaria os jogos de verão das olimpíadas e, segundo Carl Mora, era a chance de mudar a visão sobre o México de uma república latino-americana atrasada para um estado bastante progressista e moderno (MORA, 1982, p.111). O período dos jogos foi marcado por grandes passeatas, dentre elas a de 2 de outubro na Plaza Tlatelolco, no qual participaram cerca de 80 mil pessoas. A manifestação foi brutalmente reprimida pelo governo de Ordaz e pelo ministro Luís Echeverría Álvarez. Mais de 300 pessoas foram mortas e milhares feridas. De acordo com Mora, este é um ano chave da história moderna do México, pois nele eclodiram tensões econômicas, políticas e sociais advindas dos anos 1930, com o processo de modernização do país. Tais tensões também atingiram o campo cinematográfico. O autor recorre ao diagnóstico do crítico de cinema mexicano Jorge Ayala Blanco:

*“o massacre de Tlatelolco deu maior senso de urgência para os cineastas que se posicionavam contra a ordem estabelecida e, de acordo com ayala blanco, um forte cinema independente “surgiu nos calcanhares da politização de um certo núcleo de classe média como consequência do movimento estudantil de 1968”. (MORA, 1982, p.112)<sup>3</sup>*

Neste contexto, já no começo da década de 1970, populariza-se também o super8, película e projetor de baixo custo e de fácil manuseio que passa a ser tanto de uso doméstico como de instrumento para experimentações cinematográficas. Segundo Álvaro Mantecón, a difusão da película na sociedade mexicana foi rápida e, apesar da grande variedade de filmes – só entre 1970 e 1974 foram contabilizadas mais de 200 películas apresentadas em festivais -

---

<sup>3</sup> Tradução nossa: “The events of Tlatelolco gave a greater urgency to the antiestablishment cineasts and, according to Ayala Blanco, a stronger independent cinema “arose on the heels of the politization of certain middle-class nuclei as a consequence of the student movement of 1968”.

esta produção poderia ser caracterizada como um gênero particular (MANTECÓN, 2012, p.18-21).

O autor afirma que essas obras, realizadas em sua maior parte por jovens de origem urbana, apresentam traços semelhantes em sua forma e conteúdo e constituíram uma rede de sociabilidade, a partir da circulação dessas produções por meio de cineclubes e festivais de cinema super8. Desta heterogeneidade do movimento, Álvaro Mantecón ressaltava como características o uso da ironia como um dos recursos para assinalar as contradições e excessos retóricos do regime de governo; crítica à cultura hegemônica e à contracultura; e a preocupação de se fazer um cinema distinto do cinema industrial – capaz de expressar as preocupações pessoais de um autor.

Assim como no México, a chegada do super8 também foi marcada pela rápida difusão, principalmente entre aspirantes a cineastas, artistas, músicos e poetas, configurando-se numa constelação de produções heterogêneas, em grande parte assumindo um caráter experimental, mas com um perfil comum de oposição a qualquer referência à televisão. De acordo com Rubens Machado Jr, perpassava um forte senso de negação:

*“por suas características intrínsecas como meio e inserção social, o experimentalismo superoitista implicou nas condições brasileiras dos anos 70 uma forte experiência de negação. negação dimensionada esteticamente em diversas direções, desde a cívica, de declaração contra um status quo cultural e político, até aquela comportamental, estigmatizada como desbunde, porém cheia de diferentes matizes contraculturais.” (MACHADO, 2001, p.9)*

A partir desta experiência de negação comportamental, cultural e política e da presença de um circuito alternativo como espaço de projeção e formação é possível estabelecer aproximações entre o movimento e os filmes superoitistas do Brasil e do México. Uma dessas formas de aproximação escolhidas por esta pesquisa é a análise filmica, no caso deste artigo dos curtas-metragens: *La segunda primera matriz* e *Exposed*.

### **Vestígios da história**

O primeiro, última película de Alfredo Gurrola em super8 e premiada no Terceiro Concurso Nacional de Cine Independiente em Zacatecas, em 1973. Antes, o diretor havia filmado *El tercer suspiro*, de 1970, *Alquila non caput muscas*, de 1971, *Domingo siete*, de 1971 realizado em conjunto com David Celestinos e Sérgio Garcia e *Avándaro*, de 1971.

*La primera segunda matriz* é inspirado em um poema de Tomas Segovia elaborado durante o próprio ato da filmagem. Faz um retrospecto da façanha humana, desde sua origem na obscuridade (primeira matriz) até seu retorno ao ponto presente com o desenvolvimento das pesquisas do homem no espaço. A voz over, interpretada pelo irmão do diretor, Juan José Gurrola, traz o tom sombrio de uma vida que surge do escuro e do isolado. Luzes surgem e o tempo passa rapidamente com a imagem das nuvens que percorrem o céu. Uma enchente que se escoia por um “ralo” dá a ideia de introversão ao mesmo tempo em que se têm imagens de partos. Nasce aí o deslumbramento e uma raça na qual tudo é o dobro, nas palavras do narrador. A partir do momento em que surge a figura do humano, surge a conta do horror.

Um homem e uma mulher, com os corpos pintados, caminham com os pés descalços por um ambiente inóspito e seco, como que tateando o novo lugar. O movimento dos corpos se une às suas cores, tornando-se animais que também povoam o espaço. Este universo inicial é transformado em um espaço branco, sem identificação, que transborda para os corpos de um homem e de uma mulher, também pintados de branco. É o tempo do surgimento das grandes cidades esplendorosas de pedras, onde o conhecimento é substituído por uma gama de outras informações superficiais, onde o indivíduo é substituído pela massa.

Voz e imagem se complementam e se contradizem: uma massa de jovens em um festival de música demonstra o momento de liberdade e leveza de uma geração. Mas a imagem em cor vermelha da chegada dos militares em tanques e motos já induz a massificação da repressão, a futura violência que vai massacrar o presente. Novamente novos corpos aparecem e se transformam em telas, nos quais se projetam rabiscos, pontos, sombras: impressões digitais? Outros corpos de pessoas? A cidade é colocada como espaço de esquecimento dos desejos e das relações mais profundas, do tempo da velocidade em detrimento ao tempo expandido. O

material sintético em detrimento ao natural. Tudo isso desemboca na última invenção daquele momento, que era a expansão de territórios com a chegada do homem à lua. Cria-se assim uma segunda matriz, com a ilusão de que a evolução da tecnologia e do conhecimento poderia dar a luz a indivíduos também mais evoluídos e mais humanos. No entanto, o sangue que escorre das pernas de uma mulher e que se transforma em vários tanques de guerra vermelhos sugerem que este parto trouxe outro tipo de existência: o do autoritarismo e da repressão.

Neste filme, o experimentalismo traz como questão o sentido do homem em direção às contradições de uma evolução técnica que o impulsiona para novos lugares ao mesmo tempo em que destrói o seu próprio nicho. Reforça-se uma visão pessimista do futuro com a cartela “pero se puede también parir la nada”.

Também com referências ao poder bélico e autoritário, temos *Exposed*. O filme cineasta e cineclubista baiano Edgar Navarro. Este diretor também produziu outros curtas em super8 como *Alice no país das mil novilhas*, de 1976, *o Rei do cagaço*, de 1977, *Lin e Katazan*, de 1979, e *Na Bahia ninguém fica em pé*, de 1980, realizado em parceria com José Araripe Júnior e Pola Ribeiro. O curta-metragem aqui proposto é composto por um mosaico de imagens cujo rejunte é a ligação entre a memória pessoal e a memória nacional. Exibe-se a fotografia da mãe; imagens das ruas; brasas e fogo; copas de árvores; uma mulher amolando uma faca; um homem; um canhão; trilhos de trem; pontes; um muro onde está pixado “deus condena a prostituição” que se alterna para “a prostituição condena deus”; imagens na TV de líderes nacionais (Geisel) e mundiais (Hitler), ícones da cultura (Che Guevara, The Beatles), da religião (Cristo) e do cinema (Chaplin); o homem que olha duas mulheres numa praça, aproxima-se delas e abre a braguilha da calça; o canhão, descrito em suas dimensões pela voz do narrador. Tais imagens intercalam-se formando uma poética da montagem que traz a tona memórias pessoais com um contexto repressor tanto das ideias quanto do corpo, sob a trilha sonora diversa que vai do local (Teixeirinha e a canção *Coração de luto*) ao global (*Day in the life*, dos Beatles). O filme traz como provocação a sensação de impotência impressa no corpo, a constelação de líderes culturais e políticos colocados no mesmo patamar do instantâneo da TV como fantasmas da revolução e/ou destruição, e o canhão que sela naquele momento a paralisia de uma reação.

Um ponto desta articulação das imagens é a associação entre canhão e o falo. A contraposição entre o homem se masturbando e o registro do canhão em suas dimensões e perspectivas podem sugerir várias questões. A ênfase nas grandes medidas que o canhão possui refletiriam uma potência bélica em detrimento de uma castração em outro sentido? O gozo do homem que não se completa sozinho nem é correspondido pelas mulheres (elas fogem correndo), é interrompido pela imagem do canhão que se sobrepõe. Não seria também é uma repressão do corpo mediante a uma força maior, física e psicológica? Ou uma imediata equiparação e semelhança entre o falo e o canhão?

Entre vários outros elementos que possibilitam diversas perspectivas de análise, destaca-se aqui, neste primeiro esboço, a figura da mulher que amola a faca. Este movimento de preparar o utensílio para o corte é feito de modo lento, até chegar a uma alta velocidade no final do filme. a mulher olha fixamente o homem que também a olha. Não há outro tipo de contato a não ser o visual. Observam-se. Ele encontra-se em posição superior, como se estivesse em uma escada, mas isso não lhe oferece uma posição de conforto, de segurança, pois a arma que pode ferir está em baixo e não se sabe o que pode acontecer. Fica a indagação do que representaria a figura daquela mulher, que tem o poder de cortar, de castrar as possibilidades de liberdade, de fragmentar os corpos e que limpa qualquer indício de sujeira ou de órgãos vitais. O final irônico, com a exposição de um frango assado, talvez indique esse caminho da morte de um corpo a ser servido, a ser desfrutado como exemplo, como soberania de uma força e como alimento para um projeto de poder.

Tanto em *Exposed* quanto em *La primera* temos a figura do canhão como símbolos de poder e da sexualidade. Embora em um filme o falo e a repressão militar são anunciados e ironizados por suas grandes dimensões e alcances, no outro, a falta do falo e o sangue que desce e que se transforma em canhão sugere uma decadência mais explícita. Aqui será necessário um estudo mais profundo relacionado com a psicanálise, pois estas inquietações também perpassam esse campo.

Entretanto, dois pontos ligados à história fazem-se também importantes: ambos os filmes, em suas singularidades, colocam o contexto político, cultural e social como elemento que

estrutura não só o discurso como a forma: a fragmentação, a narração que ironiza e questiona, uma *mise-en-scene* que não esclarece e sim perturba. e isso nos leva ao segundo ponto: não são obras que tentam apaziguar ou solucionar as questões que movem o momento, no caso a repressão, a sexualidade, a contracultura, mas que consciente ou inconscientemente transmitem angústias e contradições que transformam o tempo em um espaço suspenso, cujo passado reverbera no presente, e o futuro é colocado como única possibilidade.

### Referências

FAVORETTO, Celso. *Tropicalia: alegoria e alegria*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MACHADO JR, Rubens. A experiência cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. AMORIM, Laura Santos de; FALCONE, Fernando Trevas (Orgs). *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p.34-55.

\_\_\_\_\_. *Marginália 70. O experimentalismo no Super8 brasileiro. Poetas, artistas, anarco-superoitistas*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MANTECÓN, Álvaro. *El cine súper 8 em México 1970-1989*. México: Filmoteca UNAM, 2012.

MORA, Carl. J. *Mexican cinema: reflections of a society 1896-1988*. Rev.ed. Berkeley: University of California, 1989.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Mexican cinema*. trad. Ana M. Lopez. Londres: BFI, 1995.

# A mise-en-scène como construção de metáforas em Fresa y Chocolate<sup>1</sup>

## The mise-en-scène as metaphors construction in Fresa y Chocolate

Marina de Morais Faria Novais<sup>2</sup> (Mestre – UFMG)

### RESUMO:

O artigo tem como objetivo analisar as metáforas e os símbolos presentes no filme Fresa y Chocolate (1993), principalmente a partir de sua *mise-en-scène*. Para isso, foram utilizados como referências Marcel Martin (2005), Vanoye & Goliot-Leté (1994), Bordwell & Thompson (2013), o próprio diretor, Alea (1984), e Villaça (2010). A partir das análises foi possível constatar que as metáforas e símbolos fazem críticas principalmente ao comunismo e sua intolerância homossexual, religiosa e americana.

### Palavras-chave:

Metáfora, símbolo, Fresa y Chocolate, cinema cubano.

### ABSTRACT:

The article aims to analyze the metaphors and symbols present in the film Fresa y Chocolate (1993), mainly from its *mise-en-scène*. For it were used as reference Marcel Martin (2005), Vanoye & Goliot-lete (1994), Bordwell and Thompson (2013), the director himself, Alea (1984), and Villaça (2010). From the analysis was established the metaphors and symbols are mostly critical of communism and his homosexual, religious and American's intolerance.

### Keywords:

Metaphor, symbol, Fresa y Chocolate, cuban cinema.

### Introdução

Tomás Gutiérrez Alea (1984) fala, em seus ensaios reunidos em “Dialética do espectador” sobre o poder ideológico do cinema. Para ele, a estética do cinema tem a função de seduzir o espectador, para que então seja possível trazê-lo para a história vivida no filme e, a partir dela, transformar a realidade dos espectadores, educá-los, despertar sua atenção. Por

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Corpo, mise-en-scène e gênero.

<sup>2</sup> Mestre e Doutoranda em Artes, na linha de pesquisa de Cinema, pela Escola de Belas Artes, na Universidade Federal de Minas Gerais. Professora dos cursos de Comunicação Social da UEMG – Divinópolis.

mais que essa afirmação, com bases claras em Eisenstein, seja contestável, é possível ter uma ideia de como a estética parece ter uma posição unicamente funcional para o diretor.

Assim, para o diretor, a estética seria uma espécie de “encantamento” para alcançar a consciência do espectador. Avellar (1995) cita um dos ensaios do cineasta cubano que exemplifica muito bem esse pensamento. Nele, o diretor usa a metáfora do pintor chinês para se referir à experiência do cinema. De acordo com essa metáfora, após terminar de pintar uma paisagem muito bonita, o pintor chinês entrou no quadro e se perdeu pela paisagem. Assim, Alea diz que o cinema é, primeiramente, um espetáculo, uma apreciação estética, como uma forma de prazer.

É exatamente da ideia descrita acima que esta pesquisa pretende estabelecer seu ponto de partida: desvendar de que forma a estética, principalmente através da *mise-en-scène*, articula símbolos e metáforas no filme *Morango e Chocolate* (1993), a primeira codireção de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío.

Entende-se nesse trabalho, como símbolo e metáfora, as definições feitas por Marcel Martin (2005), em que o autor delimita a metáfora como

a justaposição, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer exprimir. A primeira dessas imagens é geralmente um elemento da ação, mas a segunda (cuja presença cria a metáfora) pode também ser retirada da ação e anunciar a sequência da narrativa, ou então pode substituir um fato fílmico sem qualquer relação com a ação, não tendo valor senão em relação com a imagem precedente. (MARTIN, 2005, p. 118)

Enquanto a metáfora teria, para o autor, esse caráter de sequência de imagens com intuito de criar outros sentidos que não os literais, os símbolos estariam presente no próprio enquadramento, sem precisar da sequência para a compreensão daquilo a o que se remete.

Existe símbolo propriamente dito quando o significado não surge do choque de duas imagens, mas reside na própria imagem. Trata-se de planos ou de cenas, pertencendo sempre à ação, e que, além do seu significado direto, se encontram investidos de um valor mais ou menos profundo e mais vasto. (MARTIN, 2005, p. 122)

Para o autor os símbolos são divididos em outras categorias, interessando aqui a de composição simbólica da imagem, em que os personagens e cenários ou objetos conseguem criar uma outra dimensão de significados, remetendo a uma construção de sentido que não apenas aquela representada na imagem (e sim, também, através dela). A outra categoria que interessa aqui é o que o autor chama de conteúdo latente ou implícito na imagem, na instância de símbolos ideológicos, que acontece quando objetos em cena funcionam como representações de determinadas crenças, grupos políticos, entre outros.

Sobre a construção da *mise-en-scène* foram utilizados como referência Bordwell e Thompson (2013), que definem como seus componentes: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. Para esta pesquisa, além do cenário foram considerados também objetos de cena, utilizados pelos personagens. É importante ressaltar que grande parte dos cenários utilizados são locais reais em Havana, o que ressalta ainda mais o poder das construções, dentro do contexto da sociedade cubana.

## **Metodologia**

*Morango e Chocolate* (1993) foi a primeira codireção de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío, filmado em Cuba, na década de 1990, adaptado de um conto escrito por Senel Paz.

O filme conta a história de David, um jovem do Partido Comunista que, apesar de apaixonado por literatura e artes, cursa Ciências Sociais, por achar que seria mais útil ao grupo. Em meio a sua conflitante vida pessoal e ativista, ele conhece Diego, um professor homossexual, que altera toda a vida do jovem, fazendo com que grande parte dos seus preconceitos e julgamentos advindos do partido sejam quebrados. David e Diego constroem uma forte amizade e isso auxilia o jovem ativista na busca pela felicidade e autoconhecimento.

Para analisar de que forma os diretores criam metáforas e utilizam símbolos no discurso fílmico, é importante levar em consideração seu contexto sócio-histórico de produção, conforme trabalhado por Vanoye & Goliot-Leté (1994). No filme em questão, essa contextualização pode

ser potencializada, uma vez que há, nos cenários reais, símbolos locais da revolução, propagandas do partido comunista, entre outros elementos da Direção de Arte.

Foram encontradas cerca de vinte metáforas e símbolos no filme, porém não serão descritas aqui todas. As análises foram realizadas a partir de seleção de sequências, diálogos e enquadramentos.

### **Análises**

A primeira metáfora construída no filme a ser analisada é logo no início da trama quando David e Vivian (sua namorada) vão a um motel ter sua primeira noite juntos. Vivian se despe e começa a chorar. Ela diz que David só a quer pelo sexo e ele, ao se deparar com o drama da namorada, diz que não a tocará até o casamento e fala para irem embora. Na cena seguinte mostra-se Vivian vestida de noiva e participando de um casamento. O noivo não aparece. A metáfora ali é construída pela justaposição e dá a entender que o casal está junto, enfim se casando. Porém no próximo enquadramento, Vivian aparece olhando para David, que está junto aos convidados.

Na cena seguinte, David, desiludido por ter visto sua ex-namorada se casando com outro, vai até a sorveteria estatal Copelia (Figura 1). Ao chegar ao local ele passa pelo muro da sorveteria, onde há desenhos infantis pintados, com a seguinte frase *¡Somos felices aqui!* (Somos felizes aqui!). Nessa cena é possível notar que o cenário funciona como símbolo, que não apenas faz uma ironia com o estado psicológico de David, que se encontra triste, mas principalmente faz uma crítica ao produto oferecido, como dirá o personagem Diego, sobre como a sorveteria é o pouco que resta de produção do país que não é exportada e, assim, restam-se apenas dois sabores de sorvete. Há também de se pensar nessa frase como uma crítica de que a sociedade cubana possa se ver “obrigada” a ser feliz, uma vez que sair do país ainda era bastante difícil na época.



Figura 1. David na sorveteria estatal Copelia

O terceiro símbolo a ser notado é quando David e Diego se conhecem na sorveteria. David toma sorvete de chocolate e Diego de morango. Diego usa até expressões como “hoje é meu dia de sorte!”, para se referir ao ter encontrado um morango no meio do sorvete e também metaforicamente dizer sobre encontrar David. Assim, os sabores simbolizam a sexualidade de cada um dos personagens. Isso fica mais claro em uma cena seguinte em que David conta a um colega do partido que conheceu um homossexual e que percebeu isso porque ele pediu sorvete de morango, quando havia disponível o de chocolate.

O quarto momento é quando Diego convence David a ir até sua casa. A entrada da casa de Diego, que é uma casa ainda existente em *Habana Vieja* (região mais antiga de Havana), traz propagandas do governo. Na parede da entrada da casa é possível ver a bandeira de Cuba pintada, com o retrato de Fidel Castro ao meio (Figura 2). Ao lado há pintado também um dos discursos de Fidel, em tinta na cor vermelha (Figura 3). Ali cria-se um conflito entre o cenário, que traz símbolos fortes da revolução e do governo comunista, e Diego, que é um homossexual que sofre preconceito apenas por sua orientação sexual. Gays não eram bem-vindos no partido e sofriam muitos tipos de censura por parte do próprio governo (VILLAÇA, 2010). Assim, a partir da simbologia cria-se o conflito de que Diego mora em uma casa que não o representa e David, ao aceitar entrar (e ele reluta um pouco, conforme pode ser observado na Figura 2), estaria, de alguma forma, traindo a revolução e o seu partido.



Figura 2. Entrada da casa de Diego

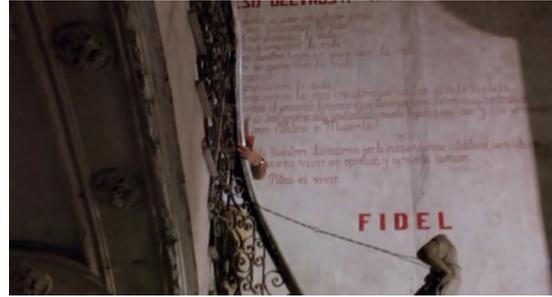


Figura 3. Entrada da casa de Diego

Outra simbologia presente *na mise-en-scène* é no cenário da casa de Diego, que traz várias fotografias de artistas americanos e cubanos, artefatos indígenas e religiosos, sapatos de dança, e bem no meio deles há uma espécie de martelo vermelho (Figura 4), simbolizando o comunismo no meio de todos aqueles objetos que remetem a tantas culturas. Seria uma espécie de contradição entre a globalização e o regime comunista, que luta contra ela.



Figura 4. Cenário da casa de Diego

Nessa mesma cena, o cenário da casa também utiliza outra simbologia entre objetos e personagem, quando Diego está sentado conversando com David e, ao fundo dele, aparecem apenas as mãos de uma escultura de Jesus, com as chagas a mostra (Figura 5). O símbolo faz uma crítica como se Diego também fosse crucificado pela sociedade apenas por causa de sua orientação sexual.



Figura 5. Diego e as chagas

Uma cena com a simbologia muito forte é quando David, após desenvolver sua amizade com Diego, leva fotos de Fidel e Che Guevara além de bandeiras da revolução para compor a decoração da casa do professor. Essa mudança na composição do cenário simboliza como para os dois, o comunismo e os homossexuais poderiam conviver de forma harmônica. Nessa cena, um elemento importante que funciona como uma metáfora linguística é quando David se refere a Diego como “*homosexual*” (homossexual, em espanhol), pela primeira vez e não mais como “*maricón*” (o equivalente a “bicha” no português brasileiro). A mudança de palavras demonstra como o respeito entre ambos mudou a medida em que a amizade se desenvolveu.

A penúltima metáfora a ser analisada aqui é a da simbologia dos girassóis. Na cena de apresentação de Diego, ele está carregando girassóis, que aparecem com ele e sua vizinha (Nancy, uma ex-prostituta também rejeitada socialmente) em sequências posteriores. Ao final, David aparece em uma das cenas, levando girassóis para Diego. Ele presencia uma briga entre o professor e um membro do seu partido que, ao vê-lo com os girassóis, diz que David agora “é um deles” e isso faz, inclusive, que ele seja expulso da universidade. Os girassóis funcionam como símbolos que ao longo do filme criam a metáfora da homossexualidade e sua aceitação social.

Por fim, a última metáfora a ser analisada é ao final do filme, quando David leva Diego à Copelia para se despedirem (Diego precisa ir embora do país por ter feito críticas ao governo quanto a sua própria exposição de arte) e lá o personagem troca os sorvetes entre eles. David toma o sorvete de morango enquanto imita Diego, dizendo tudo que ele lhe falou no dia que se conheceram. Diego ri e chora ao mesmo tempo e diz a David que seu único defeito é não ser

gay, que o responde com a frase “ninguém é perfeito”. Essa metáfora depende do filme todo para ser construída, desde a simbologia do sorvete, até a amizade e aceitação entre os dois amigos, e representa a mudança de comportamentos e da própria personalidade de David, que passa a ter muito mais conhecimento e felicidade após conhecer Diego. A cena demonstra, metaforicamente que é necessário que o país faça o mesmo e seja mais tolerável com as diferenças de orientação sexual.

É importante ressaltar aqui que o filme traz várias outras cenas com utilização de metáforas e símbolos. Entretanto, foram analisadas aqui as cenas / elementos que possuíam mais relevância dentro da história.

### **Considerações finais**

A partir das análises foi possível observar que a *mise-en-scène* do filme cria metáforas e utiliza símbolos que fazem críticas ao comunismo e sua intolerância homossexual e religiosa, além de críticas sobre a situação política e social de Cuba. Os elementos analisados também indicaram o envolvimento entre os personagens, que criaram novos tipos de laços e como isso metaforicamente representa a relação entre o comunismo e suas intolerâncias.

### **Referências**

- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. São Paulo: Summus, 1984.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina*: Teorias de Cinema na América Latina. São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995.
- BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema*: uma Introdução. Campinas: Editora da Unicamp, São Paulo: Editora da USP, 2013.
- MARCEL, Martin. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano*: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

**Filme**

MORANGO E CHOCOLATE. Direção de Tomás Gutierrez Alea e Juan Carlos Tabío. Cuba, 1993.  
108 min.

# Máximo Serrano: um typo queer no cinema silencioso.<sup>1</sup>

## Máximo Serrano: creating a queer role in silent Brazilian cinema.

Mateus Nagime<sup>2</sup> (Mestre - Universidade Federal de São Carlos)

### Resumo:

Máximo Serrano é um ator brasileiro que se especializou no fim dos anos 1920 em papéis do "tipo sentimental" ou "sensível", que podemos considerar como um protótipo da sensibilidade queer. Especialmente nos filmes dirigidos por Humberto Mauro, Serrano dava a luz à personagens solitários e reprimidos, que se contentavam em assistir aos finais felizes dos parceiros de cena. A comunicação defenderá que esta representação do queer vem em grande parte do próprio ator, constituindo uma "atoria queer".

### Palavras-chave:

Máximo Serrano, cinema queer, cinema brasileiro, atoria.

### Abstract:

Máximo Serrano is a Brazilian actor who played several "sentimental" characters during the late 1920s. Now it is possible to see these roles as early queer sensibility. Specially when directed by Humberto Mauro, Serrano brought to the screen lonely and repressed characters, whom lived by to watch the happy end of others, never his own. This article, a part of a thesis on early queer cinema in Brazil, defends that he was responsible when creating such representation and therefore a queer *auteur*.

### Keywords:

Máximo Serrano, queer cinema, Brazilian cinema, auteur.

Máximo Serrano é um ator brasileiro cheio de mistérios que trabalhou entre os anos 1920 e 1930, antes de voltar ao esquecimento. A imprensa da época o identificava como um "tipo sentimental" e sensível, e a presente comunicação irá defender que esta sensibilidade seja em boa parte uma representação do queer, que pode inclusive vir do ator, constituindo uma atoria queer. Para tanto vou analisar alguns dos filmes que ele participou, todos dirigidos por Humberto Mauro: "Tesouro mineiro" (1927), "Brasa Dormida" (1929), "Sangue Mineiro" (1929) e "Lábios sem beijos" (1930).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: "Corpo, gesto, performance e mise en scène".

<sup>2</sup> Mateus Nagime é pesquisador de cinema, com interesse especial em preservação audiovisual, representação esportiva em obras audiovisuais, cinema brasileiro, cinema queer e Mad Men.

Pouco sabemos sobre sua vida pessoal. Cinearte indica que ele morava em Mirai, uma pequena cidade da Zona da Mata antes de ser descoberto por Mauro. Octavio Mendes, revela que ele se chamava José Maria Máximo Junior e teria nascido em Nova Friburgo-RJ. Informa que o ator "é extremamente sentimental... gosta de versos. Anda até com um livro de poesia no bolso... Aprecia também (que suas admiradoras ouçam!) biscoitos e bolachas...", sem explicar exatamente o que isso quer dizer. O mistério é maior ainda quando Mendes afirma que "a sua verdadeira história ainda não foi contada. Eu estou reservando este direito...". Infelizmente, Mendes nunca contou a história.

A imprensa da época estava maravilhada por seus talentos. Para Barros Vidal, Serrano "realiza o milagre de povoar a imaginação de quem priva com ele pela primeira vez, de uma porção de lendas que nos contam a história de um amor que nunca foi compreendido". No mesmo perfil, Máximo Serrano anuncia como será o seu papel em "Sangue Mineiro": "o da minha predileção: sentimental".

Richard Dyer foi o que mais e melhor chegou perto de explicar o que seria uma sensibilidade queer. Segundo o pesquisador, a cultura queer foi "de fato produzida por poucos. Ao mesmo tempo, era como o queer se tornava visível, algo que podia ser identificado como queer. Não representava todos os queers, mas era a representação pública do queer... e provavelmente era o que a sociedade entendia como sexualidade entre homens no período". (DYER, 2000, p. 11)

Se os brasileiros fossem regularmente assistir aos filmes brasileiros na virada dos anos 1920 para os anos 1930, os solitários e reprimidos queers se identificariam com as personagens desiludidas e sem apego à vida e aos preceitos dominantes pela sociedade que Máximo Serrano representava tão bem. Os personagens de Serrano apenas assistiam aos finais felizes dos parceiros de cena, envoltos com seus casamentos e romances heterossexuais, enquanto ele mesmo era deixado com uma tortura semelhante à solidão que enfrentavam.

O único filme em que uma personagem interpretada por Serrano resolve empreender alguma ação é o primeiro a que temos acesso: "Tesouro Perdido" (1927, Humberto Mauro). Embora tratado o filme todo como uma criança, é ele que salva a heroína de um grande incêndio

no final, para morrer em seguida. Sua atuação foi comparada a de "artistas internacionais" por vários críticos. Nos outros ele será apenas um peão, observando as ações e sofrendo suas consequências.

Em "Brasa Dormida", a questão queer nos parece mais evidente o que nunca e também domina toda a trama, visto que a animosidade entre herói (Luiz Sorôa) e vilão (Pedro Fantol) se dá pela atenção de uma outra personagem masculina (Máximo Serrano), ao contrário da mocinha principal. Créditos tiveram que ser incluídos apontando uma relação familiar ente Pedro e Máximo, ainda que nada no filme aponte para isso, como Paulo Emílio Salles Gomes já tinha notado nos anos 1960. O triângulo formado evidencia uma atuação forte de Serrano, sempre como o tipo sentimental e sensível. Assim, no filme, quase esquecemos do relacionamento oficial de Luís com a filha do patrão, pois a principal relação é entre Luiz e Máximo, uma relação clara de dominador e dominado.

O romance heterossexual não avança em nenhuma parte. Parece ter sido algo imposto pelas convenções de gênero. Por outro lado, a única relação de afeto que o filme acompanha e onde realmente observamos um desenlace é aquela entre Luiz e Máximo, seu melhor amigo na fazenda. Os dois são inseparáveis durante todo o filme e é esta relação o grande motor da ação. A personagem de Máximo, como vimos, mora num barraco junto com Pedro Bento (Pedro Fantol) e uma personagem que incorpora o tipo do velho bêbado cômico (Rosendo Franco). Os créditos iniciais informam que Máximo interpreta o enteado de Pedro, mas o elemento familiar da relação passa despercebido durante o filme, mesmo que Pedro exerça uma força dominadora sobre Máximo

Cerca de quarenta anos após a realização do filme, Paulo Emílio sugeriu algo que até hoje ainda não foi devidamente estudado. Ele analisa a estrutura do filme baseado nas relações entre as personagens, especialmente no que concerne à tal relação familiar entre Pedro e Máximo. Como ele mesmo indica, no cinema brasileiro daquela época "a ação contra o mal acabava sempre se confundindo com a luta pela preservação da pureza da heroína, condição indispensável para o fim feliz: o casamento". Ele constata, em seguida que "não há no vilão de "Brasa dormida" o menor resquício de desejo pela filha do usineiro" (GOMES, 1974, p. 236).

O desenrolar do romance é apenas uma mola propulsora que vai apontar um final dito feliz, mas que passa ao largo de todas as outras tramas e questões apresentadas no filme. Paulo Emilio percebe que "o que antagoniza Pedro Bento e Luiz é o fato do primeiro ter perdido a gerência da usina para o segundo, mas o indispensável como humano da discórdia, tradicionalmente a mocinha, em 'Brasa dormida' é Máximo". Paulo Emilio continua constatando que "o que realmente enfurece o vilão é o fato do novo gerente ter conquistado, além do emprego, a afeição do rapaz: as cenas cruciais entre Pedro Bento e Máximo são de ciúmes".

Descrevendo a situação como "singular" dentro da produção brasileira e estrangeira exibida no país na época, ele aponta que "o relacionamento carrasco-vítima de Pedro Bento e Máximo suscita curiosidade em boa parte porque o filme como tal nos faz perder inteiramente de vista a existência de um vínculo familiar entre eles".

A troca de olhares entre um homem enciumado e o outro com medo é marcante na cena da violência doméstica após a serenata. Pedro, filmado em um contra-plongée mínimo, mas marcante, aproxima-se da câmera e seu rosto domina o quadro de tal maneira que chamou a atenção de muitos cronistas que escreveram sobre o filme na época. Mesmo Paulo Duarte, que, como vimos, detestou quase tudo na película, elogiou a relação de Fantol com a câmera.

A criação de uma personagem mais rica em emoções e que encarnava o tipo sofredor em um nível completamente superior ao das protagonistas também não passou despercebida aos jornalistas. Foi Máximo quem recebeu as melhores críticas na imprensa da época.

A tese de uma relação homossexual entre Pedro e Máximo é levantada por Paulo Emilio apenas para ser desmontada como algo sem propósito na obra de Humberto Mauro. Após passar três páginas mostrando as nuances e estranhezas de tal relação, ele acredita ser pouco provável o vínculo familiar – "reforça a hipótese o fato de as idades respectivas de um e outro tornar pouco verossímil o casamento do vilão com a mãe do rapaz" – e afirma: "chegamos à fronteira da ambiguidade sexual". Mas não vai mais longe e parece ter medo de explorar a possibilidade, especialmente pela proximidade histórica e a relação que possuía com Mauro, então ainda vivo. Na sequência, o eminente historiador afirma que "seria um erro crasso atravessá-la [a fronteira

da ambiguidade sexual]. É impensável que Humberto Mauro abordasse ou mesmo insinuasse o tema da homossexualidade nos filmes que realizava em Cataguases”.

Parece-me claro que Paulo Emílio acreditava, sim, na hipótese, mas ele próprio não tinha interesse em levar a questão mais a fundo. Ele propõe a existência de camadas ocultas que poderiam justificar a existência de questões psicológicas mais profundas do que um mero romance heterossexual: “Sucede que como pessoa e artista ele [Humbero Mauro] é muito menos simples do que uma primeira abordagem faria supor: o tormento humano se infiltra no ciclo de Cataguases de maneira eventualmente desajeitada mas tenaz”. Não à toa, o diretor, que seria conhecido alguns anos mais tarde como o Freud de Cascadura, colocou o plano da cobra que ameaça o idílio do galã e da mocinha.

Ou seja, me parece que Paulo Emilio corrobora uma leitura mais complexa, “menos simples” da relação entre as duas personagens, ou pelo menos a possibilidade dela existir. De qualquer maneira é notável perceber que, antes de qualquer teoria *queer* ou historiografias defendendo o desenvolvimento de uma trajetória de “cinema gay” ou “cinema queer” nos países do hemisfério norte, já tínhamos um pensamento deste tipo no Brasil, mesmo que a passos tímidos. O historiador, com certo pé atrás, alerta que tal interpretação pode ser fruto de uma falta de estrutura narrativa do filme, que deu a um vilão um saco de pancadas sem grandes explicações. “Talvez alguém tenha alertado [a Humberto Mauro] ou ele próprio, vendo o filme depois de pronto, achasse mais adequado justificar pelo parentesco o domínio de Pedro Bento e a submissão de Máximo”.

Paulo Emílio não leva em consideração outro tipo de relação, cuja fronteira entre amizade e sexo me parece muito tênue, entre Luiz e Máximo. Seguindo a linha de raciocínio que a própria narrativa lança, existe uma relação forte, de dominação, por parte de Pedro, dominante, e Máximo, dominado.

A chegada de Luiz na usina altera significativamente este cenário, por dar a Máximo uma nova possibilidade de relação. Não mais calcado na violência e no desprezo, Luiz valoriza a afeição demonstrada por Máximo, ainda que este continue submisso, sujeitando-se aos caprichos de Luiz, mesmo quando este corre atrás de um casamento com a filha do patrão.

O único intertítulo que ilustra uma fala de Máximo durante todo o filme acontece quando o galã vem pedir sua ajuda para promover uma serenata na janela da mocinha antes da partida dela para o Rio de Janeiro. Máximo fica um bom tempo pensando, refletindo e em *flashback* se lembra do espancamento que levou de Pedro. Aparenta mágoa e as cicatrizes da surra, mas, provavelmente, também teme se afastar de Luiz, decidido em seu plano de conquistar Anita. Depois de um tempo, solta um simples “Vamos”, acompanhado de um sorriso melancólico. Durante o resto do filme a relação dos dois permanece sem diálogos, talvez representando coisas que não pudessem ser ditas, mas que são perceptíveis mesmo numa sociedade interiorana mineira dos anos 1920.

Em "Sangue mineiro" (1930, Humberto Mauro) ele interpreta Max, novamente uma personagem sofrida, que logo na primeira cena faz Paulo Emilio se perguntar "qual é a natureza secreta da sua tristeza" (GOMES, 1974, p. 392). Max é novamente reduzido a uma apatia brutal: repreendido constantemente pela mãe, ele tem menos energia e atitude que seu sobrinho moleque. O filme tenta insinuar um certo triângulo amoroso entre Max, seu primo Cristóvão (Maury Bueno) e a protagonista, interpretada por Carmen Santos, mas não dá certo. Max parece não ter o mínimo interesse pela moça, e se contenta mais com a figura de "tio" do menino do que a de um eventual pai ou namorado/marido de Carmen. Em certo momento, a mãe chama sua atenção: ele deve pensar "menos em caçadas e um pouco mais no cumprimento de seus deveres de homem".

O casamento de Carmen e Cristóvão, no final, o abala profundamente e a última cena o mostra terrivelmente derrotado. Novamente, Máximo interpreta uma personagem solitária, impossibilitada pelo destino e pelas suas forças internas de conquistar algo de relevante, seja algum sucesso pessoal, financeiro ou profissional. Neste cenário não é nem um pouco implausível pensar que Máximo, o ator/personagem/tipo pode ter sido um dos principais representantes de uma sensibilidade queer em todo o período do cinema silencioso brasileiro.

Sua mãe no filme comenta que ele "não é mais o mesmo desde a partida de Carmen" e que "cada um tem na vida o seu destino". Em profunda melancolia, beirando a depressão,

Máximo nos deixa a última impressão do filme. A mãe, porém, entende de forma errada o filho, já que é visível que os únicos momentos em que ele parece estar indo contra a opressão matriarcal são ao lado do primo Cristóvão. Max claramente não está agindo por contra própria, mas novamente sendo dominado pelo parceiro masculino, como já tinha acontecido em "Brasa dormida".

Em "Brasa dormida", ele pode não ter um final tão depressivo, mas tampouco é mais feliz. O adeus final e melancólico de Máximo para Luiz e Anita que partem em lua-de-mel é uma imagem marcante que "me persegue", confessa Paulo Emílio. "Sem o bêbado, sem o carrasco e sem o amigo, nunca ele me pareceu tão só". De fato, seus olhares um tanto sem vida, mas com certos ares de esperança, parecem pedir ao espectador uma compaixão para com sua personagem, cujas características não só destoam de todo o filme, mas também de boa parte do cinema silencioso mundial. O sorriso, digamos, feliz com a felicidade do amigo, não consegue esconder uma tristeza pela sua permanência naquele local e naquela condição solitária, sem qualquer conforto emocional e psicológico. Sem o antigo parceiro que o maltratava e sem o novo parceiro que talvez não tenha correspondido plenamente a suas expectativas ou talvez não as tenha levado em consideração, Máximo fica abandonado, perdido em meio à completa solidão e amargura. O que parecia ser o único destino para as personagens queers no cinema brasileiro da época.

## Referências

DYER, Richard. *The culture of queers*. London, New York: Routledge, 2000.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo, Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

LIMA, Pedro. "Cinema Brasileiro". *Cinearte*, 27 de março de 1929 pp. 4, 5 e 35.

MENDES, Octávio. "Os verdadeiros nomes dos artistas brasileiros". *Cinearte*. 9 de abril de 1930, p. 33.

NAGIME, Mateus. *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

VIDAL, Barros. "O ideal de Máximo Serrano". *Cinearte*, 30 de outubro de 1929. pp. 10, 11.

# **Wuxia vs. Western: Um Possível Ponto de Convergência para o Feminismo?<sup>1</sup>**

## **Wuxia vs. Western: A Possible Point of Convergence to Feminism?**

**Matheus Massias<sup>2</sup> (Mestre – UFSC)**

### **Resumo:**

O western e o wuxia são dois gêneros onde a presença feminina é algo notável: no Western, geralmente, o papel da mulher é relegado, meramente ilustrado como dona do lar, mãe ou esposa; em contrapartida, no wuxia, as mulheres parecem ter agência e aparentam ser motivadas para além de desejos maternais ou matrimoniais. Intrigado pela ausência de estudos sobre o cinema asiático na SOCINE, filmes de ambos os gêneros são escolhidos a fim de analisar se é pertinente estudá-los como filmes feministas.

### **Palavras-chave:**

Western, Wuxia, Feminismo.

### **Abstract:**

The Western and the wuxia are genres where the female presence is remarkable: generally, in Westerns, the role of women is relegated, they are simply portrayed as housewives, mothers, or wives; on the other hand, in wuxias, women seem to have agency and appear to be motivated beyond motherhood and marriage. Due to the absence of studies on Asian cinema at SOCINE, this work attempts to look at the aforementioned genres in order to verify whether it is pertinent to analyze them as feminist films.

### **Keywords:**

Western, Wuxia, Feminism.

O western e o wuxia são dois gêneros cinematográficos que têm forte carga identitária e nacional. O western, de acordo com André Bazin, é um gênero americano por excelência; enquanto que o wuxia é um gênero, também literário, intrinsecamente ligado à China e outras comunidades que também compartilham de aspectos culturais comuns. Diferentes em seus contextos, há pontos em que tais gêneros convergem, como, por exemplo, entre algumas motivações das personagens principais, o aparecimento de um problema e sua resolução na

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: A Mulher no Cinema.

<sup>2</sup> Mestre em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela UFSC, com ênfase nos estudos de cinema, política dos autores e irmãos Coen. Pesquisa na área do cinema e audiovisual.

trama, sequências de ação ou luta que ilustram o clímax dos filmes, relações heterossexuais, e códigos de conduta e sua transgressão pelos vilões. Além disso, a presença feminina é algo bastante notável nesses gêneros: no western, em sua maioria, o papel da mulher é relegado, meramente ilustrado como dona do lar, mãe ou esposa; por outro lado, no wuxia, as mulheres parecem ter agência, aparentam ser motivadas para além de desejos maternais ou matrimoniais, e embora tais fatores existam ou sejam mencionados, eles não parecem estar configurados como primários.

### **Gêneros e Nação**

Em seu livro *Film/Genre*, Rick Altman explora, entre outras coisas, a relação entre os gêneros cinematográficos e as nações, o que os gêneros podem nos ensinar sobre nações. Altman (1999, p. 195) descreve os gêneros como "sistemas e processos," não como "padrões formais ou cânones textuais."<sup>3</sup> Assim, a estabilidade dos gêneros é momentânea e, portanto, nunca garantida:

Porque um gênero não é uma coisa servindo um propósito, mas múltiplas coisas servindo múltiplos propósitos para diversos grupos, ele permanece um local contestado permanentemente. De fato, é precisamente a contestação contínua de produtores, exibidores, espectadores, críticos, políticos, moralistas, e seus diversos interesses, que mantêm os gêneros sempre em processo, constantemente sujeito a reconfiguração, recombinação e reformulação. (ALTMAN, 1999, p. 195)

Seria, assim, possível pensar a reconfiguração dos gêneros abordados aqui, mais especificamente o western, e como a mulher vem sido mostrada. Um aspecto importante da argumentação de Altman é considerar os espectadores como uma fonte de contestação, ficando a pergunta: com que frequência os interesses e preocupações do público moldam o trabalho dos artistas e da indústria? Ou ainda: nessa via de mão dupla, quem influencia mais um ao outro? Ainda é evidente o poder que a indústria fílmica mantém em relação aos meios de produção e reprodução, ditando, direta ou indiretamente, normas e comportamentos sociais e políticos, mas sem sair isenta quando toca em algumas questões.

---

<sup>3</sup> Originalmente publicado em inglês, as traduções presentes aqui foram realizadas por mim.

A importância em enfatizar essa relação entre público e produção reside nas mudanças em que gêneros cinematográficos passam ao longo dos anos. Essa relação pode, com efeito, desembocar no termo nação que Altman problematiza e, portanto, no lugar da mulher. O que o western e o wuxia poderiam ensinar, respectivamente, sobre os Estados Unidos e sobre a China? À luz dessa pergunta e buscando para si perspectivas feministas, as próximas seções contarão com comentários de Bazin sobre o western e de Stephen Teo sobre o wuxia.

### **A Mulher e o Western**

Em dois ensaios seus, "O *Western* ou o Cinema Americano por Excelência" e "Evolução do *Western*," Bazin exprime seus posicionamentos sobre o gênero. Ele descarta a análise do western a partir de seus aspectos mais peculiares, que não são exclusivos à ele, como a geografia e elementos da natureza, a cavalgada, as brigas, a presença austera masculina, etc. (1991, p. 200-201). Bazin mergulha na gênese do gênero que, para ele, é o mito, a mitologia da expansão para o oeste e *evolução* territorial estadunidense à custo do extermínio de indígenas, criando o discurso redentor do colonizador, polarizando bons e maus, civilizados e selvagens. Claro, Bazin não se vale disso, mas traz algo curioso: "É verdade, com efeito, que de um ponto de vista puramente quantitativo, os *westerns* explicitamente preocupados com a fidelidade histórica são minoria" (1991, p. 202).

Se são poucos os westerns fidedignos à história, o resto não deixa de reproduzir valores e práticas vigentes daquela época, uma vez que suas produções e as pessoas envolvidas são, sobretudo, frutos desse passado. E um dos pontos tocados por Bazin acerca desse assunto é o papel da mulher:

[...] se quisermos nos empenhar para comparar essas histórias encantadoras, mas inverossímeis, para superpô-las, [...], veremos aparecer por transparência um *western* ideal feito das constantes comuns a todas elas: um *western* composto unicamente de seus mitos em estado puro. Como exemplo, distingamos um deles, o da Mulher. (1991, p. 202)

Por mais poucas que sejam, as mulheres representam, talvez, a segunda maior diferença (depois dos vilões, sejam homens brancos transgressores ou indígenas) no mundo do faroeste, diferença

essa baseada em delimitações de poder e papéis, sociais ou políticos, dentro e fora de casa, como se pode observar, de modo contrário, nos papéis de Joan Crawford em *Johnny Guitar* (1954), Anne Bancroft em *7 Mulheres* (1966), e Hilary Swank em *Dívida de Honra* (2014).<sup>4</sup> Descritas, invariavelmente, em sinopses ou críticas como *mulheres fortes*, o que se esperaria delas seria uma personalidade sujeita de passividade ou fragilidade, num mundo onde quem luta e dita o *modus operandi* são homens.

Bazin distingue, clara e, arriscadamente, a diferença de personagens masculinas e femininas nos westerns, diferença essa que acentua o caráter passivo e frágil das mulheres no gênero: "Nota-se, com efeito, que a divisão dos bons e maus só existe para os homens. As mulheres, de alto a baixo da escala social, são, de qualquer modo, dignas de amor, pelo menos de estima ou piedade. A menor meretriz é ainda redimida pelo amor ou pela morte [...]"(1991, p. 203). Não é analisado aqui o papel da meretriz que, por si só, já merecia uma análise única, mas é verificável principalmente nas personagens de Bancroft e Swank o que Bazin descreve: no final de *7 Mulheres*, a Dra. Cartwright se rende aos seus malfeitores para livrar as outras mulheres ali presentes de assédios físicos e psicológicos, rendição essa que se materializa a partir de sua entrega sexual ao chefe Tunga Khan. A mulher vivida e imortalizada pela Dra. Cartwright é digna de orgulho e honra para a maioria das mulheres sobreviventes (principalmente pela personagem de Sue Lyon, a mais impressionada pela figura da médica), menos para a chefe da expedição missionária cristã (Margaret Leighton), que a julga impiedosamente até o fim. Em quase mesmo contexto, a personagem Mary Bee Cuddy (Swank) se destaca inferiormente por ser uma solteirona, um grande estigma social para a época. Por mais frustradas que sejam as tentativas dela em se casar, ela encontra no personagem de Tommy Lee Jones um recôndito de estima ou piedade, e a passagem sexual consumada pelos dois, assim como a da Dra. Cartwright, desemboca no suicídio.

---

<sup>4</sup> Nota-se, por exemplo, a relutância ou a incapacidade inicial de aceitar que mulheres possam desempenhar papéis sociais ou profissões historicamente exercidas por homens, como médicos (Dra. Cartwright, em *7 Mulheres* — a não marcação de gênero na palavra *doctor*, em inglês, causa o primeiro desconforto nas personagens) ou donos de saloon (Vienna, em *Johnny Guitar*), e até mesmo a ocupação que dá o título original de *Dívida de Honra* — *homesman* —, ou seja, que se refere à tarefa de levar imigrantes de volta para casa, que era um trabalho a ser realizado tipicamente por homens.

Uma última preocupação acerca das considerações de Bazin (1991, p. 210) é se os ditos westerns feministas podem ser considerados *metawesterns*, i.e. um western que "teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar sua existência por um interesse suplementar: de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica..., em suma, por algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria." De fato, se adotada uma perspectiva feminista, esses filmes se tornam mais ricos do que já são, uma vez que reconsideram o papel da mulher na sociedade e suas implicações políticas.

### **A Mulher e o Wuxia**

De acordo com Stephen Teo (2009, p. 1), "O filme de wuxia é o gênero mais antigo no cinema chinês que se manteve popular até os dias de hoje."<sup>5</sup> Assim como o western, o wuxia também carrega traços nacionais e identitários; Teo (2009, p. 2) observa que "Como um movimento, é claro que também o wuxia recorreu a sentimentos nacionalistas e representou parte da 'Sinização' do cinema chinês em seus primórdios," além da "impressão de que o wuxia é um gênero paroquial, de terra natal, Chino-cêntrico é sem dúvida o resultado de sua colossal dependência, e exploração, da história, da historiografia, e do historicismo" (2009, p. 6).<sup>6</sup> O wuxia, assim como o western no começo, foi um gênero relativamente invisível na China (e em Hong Kong também, onde ele floresceu), tendo sido ridicularizado por críticos e amplamente negligenciado por historiadores do cinema. Pulo, aqui, a origem do termo wuxia e suas disputas etimológicas, que Teo comenta em seu primeiro capítulo,<sup>7</sup> focando brevemente mais especificamente em seus comentários sobre o papel da mulher no gênero. No entanto, é importante citar a seguinte passagem:

Como Han Fei Zi a usa, a palavra *xia* é um substantivo para denotar uma raça [breed] de figuras de guerra [warrior figures] masculinas ou femininas (no chinês, *xia* é comum de dois gêneros [not gender-

---

<sup>5</sup> Originalmente publicado em inglês, as traduções presentes aqui foram realizadas por mim.

<sup>6</sup> A problemática da noção de fidelidade à história também se encontra no wuxia, Teo (2009, p. 7) percebe que "A história é uma fonte natural do historicismo, e a verdade e a ficção estão incorporadas na prática da historiografia." O autor cita, por exemplo, o assassinato de um tirano (*Herói*, 2002).

<sup>7</sup> O autor comenta que a nomenclatura é comumente relacionada ou entendida a partir dos filmes de esgrima e de kung fu ou arte marcial. Sobre sua etimologia, Teo declara: "[A palavra] *Wuxia* é derivada das palavras chinesas *wu* que denota qualidades militaristas ou marciais, e *xia* que denota cavalheirismo, bravura, qualidades de fidalguia e heroísmo" (2009, p. 2).

specific]) no Período dos Estados Combatentes (403 BC - 221 BC) que podemos chamar vagamente de 'cavaleiro-errantes', embora, historicamente, a palavra adequada para isso é *youxia* (que significa 'cavaleiro andante' [wandering knight]). (2009, p. 3)

Teo lembra o fato de que existem, historiograficamente, vários tipos de *xia*, inclusive a *nǔxia* [female knight]. O livro *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition* não é focado em debater o papel da mulher nesse gênero, mas é recorrente as observações que o autor faz ao gênero feminino.

No wuxia, Teo (2009, p. 101) observa que a violência advinda das ações e lutas coreografadas enaltecem o corpo masculino e, de certa forma, seu poder social. A presença feminina mostrada de forma mais pareada é observada em *O Grande Mestre Beberão*, onde a personagem Andorinha Dourada (Cheng Pei-pei)<sup>8</sup> é muito provavelmente o grande primeiro exemplo de personagem feminista no wuxia, apesar de seus problemas de representação (TEO, 2009, p. 124). Outro grande exemplo é *A Tocha de Zen* (1971) e a parceria diretor-atriz, King Hu e Xu Feng, sobre a qual Teo comenta que "A mascote de Hu de *A Tocha de Zen*, a cavaleira-errante, tem permanecido até o presente acompanhando sua renovação através de filmes desde *O Tigre e o Dragão* até *O Clã das Adagas Voadoras*" (2009, p. 145). *O Tigre e o Dragão* (2000) e, mais recentemente, *A Assassina* (2015), são filmes que apresentam mulheres em papéis importantes, sejam encarregadas de missões importantes, mestras na arte da luta, ou até mesmo independentes, por mais que diegeticamente lhe sejam inscritos romances.

### **Considerações Finais: Wuxia e Western: Um Ponto de Convergência para o Feminismo?**

A partir de que parâmetros é possível dizer que alguns westerns e alguns wuxias são filmes feministas? Como gêneros cinematográficos, precisam sê-los ou basta que adotemos um olhar feminista para eles? Laura Mulvey declara que a psicanálise, como teoria, é usada como uma arma política, demonstrando como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou e

---

<sup>8</sup> Dois anos depois sairia um *spin-off* da personagem, *Jin yan zi* (1968).

moldou a forma do filme. O que prescrever quando a mulher é "ainda presa ao seu lugar como portadora do significado e não produtora de significado" (MULVEY, 1981, p. 438)?

A questão do olhar que Mulvey problematiza, através do "prazer do olhar" e a "fascinação com a forma humana" também é importante para responder a pergunta dessa seção. A escopofilia, i.e. desejo de obter prazer a partir do olhar ou da observação, é uma constante no western mas, a partir de um olhar ocidental, é possível observar a escopofilia para com wuxias? Mulvey também destaca (1981, p. 442) a forma humana e o antropomorfismo no cinema, onde a indústria apostou no *star system* e indiretamente na suspensão do ego, criando uma miríade de atores icônicos (e.g. John Wayne, Clint Eastwood), onde, assim, o processo da semelhança e diferença produziu tais ícones culturais de masculinidade ou, até mesmo, *sex symbols*. E quanto às mulheres? Quem elas tiveram como ícones? Para a época, talvez a cultura das *pin-ups*, que ainda assim eram ícones produzidos com o intuito de vender o feminino para o masculino, embora existisse, em menor escala, *pin-ups* masculinos.

Uma vez que o homem é o dono do olhar e a mulher é a imagem, essa noção de sujeito e objeto deve ser repensada. A palavra sujeito remete ao verbo sujeitar e é nessa troca de lugar e poder que o objeto pode, sim, atuar ativamente. Essa paralaxe do olhar reconfigura o que sabemos sobre aquele que olha e aquele que é olhado. Na maioria dos filmes citados personagens femininas protagonizam o filme, algumas produzem significado, mas ainda assim suas imagens são visadas por personagens masculinos e por nós, enquanto espectadores (em sua maioria?) homens. Todavia, até mesmo as relações heterossexuais pouco ou não acontecem; assim, anula-se a possível noção de posse em relação à personagem feminina e sua imagem que espectadores masculinos têm ao se espelharem em personagens masculinos.

O que, de fato, é preciso para se ter westerns e wuxias feministas? Que se tem tido, ao longo da história, fragmentos que apontam para uma igualdade dos gêneros é observável, apesar de muitos problemas discursivos dentro ou fora do filme. Enquanto gênero ou, mais que isso, enquanto filmes arrematados com ricas produções, *mise-en-scène*, atuações, etc., o wuxia deve ser mais analisado, principalmente levando em conta o fator feminista. Por outro lado, se

westerns se tornaram mais quantitativos nos últimos tempos é relativamente complicado explicar porquê, mas é certo se esperar uma onda de westerns feministas, não apenas uma marola.

### **Referências**

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaio*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

MULVEY, Laura. "Prazer Visual e Cinema Narrativo." In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

TEO, Stephen. *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

# O México e o mundo de Alejandro G. Iñárritu<sup>1</sup>

## Mexico and the world of Alejandro G. Iñárritu

Mauro Giuntini<sup>2</sup> (Doutor – Universidade de Brasília)

### Resumo:

O artigo investiga como o diretor Alejandro G. Iñárritu inovou no tratamento de temas banalizados no cinema *mainstream* – solidão, violência e morte – valendo-se de uma peculiar abordagem humanista marcada por seu imaginário cultural mexicano. Para tanto, seus quatro primeiros filmes são analisados com abordagem cognitivista neoformalista, conforme aceção de David Bordwell, complementada por aportes do crítico da cultura Octavio Paz.

### Palavras-chave:

Inárritu, cinema contemporâneo, identidade cultural, globalização.

### Abstract:

The article investigates how the director Alejandro G. Iñárritu innovated in the treatment of banalized themes in the mainstream cinema – solitude, violence and death – using a peculiar humanist approach marked by his Mexican cultural imaginary. Therefore, his first four films are analyzed with a neo-formalist cognitive approach, according to David Bordwell, complemented by contributions of the culture critic Octavio Paz.

### Keywords:

Inárritu, contemporary cinema, cultural identity, globalization.

Na primeira década do século XXI, o conjunto de filmes realizados por Alejandro G. Iñárritu – *Amores brutos* (*Amores peros*, 2000), *21 gramas* (*21 grams*, 2003), *Babel* (2006) e *Biutiful* (2010) – oferece fértil material para uma reflexão sobre inovação na narrativa cinematográfica e conexões entre os cinemas nacionais e a economia globalizada. Situar a produção desse diretor latino-americano na história do cinema contemporâneo é examinar sua habilidade em transcender os parâmetros nacionais, imerso na necessidade da própria indústria do cinema em promover novas combinações entre a tradição e a inovação.

A análise dos filmes em questão revela atrelamentos entre o nacional e o global na produção cinematográfica contemporânea, mesmo quando o território do México não está materialmente em quadro. A mexicanidade (*mexicanidad*, mistura racial, fusão de culturas,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Teoria e análise da composição fílmica.

<sup>2</sup> Professor Adjunto da Universidade de Brasília e cineasta. Escreveu tese sobre a Narrativa Cinematográfica de Alejandro G. Iñárritu. Mestre (MFA) pela *School of the Art Institute of Chicago*.

tradições e estilos) acompanha Iñárritu onde quer que ele vá filmar e se entranha em suas obras. A identidade cultural do diretor influencia sua escolha temática, o ponto de vista de sua mirada e o estilo narrativo que desenvolve em seus filmes.

A busca pela identidade mexicana foi sempre marcada por resistência e incorporação, facilitando o entendimento de por que Iñárritu e outros expoentes da geração de cineastas mexicanos, menos obsessivos com traumas históricos e formas tradicionais de identidade, estejam mais aptos para incorporar o transnacional ao nacional. É significativo, que Iñárritu, Alfonso Cuarón e Guillermo del Toro, os três diretores de maior destaque do cinema mexicano no século atual, trabalhem mais intensamente fora do seu país.

Ao tratar de temas banalizados no cinema mainstream, como relações familiares, sexo e violência, oferecendo, porém, uma peculiar abordagem humanista marcada por seu imaginário cultural original, a cinematografia de Iñárritu destaca-se no panorama mundial ao expor contrastes e conflitos universais de um planeta caótico interligado por fluxos de informações e pessoas. Solidão, amor, morte e o impacto do acaso no destino são os temas proeminentes nos filmes estudados e serão abordados por um viés cognitivista neoforalista, baseado nas concepções propostas por David Bordwell, complementado por valiosos aportes do crítico da cultura Octavio Paz.

### **Solidão, violência, morte e excesso**

O primeiro filme de Iñárritu, *Amores Brutos* (2000), filmado na Cidade do México, obteve destacado êxito de bilheteria em seu país e foi distribuído internacionalmente apesar da sua temática e estética marcadamente locais. O filme foi também um dos mais premiados em festivais pelo mundo, sendo indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro. O segundo, *21 Gramas* (2003), constitui um interessante caso de estudo de transnacionalidade, pois seu roteiro foi escrito pelo roteirista mexicano Guillermo Arriaga em espanhol, para ser realizado no México com atores de seu país natal em sua língua mãe, mas cruzou a fronteira norte e foi filmado nos EUA em inglês com estrelas hollywoodianas (Naomi Watts, Sean Penn e Benício del Toro). O terceiro filme, *Babel* (2006), trata diretamente de travessias de fronteiras e aborda os contrastes

e as conexões, que se estabelecem entre habitantes de quatro países de três continentes diferentes deflagradas por um tiro acidental. Em seu quarto filme, *Biutiful* (2010), Iñárritu apresenta um complexo e cruel mural das relações de trabalho em que migrantes africanos e chineses lutam pela sobrevivência em uma Barcelona muito diferente do cartão postal de cidade modelo europeia. Observa-se claramente, portanto, a forte presença de temática relacionada à globalização e suas consequências nesses filmes, bem como traços da cultura mexicana do diretor em suas abordagens dos temas e forma de narrar.

De acordo com Octavio Paz (2014, p. 31), o traço mais importante da identidade mexicana é a solidão.<sup>3</sup> “O mexicano sempre está longe, longe do mundo e dos outros. Longe também de si mesmo”. Tanto em sua incessante procura por sua origem, quanto na negação da sua linhagem histórica, os mexicanos estão, normalmente, trancados neles mesmos, fechados até mesmo para com seus conterrâneos por medo de verem seus reflexos projetados neles (PAZ, 2014, p. 155). Paz defende que o mexicano e a mexicanidade se definem como ruptura e negação, mas também como procura e vontade de transcender. Ele chama a atenção quanto à dualidade da solidão que envolve ruptura com um mundo e tentativa de criar outro:

O homem é nostalgia e busca de comunhão. Por isso, toda vez que sente a si mesmo, sente-se como carência de outro, como solidão. [...] estamos condenados a viver sozinhos, mas também estamos condenados a atravessar a nossa solidão e a refazer os laços que num passado paradisíaco nos unia à vida. Todos os nossos esforços visam a abolir a solidão. Assim sentir-nos sós tem um duplo significado: consiste por um lado, em ter consciência de si mesmo; por outro, em um desejo de sair de si. A solidão, que é a própria condição da nossa vida, se apresenta como prova e purgação, ao final da qual a angústia e a instabilidade desaparecerão. A plenitude, a reunião, que é o repouso e felicidade, concórdia com o mundo, nos esperam no final do labirinto da solidão. (PAZ, 2014, p. 189)

O desejo de sair de si e obter redenção e plenitude encontra vazão por meio da experiência quase inacessível do ato “mais humano”, o amor:

E pedimos ao amor – que sendo desejo, é fome de comunhão, fome de cair e morrer tanto como de renascer – que nos dê um pedaço de vida verdadeira, de morte verdadeira. Não pedimos a felicidade nem o repouso, pedimos um instante, só um instante, de vida plena, em que

---

<sup>3</sup> Ramírez Berg define o cinema mexicano de 1967 a 1983 como cinema de solidão, uma filmografia repleta de personagens imersos em suas solidões, como metáforas de um país cujo centro sociopolítico não se instituiu, deixando seus cidadãos isolados e abandonados. (*Apud* DELEYTO; AZCONA, 2010, p. 11)

os contrários se fundem e vida e morte, tempo e eternidade, se conciliem. Sabemos obscuramente que vida e morte são dois movimentos, antagônicos mas complementares, de uma mesma realidade. Criação e destruição se fundem no ato amoroso; e durante uma fração de segundo o homem vislumbra um estado mais perfeito. (PAZ, 2014, p. 190-191)

A solidão é proeminente no estado de espírito dos principais personagens dos filmes de Iñárritu como em Cristina, Paul e Jack em *21 gramas*; Uxbal em *Biutiful*; Chieko e Amelia em *Babel*; e El Chivo, Octavio, Valeria e Daniel em *Amores brutos*. Os protagonistas dos filmes imprimem uma forte sensação de isolamento em relação ao mundo que os cerca, moram sozinhos ou em lares onde algum membro da família, pais ou filhos, está ausente e são mostrados vagando pelas cidades ou isolados em suas casas.

Uma parte considerável dos enredos dos filmes de Iñárritu abordam rupturas com a solidão e tentativas de criação de novos mundos por meio de relações amorosas. Em *Amores brutos*, o objetivo maior de Octavio é fugir com sua cunhada e começar vida nova em outra cidade; Daniel separa-se de sua esposa e filhas para viver com a amante Valeria; e El Chivo suspende sua carreira de matador de aluguel e tenta reaproximar-se da filha que o tem como morto. Em *21 gramas*, Paul também larga sua mulher e entrega-se à paixão por Cristina, viúva do doador de seu coração transplantado. Em *Biutiful*, Uxbal está morrendo de câncer, rompe com sua mulher bipolar e tenta convencer uma mãe africana a cuidar de seus filhos.

Entretanto, diferentemente da narrativa do cinema clássico, o objetivo desses personagens de criar novos mundos não será plenamente alcançado pois encontrarão obstáculos que os impelirão a alterar suas trajetórias. A jornada de seus personagens cobra-lhes resistência e incorporação de imprevistos e acasos. É corriqueiro também, nas histórias de Iñárritu, que a aspiração de construção de um novo mundo (vida) leve à destruição (morte): o desejo de Octavio em fugir com a cunhada leva à morte de seu irmão e à destruição de sua família; a amante com a qual Daniel vai viver sofre um acidente de carro e perde uma perna; ao se lançar em sua paixão por Cristina, Paul é seduzido a assassinar o homem que matou o marido e as filhas dela em um acidente.

Octavio Paz (2014, p. 50-53) estabelece uma conexão intrigante entre a solidão e outros aspectos muito marcantes das tradições culturais mexicanas, também presentes nos filmes de

lñárritu: os excessos retóricos, a violência e a morte. Para Paz, o apreço dos mexicanos por festas e celebrações não é incompatível, mas uma consequência da solidão. Quando os reservados mexicanos se abrem, o fazem com certo grau de exagero e violência que é difícil de ser compreendida por outros povos. É uma expressão da máscara permanentemente usada e sempre ameaçada de ser rasgada por uma súbita explosão de intimidade. Paz, portanto, encontra, no caráter essencial de solidão nacional, a fonte do que é percebido de fora como um culto ao excesso que permeia todos os tipos de manifestações sociais e culturais. A história do cinema desse país é uma das manifestações caracterizadas por essa retórica do excesso.

A morte é outro tema muito presente na cultura mexicana e de muito peso na dramaturgia de lñárritu, levando inclusive seus três primeiros filmes a serem denominados de “trilogia da morte”. Em *Amores brutos*, além do extermínio de vários cães de briga e da matilha de vira-latas que são a “família” de El Chivo, há também o falecimento violento de seres humanos em batida de automóveis, tiros e facadas. A morte é o tema central em *21 gramas* com a perecimento do doente cardíaco Paul (Sean Penn) e do atropelamento fatal de um pai e duas filhas. *Babel* mostra a polícia assassinando brutalmente o filho inocente diante de seu pai que não consegue evitar a tragédia. *Biutiful* apresenta o longo padecimento de Uxbal (Javier Barden) vitimado por câncer, sua comunicação com os espíritos dos que já se foram, alusão à morte de seu pai por doença e o falecimento de dezenas de chineses clandestinos por asfixia.

Segundo Paz, as culturas indígenas mexicana e hispânica encaram a morte com uma naturalidade um pouco diferente da maioria das outras culturas. Para os Astecas, a vida e a morte são meros prolongamentos uma da outra. Apesar de essa crença ter se arrefecido parcialmente decorridos séculos de colonização, ela continua permeando e sobrevive na cultura mexicana contemporânea, como pode ser notada em festas populares como o dia dos mortos ou como um dos brinquedos mais populares das crianças em forma de bonecos-esqueleto. Enquanto em outras culturas é comum um pudor acentuado em relação à morte, em alguns casos não ousam nem mencionar seu nome, os mexicanos parecem um pouco indiferentes a ela. Paz (2014, p. 57 e 58) acredita que os mexicanos temem a morte como qualquer outro povo, mas não se escondem do inevitável.

Quer acolhamos ou não as especulações de Paz e outros críticos da cultura sobre a personalidade nacional mexicana, são incontestáveis os excessos na abordagem de alguns temas por Iñárritu, notadamente nas representações de desejo e violência. Os filmes de outro compatriota aclamado em festivais mundo afora, Arturo Ripstein, são famosos por seu tratamento de paixões extremas e a criação de ambientações mórbidas e grotescas. Como em *A perdição dos homens* (*La perdición de los hombres*, 2000) em que o corpo de um homem assassinado por dois amigos fica em quadro boa parte do filme enquanto os assassinos conversam calmamente sobre o que vão fazer com ele. Várias formas de excesso e violência também são encontradas nos filmes mexicanos de Luis Buñuel. Alguns deles são atribuídos ao alinhamento do diretor com os preceitos do surrealismo, outros, presentes em *Os esquecidos* (*Los olvidados*, 1950), *O alucinado* (*Él*, 1953), *O bruto* (*El Bruto*, 1952) e *Ensaio de um crime* (*Ensaio de um crimen*, 1955), são reconhecidos como influências mexicanas.

### **Considerações finais**

A representação de extrema solidão por si só não é uma exclusividade do cinema mexicano, mas possui relevo característico nessa cultura e que acaba por embrenhar-se em suas produções artísticas. Isolamento, solidão e incomunicabilidade estão presentes em várias tradições cinematográficas. Michelangelo Antonioni consagrou-se por sua abordagem dessa temática aplicada ao homem moderno na trilogia *A aventura* (*L'avventura*, 1960), *A noite* (*La notte*, 1961) e *Eclipse* (*L'eclisse*, 1962). A solidão e outros estados de espírito associados são recorrentes no cinema independente americano contemporâneo, no qual é representada por meio de longos planos estáticos com atuação minimalista em espaços vazios não amigáveis ou em vizinhanças alienantes (BORDWELL, 2006 p. 84-89; 2008, p. 200-203).

Essa sensação paradoxal de isolamento em meio a um mundo em crescente intercomunicação está presente, não apenas nos filmes de uma determinada cinematografia nacional, mas perpassa fronteiras representando muito mais uma percepção existencial vinculada aos tempos atuais do que relacionada com uma realidade localizada. No caso dos

filmes de Iñárritu, o que ocorre é uma composição impactante entre a solidão como traço da contemporaneidade conjugada com nuances específicas da cultura mexicana.

Quando *Amores brutos* foi lançado e consagrou-se como a imagem do México de maior repercussão no exterior, a insistência de Iñárritu em sustentar momentos de intensa solidão e extrema violência abismava plateias mundo afora, enquanto era recebida com naturalidade e identificação pelos mexicanos. Deleyto e Azcona (2010, p. 16) ressaltam que “a familiaridade e a proximidade com a morte, a violência chocante e a relutância em refratar representações de experimentação intensa não são características que marcam apenas a originalidade de Iñárritu, mas de sua origem cultural”. Um exame mais cuidadoso levou os analistas a compararem a abordagem da violência de sua prima obra com as dos filmes de Buñuel e Ripstein, dos quais o diretor estreante teria apreendido como representar o fatalismo e a violência visceral.

A violência é um mote muito presente no cinema contemporâneo, principalmente nos filmes de ação, quase sempre tratado de forma banalizada. A representação da violência na obra de Iñárritu transcende o apelo fácil da espetacularização recorrente do tema, acrescentando realismo e densidade humanista vinculada à cultura mexicana.

Apesar de Iñárritu ter rejeitado em entrevistas os modelos cinematográficos mexicanos anteriores, seus filmes não estabelecem uma ruptura clara com o passado e nem necessariamente seguem os passos dos seus predecessores mais respeitáveis, mas encontram um equilíbrio inédito entre tradição e renovação ao representarem uma sociedade tensionada pela violência e permeada de excessos.

### Referências

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.

DELEYTO, Celestino e AZCONA, María del Mar. *Alejandro Gonzáles Iñárritu: contemporary film directors*. IL-USA: University of Illinois Press, 2010.

MORA, Carl J. *Mexican Cinema: reflections of a society 1896-2004*. 3 ed. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, 2005.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WOOD, Jason. *The faber book of Mexican Cinema*. London: Faber and Faber, 2006.

## **Notas sobre o tempo e o esquecimento em dois filmes de Alain**

**Resnais<sup>1</sup>**

### **Notes on time and oblivion in two films by Alain Resnais**

**Mauro Luiz Rovai<sup>2</sup> (Doutor – Unifesp)**

#### **Resumo**

O objetivo deste texto é analisar, por meio de uma particular aproximação sociológica, noções como tempo e esquecimento em dois filmes de Alain Resnais: *Hiroshima, meu amor* (1959) e *A guerra acabou* (1966). A abordagem incidirá sobre a forma como foram construídas as personagens de Emmanuelle Riva (no filme de 1959) e a de Yves Montand (no de 1966).

#### **Palavras-chave:**

Sociologia e Cinema, esquecimento, *Hiroshima meu amor*, *A guerra acabou*.

#### **Abstract**

The aim of this text is to analyze, through a particular sociological approach, notions such as time and oblivion in two films of Alain Resnais: *Hiroshima my love* (1959) and *The war is over* (1966). The approach will focus on how the Emmanuelle Riva's character (in the 1959's film) and the Yves Montand's character (in the 1966's film) were constructed.

#### **Keywords:**

Sociology and Cinema, oblivion, *Hiroshima my love*, *The war is over*.

Ao comentar a presença de Resnais na cena francesa, Antoine De Baecque aponta como características de *Hiroshima, meu amor* “a construção literária, intelectual, moderna” do filme”, com destaque para “a narração fragmentada, funcionando por reminiscências sucessivas, a colagem de planos, por correspondências poéticas; a presença de diálogos, emprestados do *Nouveau Roman*” (DE BAECQUE, 1998, p. 181). Como o autor sublinha, *Hiroshima, meu amor* aparece como um dos filmes que serão vistos como manifesto estético da *Nouvelle Vague*, fazendo de Alain Resnais um dos protagonistas daquele momento (v. DE BAECQUE, 1998, p. 183)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro da Socine, no Seminário Temático “Cinema e Ciências Sociais: aportes metodológicos”. Versão reduzida. O texto é resultado parcial de pesquisa financiada pela FAPESP.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Vale notar que Philippe Dubois não lista Resnais como cineasta “moderno” ao lado dos diretores da *Nouvelle Vague*, mas como de uma geração anterior, a das “grandes individualidades fundadoras” (para isso, v. DUBOIS, 2004, p. 147).

Tratava-se do primeiro longa-metragem do diretor, que antes havia realizado, entre outros filmes, *As estátuas também morrem*, *Noite e neblina* e *Toda a memória do mundo*. Anos depois, passando por *Muriel* e *O ano passado em Marienbad*, *A guerra acabou*. Diferente dos aspectos mencionados acima por De Baecque a respeito de *Hiroshima meu amor*, apontando na direção de uma adesão intelectualmente matizada por parte do espectador -, *A guerra acabou* aparece desde o início sob outra perspectiva, como é possível perceber nos comentários de James Monaco – para quem o filme era o “mais acessível de Resnais e [que] atingiu um público mais amplo e mais popular do que qualquer um dos seus outros filmes” (MONACO, 1978, p. 96) -, nos de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier – que viu em *A guerra acabou* o mais comunicável e, ao mesmo tempo, o mais elaborado dos filmes do diretor (1970, p. 206) - e nos de Gaston Bounoure - que destacava a surpresa da crítica com o filme, pois este fora visto como uma obra “clássica”, de “ação lógica” e “composição trágica”, diferente dos precedentes *Hiroshima meu amor*, *O ano passado em Marienbad* e *Muriel* (1974, p. 34 - 35).

Colabora para essa adesão mais rápida ao *A guerra acabou* a inserção da personagem no tempo cronológico da trama, circunscrito entre a entrada de Diego Mora (Yves Montand) na França (início da manhã de domingo, 18 de abril de 1965) e sua nova partida para a Espanha (no final da tarde de terça-feira, 20 de abril). Envolvido na construção da “revolução” desde o exílio, o filme acompanha os passos da personagem, suas idas e vindas por Paris, suas preocupações e antecipações, seus intercursos amorosos, suas amizades dentro e fora do círculo político no qual atua, as discussões sobre o planejamento da ação política na Espanha etc. Em vários momentos Mora imagina o que pode acontecer, mas as interferências causadas pelas antecipações<sup>4</sup> (até que nos acostumemos a elas) não o retiram da cronologia.

No entanto, no filme de 1959 a presença de flashbacks não nos parece também ter desencaixado a personagem da cronologia. A amante francesa (Emmanuelle Riva) entra em contato com uma imagem-lembrança (o movimento involuntário dos dedos do amante japonês, que ainda dorme) que a remete (trata-se de um primeiro-plano da mão) ao movimento

---

<sup>4</sup> O debate acerca do caráter particular das antecipações da personagem não será aprofundado. Tentei esboçar uma tipologia das antecipações em *A guerra acabou* na Socine de 2015 (v. Futuros imaginados em *A guerra acabou*, de Alain Resnais, publicado nos *Anais de Textos completos da Socine*, 2016).

involuntário de alguém agonizando (que saberemos, ao longo de vários flashbacks, sejam eles planos ou sequências que entrecortam a trama, tratar-se do seu namorado, um militar alemão assassinado em Nevers à época da Segunda-Guerra). Notemos que embora as referências às consequências da bomba de Hiroshima em 1959, ao infortúnio do seu primeiro amor na juventude (e ao seu castigo por ter se relacionado com um “inimigo da França” em algum momento durante a guerra), somada à relação que mantém com o amante japonês que acabara de conhecer em Hiroshima não colocam a trama fora do tempo cronológico (ela está no Japão para fazer um filme, no qual atua como atriz, e seu avião de volta a Paris parte em algumas horas, intervalo de tempo que ela, sem nenhuma outra obrigação aparente na cidade a não ser esperar, passa com o amante japonês).

Certamente o fraseado literário que envolve os diálogos propicia uma barreira, o que não ocorre com o filme de 1965. Não obstante, tanto os flashbacks, como as antecipações e a forma dos diálogos, aspectos que separaram os dois filmes, ou a inserção na cronologia (que não necessariamente os afasta), ainda assim é bastante singular a maneira como o passado atua em cada uma das personagens: nos gestos de Diego, fortemente marcados pelo hábito, a materialidade, a experiência do uso tático de recursos típica de um militante de esquerda experiente, e nos da personagem de *Hiroshima, meu amor*, que é envolvida por um fluxo de lembranças que a desnorream. É sobre este aspecto que gostaríamos de tratar, o passado nos gestos das personagens<sup>5</sup>, mas explorando uma hipótese particular, a presença das figuras do esquecimento, como as indicadas por Paul Ricœur em *A memória, a história, o esquecimento*.

\* \* \*

Na parte do seu livro dedicada ao *esquecimento*, Ricœur não apenas aborda o esquecimento por apagamento de rastros, mas também outra de suas dimensões: a do esquecimento de reserva. A distinção entre ambos é mais forte, a nosso juízo, quando o autor associa ao esquecimento de reserva o que chama de “caráter *despercebido* da perseverança da lembrança, sua subtração à vigilância da consciência” o que lhe permite afirmar “que

---

<sup>5</sup> A discussão sobre a manifestação do passado nos gestos das personagens está aprofundada no texto “Memória, imaginário, Alain Resnais”, apresentado no 40º encontro anual da ANPOCS.

esquecemos muito menos coisas do que acreditamos ou tememos” (RICŒUR, 2007, p. 448 – itálico do autor).

Tal distinção dá ao esquecimento certa “ambiguidade”. De um lado, o esquecimento como “erosão da memória (...), da aproximação da morte”, aspecto com o qual estaríamos, diz o autor, familiarizados. De outro, o esquecimento como princípio explicativo para “as pequenas felicidades do retorno, às vezes inopinado, de lembranças que acreditávamos perdidas para sempre” (RICŒUR, 2007, p. 448). Para o autor, o momento em que a lembrança toma de assalto a alguém, colocando a pessoa fora da esfera da atenção “para entregar-se à lembrança numa espécie de estado de sonho” é “o momento do reconhecimento efetivo [que] marca a inserção da lembrança na massa da ação viva” (RICŒUR, 2007, p. 447). Em outros termos, a lembrança que se “destaca” do presente compõe, segundo Ricœur, a “dialética concreta da representação e da ação” (RICŒUR, 2007, p. 447), diferente da leitura bergsoniana, que opera uma separação entre “ação” e “representação”: para Ricœur, o par é considerado “matriz dupla do vínculo social e das identidades que o instituem” (RICŒUR, 2007, p. 447).

Para Ricœur, Henri Bergson parece “nunca ter pensado no esquecimento senão em termos de apagamento” (RICŒUR, 2007, p. 448). Contudo, Ricœur encontrará o caminho para pensar “a sobrevivência da lembrança” como “valor de esquecimento” (RICŒUR, 2007, p. 448) justamente de uma frase de *Matéria e memória*, a de que “o cérebro contribui para recordar a lembrança útil, mas mais ainda para afastar provisoriamente todas as outras” (BERGSON apud RICŒUR, 2007, p. 448). Dialogando com certa tradição francesa, afirma o autor que “não é mais o esquecimento que a materialidade põe em nós, o esquecimento por apagamento dos rastros, mas o esquecimento por assim dizer de reserva ou de recurso” (RICŒUR, 2007, p. 448)<sup>6</sup>.

Do exposto, retenhamos as seguintes características da figura do esquecimento: 1. a experiência que todos nós teríamos da “erosão da memória” (associada à experiência do

---

<sup>6</sup> “A materialidade põe o esquecimento em nós” é uma frase de Ravaisson citada por Bergson em *Matéria e memória*. Para Ricœur, a diferença estabelecida por Bergson “entre memória-hábito e memória dos acontecimentos, que vale no momento da realização da lembrança, não vale mais no nível profundo da colocação em reserva. A iteração, a repetição (...) produzem essas grandes disposições para a ação que Ravaisson celebrava, antigamente, sob o amplo vocábulo *Habitude*. Memória profunda e memória-hábito coincidem, então, sob a figura abrangente da disponibilidade” (RICŒUR, 2007, p. 449).

envelhecimento e da aproximação da morte); 2. “as pequenas felicidades do retorno, às vezes inopinado, de lembranças que acreditávamos perdidas para sempre” (RICŒUR, 2007, p. 448); e 3. as experiências que “dão aos episódios ainda pontuais do reconhecimento a dimensão de uma estrutura existencial permanente” (partindo da ideia de que a “memória profunda consiste numa massa de marcas que designam o que, de uma maneira ou outra, vimos, entendemos, sentimos, aprendemos, adquirimos...” e em torno disso “agrupam-se maneiras costumeiras de pensar, de agir, de sentir, em suma, hábitos, *habitus*, no sentido de Aristóteles, Panofsky, Elias, Bourdieu” (RICŒUR, 2007, pp. 448 – 449 – itálicos do autor).

Em *Hiroshima, meu amor* e *A guerra acabou* parece que estamos diante dessas duas figuras do esquecimento, cada filme mobilizando um tipo de lembrança. No de 1965, as grandes disposições para agir estão expressas nos gestos e movimentos de Diego Mora. Afora o caráter cerimonioso, quase litúrgico, do ato amoroso (com Nadine e Marianne), as atitudes metódicas, preocupadas e cuidadosas da personagem sugerem não apenas a iteração dos atos, mas (e aqui estou forçando uma diferença) uma disponibilidade, a “figura abrangente da disponibilidade” para a ação. Daí que no filme estejam presentes tanto os movimentos físicos quanto as antecipações imaginárias de Diego Mora. Por outro lado, em *Hiroshima, meu amor*, o fluxo das dolorosas lembranças que tomam a personagem de assalto e a maneira como paulatinamente se imprimem nos seus gestos de desespero. Assistimos pelos flashbacks a manifestação daquela lembrança virtual, protegida pelo esquecimento e livre das exigências da atenção, que toma de assalto a personagem. Mas se isso ocorre é justamente por ter sido a lembrança afastada e conservada pelo esquecimento.

Em *Hiroshima, meu amor* existe, contudo, outro esquecimento, o de apagamento, a força do esquecimento como erosão, dado que ela não só é envolvida pela memória da dor vivida, mas também pela dor da perda, quando se dá conta, em *Hiroshima*, que até de um grande amor se esquece (força de apagamento ao qual está condenado, de antemão, o amante japonês). É como se a personagem caísse para dentro da lembrança, mergulhasse nela, como na expressão utilizada por Renato Mezan: não esquecer, mas in-quecer (MEZAN, 1989, p. 78), e dali saísse outra.

Tais dimensões do esquecimento, tais ambiguidades, e isso nos dois filmes, gostaríamos de reforçar, manifestam-se em grande medida na forma como a lembrança, o passado, se expressa nos seus gestos. A disponibilidade para ação, a face tensa, os gestos sob controle de Diego Mora, o “estado de sonho” que toma conta da personagem de *Hiroshima, meu amor*. No entanto, e esse será nosso último destaque e também nossa conclusão, o filme constrói uma série de apoios para a atuação das lembranças nos corpos das duas personagens. Refiro-me à presença do amante japonês, da cidade e do intervalo de tempo até a partida do avião, no filme de 1959. Ao grupo da célula “revolucionária” e ao tempo no qual é obrigado a esperar, no de 1965.

Em *Hiroshima meu amor* os amantes têm um encontro fortuito em um hotel. Ela visita a cidade enquanto atua em um filme sobre a paz. Ambos são casados e têm família. A dela está na França; a dele, ausente em virtude de uma viagem. Depois da despedida no hotel (em que há a aparição da imagem-lembrança), ambos se reencontram ao longo do dia, ficam novamente juntos (na casa dele), vão a uma casa de chá e perambulam pela cidade durante a noite, à espera do avião. Durante a espera o amante japonês, para conhecê-la melhor, lhe pergunta sobre Nevers, trazendo à tona (à tela) lembranças de Nevers em fluxos de imagens.

A cidade de Hiroshima e o seu envolvimento erótico com o amante colocam-na de volta na dolorosa trilha que a leva a Nevers durante a ocupação alemã, em que também se enamorou de um estrangeiro, o invasor. O que nos chama atenção é o afastamento dela (mas também dele) dos afazeres cotidianos, da quebra do tempo estruturado de um dia sem trabalho regular, tempo que, fora das amarras das atividades diária, os envolve e os aproxima, lhes serve de suporte para a lembrança. Diferente da personagem de *Hiroshima meu amor*, a personagem do revolucionário é um complexo de corpo e mente empenhados no presente, na atenção ao que ocorre a sua volta. No entanto, parte considerável das antecipações ocorrem quando ele está afastado (compulsoriamente) das suas tarefas, enquanto espera. Do mesmo modo, é importante em *A guerra acabou* a existência de um círculo composto pelos militantes. Em outros termos, um grupo ou pequenos grupos nos quais práticas, concepções de mundo, táticas de disfarce e, inclusive, sonhos de revolução são regularmente partilhados. Esse grupo, formado por pessoas

de algum modo ligadas ao acontecimento de base Guerra Civil Espanhola, é fundamental para que as ações (e as missões) de Diego façam sentido enquanto vive no exílio, ultrapassando frequentemente a fronteira entre França e Espanha. O mesmo não ocorre, por exemplo, com o grupo de estudantes com o qual discute (dado que estes parecem mobilizados por concepções últimas de mundo, com as quais Diego discorda) ou com o disperso grupo de amigos que tem na França (nos quais Diego identifica a nostalgia que a Espanha desperta nas esquerdas do mundo, porém ineficaz para levar avante um projeto).

Nos dois filmes, notemos, há um suporte para o circuito das memórias (um grupo) e um tempo fora da regularidade cotidiana, caracterizado pela espera. Um tempo desencaixado da materialidade, que desfaz as barreiras para que o fluxo de lembranças se manifeste nos movimentos de corpo da amante francesa, que a elas reage, ou que force o revolucionário a refletir, agir, imaginar. Em ambos, a força do esquecimento encontra um suporte de memória.

Por ora, era isso o que gostaríamos de sublinhar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE BAECQUE, A. La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse. In DE BAECQUE, A. & DELAGE, C. et ali... *De L'histoire au cinéma*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1998, pp. 165 – 192

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004.

BOUNOURE, G. *Alain Resnais*. Paris: Éditions Seghers, 1974.

MEZAN, R. Esquecer? Não: In-quecer. In *Tempo do desejo*. Sociologia e psicanálise. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989, pp. 65 – 79.

MONACO, J. Alain Resnais. *The rôle of imagination*. London: Martin Secker & Warburg, New York: Oxford University Press, 1978.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROPARS-WUILLEUMIER, M. C. *L'écran de la mémoire*. Paris: Éditions Seuil, 1970.

## FILMES DE ALAIN RESNAIS TRABALHADOS

*Hiroshima meu amor*. Direção de Alain Resnais, com roteiro de Marguerite Duras. França / Japão, 1959, P&B, 90 min. Título original *Hiroshima mon amour*.

*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*.

# Nos cursos visuais do Velho Chico: direção de arte e imagem

mítica<sup>1</sup>

## Along the visual courses of Velho Chico: production design and mythical image

Milena Leite Paiva<sup>2</sup> (Doutoranda – UNICAMP) e Dorotea Souza Bastos<sup>3</sup> (Doutoranda – UAlg / UFRB)

### Resumo:

Este trabalho apresenta uma análise da visualidade construída na novela *Velho Chico* (2016), escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Com base nas teorias de Aumont (1993; 2004) e de Flusser (2011) acerca da imagem e nas escolhas estéticas do aspecto visual da obra, busca-se apontar as interferências da arte na estruturação dos planos e definir uma relação simbólica entre visualidade e narrativa alinhada a um imaginário nacional acerca do Nordeste e da baianidade.

### Palavras-chave:

Luiz Fernando Carvalho; *Velho Chico*; Direção de arte; Imagem.

### Abstract:

This paper presents an analysis of the visuality created in *Velho Chico* soap opera (2016), written by Benedito Ruy Barbosa and directed by Luiz Fernando Carvalho. Based on Aumont's (1993; 2004) and Flusser's (2011) theories about the image and on the aesthetic choices of the visual aspect of this work, it aims to highlight the interferences of the production design in the structure of the shots and to define a symbolic relation between visuality and narrative, aligned with a national imaginary about the Northeast region of Brazil and the "baianidade" (term used to describe the way of life of Bahia's native people).

### Keywords:

Luiz Fernando Carvalho; *Velho Chico*; Production Design; Image.

Em uma das sequências do capítulo final da telenovela *Velho Chico* (Rede Globo, 2016), a celebração religiosa do casamento das personagens Santo<sup>4</sup> e Thereza, é possível apontar na

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: FICÇÃO TELEVISUAL BRASILEIRA.

<sup>2</sup> Milena Leite Paiva é designer visual, figurinista e diretora de arte. Graduada em Desenho Industrial com Habilitação em Programação Visual pela Universidade do Estado da Bahia (2006) e Mestra em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2015), desenvolve uma pesquisa focada no papel da direção de arte na construção da visualidade no audiovisual.

<sup>3</sup> Dorotea Souza Bastos é professora na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, na área de Direção de Arte/Teoria da Imagem. É Doutoranda em Média-Arte Digital pela Universidade do Algarve em conjunto com a Universidade Aberta de Portugal e pesquisadora na área das visualidades da cena e tecnologia no audiovisual, na dança e no teatro.

<sup>4</sup> É importante pontuar que, devido à morte do ator Domingos Montagner, intérprete de Santo dos Anjos, por afogamento no Rio São Francisco durante uma pausa das gravações finais da novela em Alagoas, o

construção estética da imagem, o protagonismo visual de um elemento material que em sua especificidade formal e visual “inunda” de intensa força simbólica a visualidade da cena: a chuva. A chuva, em seu caráter redentor e purificador, reflete a essência ideológica da narrativa mítica concebida no folhetim e nos remete a um imaginário nacional acerca do sertão nordestino - o sertão de lágrimas e de suor, de esperança e de fé, da terra e da sua luta pela fecundidade. A “chuva no sertão” de *Velho Chico*, originada nas lágrimas da imagem da Virgem Maria, se insere nesta cena de contornos *nonsense* (chove no interior da igreja da vila) para representar, assim, uma comunhão das personagens com a vida e com a terra sertaneja - estando toda a materialidade cênica visualmente alinhada - em termos cromáticos e expressivos - à atmosfera poética pretendida pela direção.



**Figura 01.** *Velho Chico* e a “Chuva no Sertão”.  
Fonte: Rede Globo

Escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, *Velho Chico* é, neste sentido, uma obra audiovisual marcada por uma visualidade mítica. Do trânsito nas águas do Rio São Francisco às nuances sociais, culturais e religiosas do povo baiano, as suas cenas

---

diretor artístico Luiz Fernando Carvalho optou pelo uso do recurso da câmera subjetiva para simular a presença da personagem na cena.

traçam, por contornos intimistas, os recortes visuais de espaços, luzes e cores do nordeste brasileiro, em um arranjo sensorial entre a materialidade cênica e o desenho da luz. Na obra, a composição dos planos aponta para um cuidadoso trabalho de arte e de fotografia direcionado a uma experimentação da linguagem televisiva e por proposições cênicas que transitam entre a poesia visual, o anacronismo, a ludicidade, a caricatura e a ironia visual - traços estéticos recorrentes nas produções de Luiz Fernando Carvalho.

Na diegese construída em *Velho Chico*, a Bahia, contexto social e geográfico da trama, é transcrita visualmente por elementos ficcionais baseados em aspectos estéticos oriundos tanto dos costumes e expressões populares quanto das paisagens, visualidades e materialidades do contexto social retratado. Mas, de qual Bahia falam essas imagens? Como uma obra oriunda do contexto da teledramaturgia da Rede Globo, e em particular de um espaço de tendências a narrativas estereotipadas e pouco experimentais como o das telenovelas, é possível apontar na obra um achatamento na representação da Bahia e do Nordeste, traçando um retrato cultural e social homogêneo da região, o que pode ser entendido como um reflexo do olhar superficial do “sudestino” sobre o nordestino.

Na construção visual da novela, os espaços e as personagens diegéticas mesclam tanto referências de elementos característicos da região do semiárido baiano até de figuras, cores e arquiteturas típicas da região do recôncavo, o que se evidencia na escolha das locações, dos figurinos, dos objetos cênicos e da caracterização. Entende-se que há, portanto, uma proposta cênica de traçar uma representação do sertão nordestino e da sua cultura visual alinhada a uma imagem mítica da Bahia – a Bahia do coronelismo, da cultura negra, do samba de roda e do sincretismo religioso. Todo o universo diegético da obra é assim concebido de forma a alimentar esse imaginário mítico acerca do Nordeste e da baianidade, estando os elementos da arte em diálogo conceitual com esta proposta da encenação.

O sertão em *Velho Chico* é construído por tons terrosos, amarelos, marrons e ocres, com marcas pinceladas de cores saturadas, em sua maioria de cores quentes. Móveis e objetos componentes dos cenários, segundo a produção, originados em sua maior parte das cidades sertanejas onde foram gravadas as primeiras cenas, reflete uma proposta anacrônica de

representação do espaço, em trânsito entre a referência a passados recentes e um presente atemporal, o que corrobora a construção de uma atmosfera nostálgica. O que pode ser apreendido ainda no figurino, cuja engenhosidade está no diálogo com referências de época, mas sob o crivo da experimentação plástica da contemporaneidade.



**Figura 02.** Figurino de *Velho Chico*.  
Fonte: Rede Globo

Mas, como já dito, ainda que determinados aspectos visuais do sertão nordestino orientem a criação da materialidade cênica, é possível apontar ainda nas imagens uma gama de elementos oriundos da cultura material do Recôncavo da Bahia. Isso se evidencia, por exemplo, na escolha pela locação da sede da Fazenda de Grotas, residência da família de Sá Ribeiro, no casarão da Ilha da Cajaíba, banhada pela Baía de Todos os Santos e localizada na cidade de São Francisco do Conde, no recôncavo baiano. Um casarão típico da arquitetura da referida região, sede de um antigo engenho de açúcar, a construção já serviu de residência para o governador Mem de Sá e o Barão de Cajaíba, cuja fama se perpetuou devido à crueldade que dispensava a inimigos e escravos.

As personagens que transitam neste espaço cênico também tendem a expressar visualmente algumas referências deste universo cultural. Em especial, o figurino de Doninha, a cozinheira do casarão, dialoga intensamente com a indumentária negra e com a ancestralidade

africana característica da região. Ainda há, para corroborar a observação, em determinadas sequências da trama, a inserção cênica de grupos culturais oriundos de cidades da região, tais como *Nego Fugido*, grupos de *Samba de Roda* e os *Caretas do Acupe*.

Em termos estéticos, a novela é pautada por uma gama de experimentações, tanto no que tange à encenação quanto à fotografia e à direção de arte. A direção de arte, em particular, em seus desdobramentos na visualidade da obra, objeto de análise deste trabalho, é concebida de forma a protagonizar visualmente a composição imagética. O registro material de objetos, tecidos, antiguidades ao desenho de figurinos e à caracterização dos atores, enfim, todos os elementos da arte são expressivos nas imagens de *Velho Chico*. Daí decorre uma discussão intrínseca à pesquisa na qual insere este trabalho, em que se busca o entendimento e a valorização da direção de arte enquanto elemento fundamental da construção da imagem no audiovisual, atuando na construção de sentidos e simbologias narrativas - visuais.

Segundo Aumont (1993), a imagem é um objeto visual que carrega em si uma representação de espaço e tempo segundo as intenções dramáticas de uma narrativa. Este espaço e tempo são de caráter diegético, ou seja, são estruturados de forma a compor a diegese, que para o referido autor é "(...) uma construção imaginária, um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou pelo menos com a concepção, variável, que se tem dele" (AUMONT, 1993, p. 1993). Já para Flusser, "imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo" (FLUSSER, 2011, p.21). Estruturada por imagens resultantes da composição material de espaços, objetos e personagens diegéticas, arranjadas plasticamente conforme a influência conceitual de luzes, tons, cores e texturas diegéticas, "(...) a visualidade é uma expressão da diegese construída na obra, e se alinha a uma determinada opção estética de manipulação dos componentes visuais básicos da imagem, com vistas à construção de uma plasticidade particular". (PAIVA, 2015, p. 44).

Dos possíveis desdobramentos desses conceitos no contexto das práticas audiovisuais, podemos inferir que a direção de arte e a direção de fotografia são as funções responsáveis pela estruturação visual da diegese, pois ambas atuam na transcrição plástica das intenções

dramáticas de uma narrativa em imagens. Enquanto o diretor ou realizador é o responsável pela concepção dramática das cenas, o diretor de arte e o diretor de fotografia são os responsáveis por expressar visualmente esses conceitos cênicos. Interessa-nos aqui em particular um estudo do papel da direção de arte nestes processos criativos.

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 momento do filme e na impressão de significados visuais que extrapolam a narrativa. (HAMBURGER, 2014, p.18)

Entendemos neste trabalho que o perfeccionismo e a perspectiva autoral das obras do referido diretor sejam determinante na concepção do projeto de arte e das minúcias compositivas das imagens. Trabalhando com diretores de arte ou atuando diretamente na coordenação da equipe de arte, o fato é que nas suas produções o pensamento da arte se define como um fluxo narrativo essencial no audiovisual. Em *Velho Chico* não há uma creditação à direção de arte. Nesta produção, Carvalho assina tanto a direção quanto à direção artística, o que abre espaço para uma discussão acerca das suas perspectivas projetivas no contexto da indústria televisiva brasileira.

## Referências

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_. O olho interminável: cinema e pintura. Cosac e Naify: São Paulo, 2004.

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

CARDOSO, João Batista Freitas. Cenário televisivo: linguagens múltiplas fragmentadas. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

HAMBURGER, Vera. Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições Sesc São Paulo, 2014.

PAIVA, Milena L. A direção de arte no audiovisual brasileiro: uma abordagem sobre Subúrbia. 2015. 153f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

# O método investigativo de Henri-François Imbert<sup>1</sup>

## The investigative method of Henri-François Imbert

Mili Bursztyn de Oliveira Santos<sup>2</sup> (Mestranda – UFRJ)

### Resumo:

No filme *No pasarán, album souvenir*, Henri-François Imbert investiga, a partir da descoberta de uma série de postais, a entrada na França, em 1939, de milhares de refugiados espanhóis fugidos de Franco. Para extrair das imagens pistas que revelem a natureza dos eventos e o destino das pessoas nelas retratadas, Imbert apresenta um método investigativo que prioriza a análise minuciosa dos postais e deixa entrever contradições e disputas entre as memórias sobre o momento histórico em questão.

### Palavras-chave:

Documentário, Henri-François Imbert, memória, arquivo.

### Abstract:

In the movie *No pasarán, album souvenir*, Henri-François Imbert investigates, starting from the discovery of six post cards, the arrival of thousands of Spanish refugees in France in 1939. In order to extract from the images clues that reveal the nature of the events and the destination of the people portrayed there, Imbert presents an investigative method that prioritizes the thorough analysis of the post cards and allows for glimpses of the quarrels among the memories of that historical moment.

### Keywords:

Documentary, Henri-François Imbert, memory, archive.

### Introdução

Este artigo se inscreve no âmbito de uma pesquisa de mestrado ainda em curso que tem por objeto a peculiaridade do método investigativo do cineasta francês Henri-François Imbert. A partir da análise do documentário *No pasarán, album souvenir*, busca-se discutir como o cinema contribui para enriquecimento do conhecimento sobre o passado. Por meio de seus filmes, Imbert reúne, organiza e dá visibilidade às experiências de indivíduos e grupos sociais marginalizados. Neste sentido, esta forma de fazer cinema se aproxima da história oral que, segundo define Michael Pollak (1989, p. 4), privilegia “a análise dos excluídos, dos marginalizados e das

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: O COMUM E O CINEMA SESSÃO 4.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ sob orientação da Prof. Dr. Anita Leandro, pesquisa a relação entre arquivo e memória no documentário contemporâneo.

minorias” ressaltando “a importância de memórias subterrâneas que (...) se opõem à 'Memória oficial', no caso a memória nacional”.

Juntamente com os documentários *Sur la plage de Belfast* (França, 1996) e *Doulaye, une saison des pluies* (França, 1999), *No pasarán, album souvenir* compõe o DVD Henri-François Imbert (de 1996 à 2003). De acordo com o diretor (BIZERN; IMBERT, 2003), o processo de pesquisa e preparação de *No pasarán, album souvenir* aconteceu ao longo de dez anos, período no qual ele realizou os outros dois filmes do DVD. Assim, *No pasarán, album souvenir* se beneficiou da experiência adquirida na realização das obras anteriores e expressa o resultado do processo de aperfeiçoamento do método de Imbert.

No documentário *Sur la plage de Belfast*, o diretor descreve como encontrou dentro de uma câmera super 8 um rolo de película. Ao revelar as imagens, o cineasta percebe se tratar de um pequeno filme de família com algumas poucas cenas. A partir desta descoberta inusitada, Imbert começa a investigar a origem da película com o objetivo de encontrar as pessoas retratadas no filme para devolver-lhes o material inédito. Para delimitar a época a que pertencem as imagens encontradas, o diretor envia o rolo para ser avaliado em um laboratório da Kodak em Paris. A partir das informações sobre o modelo e o ano de fabricação do rolo de super 8 levantadas pelo técnico do laboratório, o cineasta supõe que as imagens investigadas haviam sido rodadas 10 anos antes. Neste momento do documentário, uma lacuna na história do objeto se faz evidente. Lacuna esta que o cineasta deseja preencher. Para isso, Imbert viajou para Belfast, na Irlanda do Norte, onde voltou à rua em que a câmera de super 8 foi comprada, na expectativa de encontrar alguém que identificasse os rostos presentes no filme de família.

Imbert é um diretor que trabalha sozinho e deixa os encontros com os personagens de seus filmes a cargo do acaso. Ele não conta com a figura de um produtor para auxiliá-lo, não realiza uma pesquisa de personagens e locações antes de ir a campo rodar, e é ele quem opera som e câmera durante as filmagens. Este tipo de abordagem dos entrevistados carrega consigo um risco. Alguns depoimentos podem ser de extrema valia para o filme, outros nem tanto. No entanto, estes encontros casuais produzem falas que deixam entrever questões políticas e

sociais que cercam o depoente. No caso de *Sur la plage de Belfast*, estas questões estão relacionadas ao conflito político-religioso da Irlanda do Norte.

Em outubro de 1994, época das filmagens, um acordo de cessar fogo foi firmado na Irlanda do Norte após 25 anos de conflitos políticos. Imbert chega em Belfast justamente no primeiro domingo de paz desde a assinatura do acordo. Ao longo do filme o diretor confere ao objeto de sua investigação (o rolo super 8), que inicialmente não possuía valor (era um objeto perdido), um sentido histórico e político: tratava-se de imagens de uma família norte irlandesa feitas na década de 1980 por um de seus membros, retratando, portanto, cenas de intimidade familiar num contexto de conflito político.

Três anos após *Sur la plage de Belfast*, Imbert lançou o documentário *Doulaye, une saison des pluies*. O objeto desta vez não é uma imagem, mas uma lembrança de infância. Mais uma vez o diretor inicia o filme narrando as circunstâncias em que se deu o encontro com o objeto investigado. Quando o cineasta tinha cinco anos, entre 1971 e 1972, um amigo do seu pai chamado Doulaye frequentava a sua casa. Alguns anos depois, Doulaye foi trabalhar na Argélia permanecendo em contato com o pai do diretor. No entanto, em 1976, ele anuncia sua disposição de retornar ao país de origem. A partir deste momento, a família perde o contato com ele, sem nunca ter recebido a confirmação de sua chegada ao Mali com segurança. Na época, o país vivia sob uma ditadura que durou de 1968 a 1991, por isso, o receio pelo bem-estar de Doulaye. Vinte anos se passaram e Imbert se dá conta que ainda esperava o seu reaparecimento. Neste momento do documentário, novamente uma lacuna se faz evidente: o que teria acontecido nestes últimos vinte anos, porque Doulaye nunca mais escreveu? Teria morrido? Teria se esquecido dos amigos franceses? Para preencher esta ausência, Imbert decide conhecer o Mali em busca de conferir materialidade à lembrança de sua infância e, com sorte, encontrar o velho amigo e conhecer a história do tempo em que ficaram sem contato. Em sua busca Imbert conta novamente com a colaboração dos moradores da região que cruzam seu caminho ao acaso. As experiências da população do Mali permitem ao diretor elaborar a realidade do país e imaginar a vida de Doulaye desde sua partida.

Em *No pasarán, album souvenir* o objeto de Imbert são postais. No filme o cineasta

investiga a origem de seis cartões postais encontrados entre os pertences de seus bisavós, habitantes de Le Boulou, cidade do sul da França na fronteira com a Espanha. Em fevereiro de 1939, após a derrota dos republicanos para os nacionalistas em Barcelona, 500 mil espanhóis atravessaram os Pirineus Orientais para buscar refúgio na França. Eram homens, mulheres, crianças, milicianos republicanos e civis, que desejavam escapar à ditadura franquista (1939-1975). As imagens encontradas por Imbert foram feitas por fotógrafos que retrataram a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e, posteriormente, acompanharam a retirada dos republicanos. Investigando a origem e o significado dos postais de seus bisavós, Imbert descobriu que eles pertenciam a uma série de 29 cartões postais intitulada de *Reporter volant*, produzida pela editora APA. Cada cartão possuía uma legenda em seu verso com uma breve descrição da cena e local da foto. Ao lado das legendas havia um número. Conforme Imbert se aprofundava na investigação sobre os cartões postais da série APA, detalhes deste passado vieram à tona. Ao cruzarem a fronteira com a França no inverno de 1939, grande parte dos espanhóis foram enviados para campos de refugiados, onde alguns passaram anos internados. Com a invasão alemã da França em 1940, muitos dos campos passaram a servir também como campo de trânsito para os judeus e ciganos presos no país. Ao longo dos dez anos de produção do documentário, o diretor percorreu as cidades francesas por onde passaram os refugiados espanhóis, foi a feiras de antiguidades, conheceu vendedores de cartões, colecionadores, sobreviventes e buscou identificar nas cidades visitadas vestígios dos campos de refugiados que um dia ocuparam a paisagem.

A semelhança entre *Sur la plage de Belfast* e *No pasarán*, *album souvenir* nos parece evidente na medida em que tratam de imagens (um filme de família e uma série de cartões postais). Ainda que de natureza distinta, as imagens aparecem nos dois filmes como um objeto central, mostrado em sua materialidade. O documentário sobre Doulaye, por outro lado, parte de uma lembrança, um objeto imaterial. No entanto, o cineasta trata com o mesmo rigor de análise os diferentes motivos de seus documentários, podendo ser estes um filme de família, uma coleção de postais ou uma lembrança afetiva de sua infância.

O método investigativo de Imbert pode ser dividido em três eixos que constituem o seu alicerce: o objeto, o campo e os personagens. Após eleger, delimitar e apresentar o objeto, o diretor vai a campo, onde além de buscar pelos vestígios materiais que o auxiliarão na elucidação das histórias por trás dos objetos, ele estabelece contato com os habitantes e colhe seus testemunhos.

A seguir apresentamos uma breve reflexão sobre os elementos aos quais Imbert recorre na montagem para dar conta do encadeamento entre os três eixos da narrativa em *No pasarán, album souvenir*. De um lado, o objeto cartão postal que é apresentado no filme em sua materialidade. Do outro, os testemunhos que acrescentam detalhes que ficaram de fora das fotografias analisadas pelo diretor. Por último, a busca pelas ruínas dos campos de refugiados franceses. Por meio da montagem, Imbert atualiza as imagens do passado no presente. Anita Leandro (2015, p.13) compara a “montagem de arquivos” ao “método arqueológico”, pois se trata em “ambos os casos, de uma ação do presente sobre vestígios do passado, na tentativa de atualizá-los enquanto tais”. Leandro (2015, p.13) atribui à montagem de arquivos uma dupla função: a de restaurar a “superfície da imagem” e a de escavar “suas camadas mais profundas”. Partindo de uma abordagem estética, analisaremos os procedimentos adotados por Imbert na montagem.

### **Considerações sobre a montagem**

Imbert apresenta os seis postais da coleção de seus bisavós sobre um fundo preto, estáticos, sem que nenhuma intervenção aparente seja feita sobre eles. Neste primeiro contato, o espectador tem a oportunidade de observá-los em sua forma original. O fundo preto remete às páginas de um antigo álbum de fotografias, e serve como uma moldura que evidencia os limites dos enquadramentos escolhidos pelos fotógrafos. Cada cartão fica aproximadamente 15 segundos na tela e Imbert apenas lê as legendas do verso de cada um, optando por não nos fornecer mais informação do que as impressas no próprio documento.

Grande parte de *No pasarán, album souvenir* é montado com as imagens dos cartões postais, o que pode dar a impressão de que Imbert filmou pouco. No entanto, há outro motivo

para esta opção. Houve uma escolha deliberada em valorizar a presença dos cartões, dando-lhes o tempo necessário para que o espectador tenha a oportunidade de observá-los e formular suas próprias impressões. Assim, ao invés de antecipar as suas conclusões, Imbert convida o espectador a embarcar na investigação. Ao apresentar os postais sobre um fundo preto, o cineasta ressalta as suas bordas serrilhadas, reforçando sua condição de objetos (BIZERN; IMBERT, 2003, p. 2). Não se trata apenas da imagem, mas do objeto cartão postal que é o “personagem” central do documentário.

Posteriormente, o cineasta voltará aos postais para então apontar detalhes nas imagens que à primeira vista não chamam muita atenção, mas que quando observadas sob a perspectiva do presente, apontam para aspectos relevantes do momento político em que os registros foram efetuados. Estes detalhes são como os “pormenores negligenciáveis” que, segundo Carlo Ginzburg (2002, p. 152), contém pistas que permitem “remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente”. A observação minuciosa leva Imbert a problematizar o tratamento dado aos refugiados espanhóis pelo governo francês. Os carros que aparecem no cartão do estacionamento em Le Boulou, por exemplo, são os veículos utilizados pelos republicanos na travessia para a França e que, apreendidos na fronteira pelos soldados franceses, são entregues às tropas franquistas. O mesmo aconteceu com o gado que serviria de alimento e com as armas que os republicanos carregavam. Seria um indício do reconhecimento por parte dos franceses do regime franquista?

Partindo da análise dos pormenores, Imbert sugere novas conexões entre cada imagem, questionando, inclusive, se a ordem original da série respeitava a cronologia dos eventos. O cartão de número um, por exemplo, retrata a mesma situação do cartão de número sete: O encontro das tropas francesas e nacionalistas no posto da fronteira de Perthus. E no entanto, estas duas tomadas de um mesmo evento se encontravam separadas por cinco outros postais. No cartão de número um o cineasta nota que no momento em que o soldado franquista faz a saudação nacionalista, o soldado francês lhe oferece um cigarro. Enquanto isso, os republicanos espanhóis eram encaminhados para campos de refugiados, isolados do restante da população francesa.

Imbert também faz um importante trabalho de atualização das imagens do passado no presente. Em sua constante busca por vestígios da história do êxodo espanhol, da qual os cartões são fragmentos, ele percorre os locais onde em 1939 os campos de refugiados foram construídos. Ao conhecer o terreno de 2,8 km onde ficava o campo de Agde, Imbert descreve a estranha sensação de percorrer um espaço que não existe mais. Na sequência em que o cineasta informa os números do campo, projetado para receber 24 mil pessoas distribuídas entre 40 barracas de 40 metros por 6, o espectador vê as fotografias do local tal como encontrado por Imbert. Hoje, o espaço foi ocupado por um estacionamento, um parquinho de criança, uma escola e um ginásio desportivo. No cinquentenário do campo, a prefeitura de Agde editou um folheto que termina de forma ambígua, explicando que a chegada do exército nazista em 1942 levou à dispersão dos refugiados.

Na parte final do filme, o diretor retoma os planos de mar para construir uma relação cíclica entre passado e presente. O mar é um elemento forte e aparece nas obras de outros autores como uma metáfora para a inquietação humana, o desespero, a tristeza, a tentativa frustrada de sair do lugar. Imbert sugere uma conexão entre os refugiados do passado – os espanhóis - com os exilados do presente – que no filme são os curdos iraquianos que aparecem no campo de Sangatte no final do documentário. O espectador pode ainda, estabelecer atualizações infinitas, pois, como foram os curdos no filme, hoje são os sírios que se arriscam no mar ao tentarem chegar à Europa em embarcações precárias.

O trabalho de Imbert contribui para uma escrita da história “escovada a contrapelo” (Benjamin, 1985, p. 225). O cineasta valoriza o gesto de resistência de certos grupos sociais ou mesmo as iniciativas individuais de “homens-memórias”, expressão cunhada por Pierre Nora (1993) para descrever aqueles homens que, com o gradativo desaparecimento da memória tradicional, aquela que une um grupo, tomam para si o dever de preservação de suas próprias memórias e origens.

### **Referências**

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIZERN, C.; IMBERT, H-F. "Entretien Juin 2003". In: [www.lecinemadehenrifrancoisimbert.com](http://www.lecinemadehenrifrancoisimbert.com). Acessado em: 20 nov. 2016.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEANDRO, A. "Montagem e História. Uma arqueologia das imagens da repressão". In: XXIV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2015, Brasília. Anais eletrônicos: XXIV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Brasília, 2015. Disponível em: <http://compos.org.br/encontro2015/anais/>. Acessado em: 20 nov. 2016.

LINDEPERG, S. "O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944". Revista Estudos Históricos, FGV, Rio de Janeiro. v. 26, n. 51, janeiro-junho, 2013.

NORA, P. "Entre a memória e a história - A problemática dos lugares". Projeto História, PUC, São Paulo, v. 10, dez, 1993.

POLLAK, M. "Memória, Esquecimento, Silêncio". Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

# Woody Allen: o cinema em suas peças, o teatro em seus filmes<sup>1</sup>

## Woody Allen: film in his plays, theater in his movies

Myriam Pessoa Nogueira<sup>2</sup> (Doutora – Instituto Federal de Goiás)

### RESUMO

Procuramos analisar nos filmes e peças teatrais de Woody Allen, cineasta e ator, também dramaturgo e contista, a presença da linguagem fílmica na sua escritura de peças teatrais e do papel desempenhado pela linguagem dramática na sua narrativa cinematográfica, desde citações intertextuais, suas paródias, até auto adaptações de suas obras para outras mídias.

### PALAVRAS-CHAVE:

Teatro; cinema; literatura.

### ABSTRACT

We tried to analyze on Woody Allen's films and plays, being him a filmmaker and actor, as well as a playwright and storyteller, the presence of filmic language in the writing of his plays and the role performed by the dramatic language in his filmic narrative, since intertextual quotations, his parodies, until self-adaptations of his Works into another media.

### KEYWORDS:

Theater; cinema; literature.

O objeto é a obra de um autor cinematográfico que sempre sofreu influência da literatura teatral, sendo ele também um exemplo de dramaturgo que se influenciou pela linguagem cinematográfica. Através de uma pesquisa feita na Biblioteca da Universidade de Princeton, tivemos acesso a seus manuscritos na sessão de livros raros, para onde, desde 1980, Allen vem doando seus roteiros e textos teatrais originais. Pudemos ver sua técnica de recortar e grampear – literalmente – suas páginas amarelas e seus rabiscos que originaram roteiros e peças. Ali estão trabalhos inéditos, exibidos na TV ou no teatro, e alguns jamais montados, gravados ou filmados. Alguns filmes de Allen tiveram relação direta com a literatura dramática, além da linguagem

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE na Sessão: O cinema de Woody Allen.

<sup>2</sup> Doutora em artes – Análise, Crítica e Criação da Imagem, pela UFMG, Escola de Belas Artes, com ênfase em cinema. Professora do Instituto Federal de Goiás, do curso de Cinema e Audiovisual do Campus Cidade de Goiás e de Técnico de Áudio e Vídeo. Mestre em Literaturas em Língua Portuguesa pela PUC-MG, especialista em Cinema, Vídeo, TV e Novas Mídias pela UCLA e bacharel em Radialismo pelo Departamento de Comunicação Social da UFMG. Foi bolsista da Capes, e fez doutorado sanduíche na Wayne State US.

cinematográfica utilizada em sua obra teatral, e citações de outros autores que tiveram influência sobre ele. Essas interações entre as mídias ocorrem tanto no nível linguístico (textual, na literatura dramática, no roteiro), quanto na linguagem do espetáculo, e no nível temático. Nossa especialidade são as relações entre artes performáticas, o cinema e a literatura, e utilizaremos referencial teórico emprestado desta última arte. Escolhemos a intertextualidade (GENETTE, 1997) e (STAM,2000), passando pela ironia intertextual (ECO, 2003) e pela teoria da paródia (HUTCHEON,1985). Hutcheon trabalhou a paródia como homenagem, Stam analisa os vários tipos possíveis de intertextualidade com base em Genette, além de desmistificar o antigo hábito da fidelidade ao autor original, o que faz com que a ideia de originalidade se perca no labirinto do *mise-en-abîme*...Eco nos convida a todos a um banquete de citações, sabendo que alguns de nós vão saber apreciar mais do que outros as iguarias oferecidas em tão vasto cardápio...Começamos com “auto textualidades” (SANTANNA,1985), sinônimo de intratextualidade – onde o autor adapta a si mesmo para outro meio. A primeira peça escrita por Allen a fazer sucesso na Broadway em 1964, *Don't Drink the Water*, (ALLEN, 1995) foi adaptada para o cinema como *Quase um desastre aéreo* (1969), e é considerada por ele “um dos piores exemplos de adaptação”. Três décadas depois ele mesmo adaptou-a para a televisão americana, fazendo o personagem principal, um pai judeu que tem de viver com sua família num consulado americano num país da cortina de ferro porque tirou fotos de área militar interdita, e são tidos como espiões. Allen diz que a estrutura foi tirada de *Casa de chá do luar de agosto* (PATRICK, 1956), peça teatral que deu origem ao filme homônimo de 1961 e que a trama vem de *You can't take it with you* (KAUFMAN; MOSS, 1937), outra peça da Broadway de grande sucesso adaptada para o cinema em *Do mundo nada se leva* (1938). A peça *Deus* (ALLEN, 1979), de uma trilogia do absurdo em três atos encomendada a Allen – *Deus, Morte e Sexo* (a última nunca foi concluída), tem citações a *Seis personagens à procura de um autor* (PIRANDELLO, 1978); a Sófocles, com Édipo; a Eurípedes, com Cassandra; a Aristófanes e sua sátira a outros poetas e filósofos, e a *Esperando Godot* (BECKETT, 2014). O tema é um dos principais de Allen: “Existe um Deus?” – Questão que vai se repetir em *Crimes e Pecados* (1989). Mas é no filme *Poderosa Afrodite* (1995) que vamos ter uma abordagem semelhante aos personagens das tragédias

gregas como na peça. Em, *Afrodite* ele não só coloca um coro grego dançando e cantando jazz e tentando se comunicar com Zeus por telefone (ele não está – na peça ele morre), como ele diz ao coreuta, o chefe do coro: “É por isso que você nunca vai deixar de ser coro, eu não, eu ajo” – a própria definição de primeiro ator. *Morte* (ALLEN, 1979) foi adaptada para o filme *Neblina e Sombras* (1991). A primeira sequência do filme não só é uma paródia/homenagem à sequência inicial de *O Processo* (WELLES 1962), inspirada em Kafka, mas é retirada da peça. O personagem Kleinman (homem pequeno), do palimpsesto Joseph K., é surpreendido à noite em seu quarto por vários homens que o envolvem numa trama absurda. Várias cenas da peça como a do vidente que o reconhece como o assassino estão no filme, que é também homenagem aos filmes de rua alemães dos anos 30 como *M, o Vampiro de Dusseldorf* (LANG, 1931) e tem trilha de Kurt Weill, o compositor preferido de Brecht. Porém, o final do filme tem uma saída mágica, enquanto a peça tem um fim mais sombrio. O esquete sobre a figura da morte que vem levar um judeu, que a desafia a um jogo de biriba e o vence, *A morte bate à porta* (ALLEN, 1979), é uma paródia ao jogo de xadrez entre o Cavaleiro e a Morte em *O Sétimo Selo* (1957) de Bergman. Allen usa-o num conto de Harry em *Desconstruindo Harry* (1997) em que a Morte vem com uma túnica e um machado buscar um homem em seu apartamento, mas o amigo que usava o *flat* para se encontrar com uma mulher é levado em seu lugar. Esse filme faz homenagem a Pirandello quando as próprias personagens questionam e ajudam o escritor dentro do labirinto de situações que ele enfrenta. São também as personagens que o aplaudem ao final. Essas situações são tiradas da peça *Bloqueio Criativo* (ALLEN, 2003), em que o escritor é literalmente amarrado a uma cadeira enquanto personagens jogados numa gaveta se revoltam. O início da peça também está no filme, pois os personagens de Harry são os personagens de Allen numa casa de campo em Connecticut, cometendo adultérios. Também a peça *Central Park West* (ALLEN, 2003) tem personagens aproveitados no filme, como a esposa psicanalista que é traída pelo marido. Outra peça de Allen parcialmente adaptada por ele mesmo para o cinema é *A Lâmpada Flutuante* (ALLEN, 1982), em que o adolescente Paul fica treinando truques de mágica em seu quarto, um alter-ego do próprio escritor/diretor. Allen adolescente reaparece em *A era do Rádio* (1987) e a família desajustada também. Em *Broadway Danny Rose* (1984), temos a

reprodução de uma cena em que o agente falido tenta vender seus artistas agenciados; na peça ele vai até a casa de Paul para conhecê-lo. Também há uma influência de Tennessee Williams, que foi adaptado para o cinema com *Algemas de Cristal* (*The glass menagerie*, 1987). *Sonhos de um Sedutor* (1969), peça levada na Broadway, foi adaptada pelo próprio autor para o filme de Herbert Ross em 1972. A peça é uma citação intertextual apontada pelo próprio Genette ao filme *Casablanca* (1942). O filme de Curtiz, por sua vez, é adaptado de *Everybody comes to Ricky's*, peça teatral. Verdadeiro *mise-en-abîme*, a peça também tem um paralelo com *The seven year's itch* (AXELROD, 1958), peça adaptada para o cinema por Billy Wilder (*O pecado mora ao lado*, 1955); o protagonista tem “sonhos” com personagens do passado e da ficção que entram e saem de cena como numa peça de Arthur Miller ou Thornton Wilder, onde a realidade e a alucinação se misturam; Humphrey Bogart aparece e influencia a vida do protagonista, assim como sua ex-mulher. Allen atua na peça e no filme e é também o roteirista. A influência da estrutura do teatro épico está em vários filmes de Allen com narrativa não-linear, ou mesmo naqueles em que ele fala para a câmera, em que personagens do povo opinam sobre a vida dos protagonistas, onde aparecem celebridades e onde o passado entra no presente e vice-versa sem a menor cerimônia, como em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977). Há subtítulos que expressam o pensamento dos personagens enquanto falam outra coisa; há narradores em vários filmes, criando distanciamento, e há até uma divisão em capítulos, em *Hannah e suas irmãs* (1996). Essa influência se faz notar em *Maridos e esposas* (1992): câmera nervosa, entrevistas; *Desconstruindo Harry*: montagem repetitiva, personagens apresentando personagens; em *Tiros na Broadway* (1994) e em *Melinda e Melinda* (2004-2005) há uma tese no início do filme que é defendida ou contestada ao final e em *Sonhos de um Sedutor* vemos o mundo interior e exterior do personagem. A considerada matriz das comédias de recasamento dos anos 30, a peça *Pigmaleão*, de Shaw, que deu origem ao filme *My Fair Lady* (1962), vai inspirar Allen por toda sua carreira. A ninfeta estilo Lolita que tem um mentor mais velho está em quase todos os filmes de Allen. A paródia de *Hamlet* em *Tudo que você sempre quis saber sobre sexo – mas tinha medo de perguntar* (1972) é a mais famosa citação a Shakespeare (2015) em Allen. Porém, também em *Sonhos Eróticos de uma noite de verão* (1982), há uma referência a *Sonho de uma*

*noite de verão*, apesar de ser um filme que cita *Sorrisos de uma noite de amor* (1955), de Bergman. Há também uma breve citação a *A Tempestade*. Em *Melinda e Melinda* há referências a *Otelo* e também em *Hannah e suas irmãs*. Na tese de alguns estudiosos americanos, as comédias românticas dos anos 30, que serviram de inspiração para as comédias dramáticas de Allen dos anos 70, têm como modelo *A Megera Domada*. Apesar de dizer que se inspirou numa tragédia real de uma socialite contada por sua mulher, Allen certamente tirou *Blue Jasmine* (2013) de “*Um Bonde Chamado Desejo* (WILLIAMS, 1947). A própria Cate Blanchett era chamada na época de Blanchett Dubois, referência à personagem que ela interpretou antes nos palcos. Ele é um dos autores prediletos de Allen, e o filme *Uma Rua Chamada Pecado* (KAZAN, 1951), inspirado na peça, tem um dos seus atores preferidos - Brando. Como uma grande exceção em sua obra, e talvez a maior incursão do cinema em seu teatro desde *Sonhos de um sedutor*, *Tiros na Broadway*, o filme, é uma grande homenagem às peças da Broadway do período realista do teatro, anos 30, era de O’Neill e também inspirado em *Dinner at Eight* (KAUFMAN, 1933), peça que foi filmada nesta época. Escrito em 1993, juntamente com Douglas MacGrath, foi transformado vinte anos depois em um musical da Broadway. Allen faz o processo inverso, adaptando um filme seu para os palcos. Durante as pré-estreias (março de 2014), ele tomava notas e criava novas piadas para os atores, com quem conversava nos bastidores. Ele não dirigiu a produção, porém atuou na seleção de elenco, indicando o protagonista. A peça tornou-se metalinguística, pois fala da dificuldade de um dramaturgo de encenar seu trabalho, enquanto um gênio nato, envolvido no mundo do crime, é de fato o autor. A última incursão de Allen em auto adaptações trata-se de uma peça em dois atos montada na Broadway nos anos 90, *Second-Hand Memory* que vem a ser a base do filme *Café Society* (2016). O jovem nova-iorquino que vai para Hollywood trabalhar com o famoso agente tio Phil, que se apaixona pela secretária deste e depois descobre que ela é amante do tio, até a visita que o então casal faz a ele na segunda parte, em Nova York, tudo é tirado da peça. Como Allen acredita que um mesmo tema pode ser encarado como drama ou comédia – essa tese não é dele, mas está no filme *Crimes e pecados* e em *Melinda e Melinda*, o destino do protagonista no filme é mais glamoroso. A personagem da irmã, que na peça é narradora e irônica, uma ovelha-negra da família, no filme

torna-se cômica. Também em *Sonho de Cassandra*, (2007) ele aproveita de forma trágica os sobrinhos que precisam da ajuda do tio rico que mora em L.A. Em mais de 40 livros sobre Allen, os filmes *Interiores* (1978), *A Outra* (1988) e *Setembro* (1987) são exaustivamente estudados. Mas não podemos deixar de citá-los como exemplos de encenações entre quatro paredes – *Setembro e Interiores* – e filmes onde o palco – *A Outra*, é destaque. Também em *Misterioso Assassinato em Manhattan* (1993), há um teste de atriz envolvendo um diretor de teatro amigo do casal principal. Em *Hannah e suas irmãs*, é uma família de atores, então o assunto dos jantares invariavelmente é teatro. Allen dirigiu uma ópera (*Gianni Schicchi*, 2009) de Puccini, para o *Festival dei Due Mondi* em Spoleto, Itália, para a qual encomendou a seu diretor de arte, Santo Loquasto, que fizesse figurinos e cenários p&b para dar a sensação de ser um filme dos anos 40, sobre uma família mafiosa. Ao final uma tela é baixada com nomes fictícios em italiano. Talvez por influência deste trabalho, tenha interpretado um diretor de ópera em seu filme *Para Roma com amor* (2012).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALLEN, W. “Bloqueio criativo: Riverside Drive; Old Saybrook”. “Central Park West” In: *Adultérios*. L&PM, Porto Alegre, 2003.
- ALLEN, W. *Don't drink the water*. Samuel French, N.Y., 1995.
- ALLEN, W. *Sonhos de um sedutor*. L&PM, Porto Alegre: 1984.
- ALLEN, W. “Deus”. “Morte”. “A Morte bate à porta”. In: *Sem plumas*. L&PM: Porto Alegre, 1979.
- ALLEN, W. “Sex”. “Death”. “A second-hand memory”. In: *Woody Allen papers*. Rare books special collection. Firestone Library. Princeton University, New Jersey, USA.
- AXELROD, G. *The seven-year itch*. In: GASSNER, J. *Best American plays*. Fourth Series 1951-1957, N Y, Crown Publishers, 1958.
- BECKETT, S. *Esperando Godot*. SP: Cosac Naify, 2014.
- ECO, U. *Sobre a literatura*. SP: Record, 2003.
- GENETTE, G. *Palimpsests – literature in the second degree*. University of Nebraska Press, 1997.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. RJ. Edições 70, 1985.
- KAFKA, J. *O processo*. Gráfica Europam, Mira Sintra, 1976.
- KAUFMAN, G.; MOSS, H. *You can't take it with you*. N Y: Farrar & Rinehart, 1937.

KAUFMAN, G. "Dinner at eight". In: Kaufman & Co. Broadway Comedies. The Library of America, NY, 1984.

PATRICK, J. "The teahouse of the august moon." In: GASSNER, J. Best American plays 1918-1958 Supplementary Volume. N Y, Crown Publishers, 1961.

PIRANDELLO, L. Seis personagens à procura de um autor. São Paulo: Abril, 1978.

SANTANNA, A. R. Paródia, paráfrase & cia. Ed. Ática, SP, 1985.

SHAKESPEARE, W. "A tempestade". "A megera domada". "Otelo". "Sonho de uma noite de verão". "Hamlet". In: The complete Works of William Shakespeare. Barnes & Nobles. NY, 2015.

SHAW, G. B. Pigmaleão. L&PM, Porto Alegre, 2006.

STAM, R. "Beyond fidelity: the dialogic of the adaptation". In: NAREMORE, James. Film adaptation. London: The Athlone Press, 2000.

WILLIAMS, T. A Streetcar Named Desire. New York, NY: New American Library, 1947.

WILLIAMS, T. "The glass menagerie". In: GASSNER, John. Best American plays of the modern American theater. NY, Crown Publishers, 1947, p. 1-38.

# A voz do pagão: Ramon Novarro, masculinidade e cinema sonoro<sup>1</sup>

## The pagan's voice: Ramon Novarro, masculinity and sound cinema

Natasha Hernandez Almeida<sup>2</sup> (Doutoranda – UFF)

### Resumo:

Dentro do contexto do star system hollywoodiano dos anos 1920, como representante do estereótipo do latin lover, surgiu Ramon Novarro, um ator mexicano de grande prestígio durante a fase de transição para o cinema sonoro. No Brasil, sua voz foi a primeira a ser ouvida em salas de cinema de diversas cidades. O objetivo desse artigo, portanto, é estabelecer e entender as relações entre star system, masculinidade e a transição para o cinema sonoro, tendo como fio condutor a trajetória de Novarro.

### Palavras-chave:

Cinema sonoro, masculinidade, Ramon Novarro, voz, *star system*.

### Abstract:

Within the context of the 1920s Hollywood star system, as a representative of the stereotype of the Latin lover, emerged Ramon Novarro, a Mexican actor of great prestige during the transition phase to sound cinema. In Brazil, his voice was the first to be heard in theaters of several cities. The purpose of this article, therefore, is to establish and understand the relations between star system, masculinity and the transition to sound cinema, having as a main thread Novarro's trajectory.

### Keywords:

Sound cinema, masculinity, Ramon Novarro, voice, star system.

Na manhã do *Halloween* de 1968, os meios de comunicação americanos anunciavam a morte de Ramon Novarro. O ator mexicano, que já havia sido uma grande estrela de *Hollywood*, foi encontrado morto em sua casa em *Hollywood Hills*. Mais tarde, foi descoberto que Novarro havia morrido sufocado pelo próprio sangue, após ter sido severamente espancado. Seus assassinos foram dois irmãos que haviam ido à casa de Ramon como garotos de programa, e o haveriam torturado para que ele os desse dinheiro.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Espaço, Som e Memória.

<sup>2</sup> Natasha Hernandez Almeida é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, onde desenvolve pesquisa sobre o cinema nas cidades de Piracicaba e Campinas.

Na época, a divulgação da homossexualidade do ator surpreendeu a muitos fãs e, até mesmo, a algumas pessoas próximas, de quem ele mantinha sua orientação sexual em segredo. O sensacionalismo da mídia sobre o assunto trouxe um certo desconforto, já que questionava a imagem de heterossexual e a masculinidade de Novarro, construídas pelo *star system* hollywoodiano da década de 1920. Ramon passara pela transição para o cinema sonoro, uma fase também marcada por uma espécie de transição entre uma tentativa de emancipação sexual geral e um retorno ao conservadorismo moral em *Hollywood*.

No Brasil, uma sociedade mista de modernidade e conservadorismo presenciava essas mudanças, e logo em 1929, pôde ouvir a voz de Ramon Novarro, trazendo mais um elemento de sexualidade à figura de amante latino que vinha sendo construída em torno de sua pessoa desde o início de sua carreira. Em algumas cidades, a voz de Novarro, no filme *O pagão* [*The Pagan*, 1929], foi a primeira de qualquer voz a ser ouvida, inaugurando o cinema sonoro.

## 1. Novarro<sup>3</sup>

Ramón Gil Samaniego nasceu em Durango, México, em 6 de fevereiro de 1899. Passou sua infância muito próximo da mãe, quem lhe dava aulas regulares de piano e canto, enquanto seu pai se dedicava ao consultório que possuía como dentista. Sua família era considerada abastada, por isso viveu uma infância tranqüila, ao lado de seus 11 irmãos.

Por diversas vezes, o jovem Ramón considerou seguir a carreira religiosa, pelo fato de sua família ter lhe concedido uma formação extremamente católica, mas acabou seduzido pelo mundo do entretenimento, e, na sua juventude, resolveu se mudar para os Estados Unidos. Em Los Angeles, após passar por dificuldades juntamente com a família, enquanto tentava atingir o estrelato em *Hollywood*, sua primeira oportunidade de participar de um filme chegou, como um bandido mexicano figurante, em *The Jaguar's Claws* [1917]. Seu primeiro grande papel foi em *O prisioneiro de Zenda* [*The Prisoner of Zenda*, 1922], dirigido por Rex Ingram. Nessa época, o

---

<sup>3</sup> Todas as informações desse item foram baseadas na biografia de Ramon Novarro, escrita por André Soares, e publicada em 2010.

mexicano ainda utilizava o nome Ramón Samaniegos, mas logo o alterou para Ramon, sem o acento, Novarro, como ficou conhecido pelas patleias de cinema pelo mundo.

Ao contrário do que se pudesse pensar, sua participação no cinema sonoro, a partir de 1929, fez que seu sucesso fosse mantido. Seu estereótipo de latino e sua capacidade de canto possibilitaram que ele encenasse diversos papéis marcantes durante a década de 1930. O primeiro filme sonoro do qual participou foi *O pagão*, como o mestiço Henry Shoemith, em que mostra, pela primeira vez, suas habilidades musicais.

## **2. *Star system, latin lovers e voz***

Durante a década de 1920, a indústria cinematográfica hollywoodiana vinha desenvolvendo um modelo sólido de *star system*. Além de perpetuar a hegemonia dos grandes estúdios norte-americanos, segundo Joel Spring (1992, p. 69), nos Estados Unidos como um todo, uma combinação da vida sexual publicizada das estrelas de filmes e o retrato da paixão nas telas contribuíram para a educação sexual da juventude, durante os anos 1920. Atores como Rudolph Valentino e Greta Garbo fizeram parte dos sonhos de adolescentes.

Embora Novarro tenha, muitas vezes, sido comparado a Valentino ou, ainda, ter sido considerado um substituto, diante da lacuna deixada por sua morte, em 1926, podemos dizer que ambos foram parte de um tipo criado durante os anos 1920, que adquiriria diferentes versões ao longo dos anos, o *latin lover*. Segundo Benshoff e Griffin (2009), depois do *greaser*, o bandido latino-americano pouco atraente, bastante recorrente nos anos 1910, o *latin lover* se popularizou dentro do universo hollywoodiano. De acordo com o estereótipo, homens e mulheres de descendência latino-americana, italiana ou espanhola, são entendidos como mais sensuais e sexuais que os norte-americanos, promovendo a lenda de que latinos seriam mais emocionais e de “sangue quente”. O efeito do estereótipo teria sido o de expressar uma imagem de um objeto sexual sedutor, de pele mais escura, cuja diferença cultural insinuaria a presença de segredos eróticos e exóticos, às vezes relacionados à violência ou ao sadomasoquismo.

Na década de 1920, portanto, o estereótipo de *latin lover* estava extremamente ligado a uma ideia de masculinidade. Embora tenha havido representantes femininas na década de 1910, foi na década seguinte que o conceito de *latin lover* passou a ligar-se extremamente ao masculino.

Benshoff e Griffin (2009) explicam que, nos anos 1920, os *latin lovers* eram *leading men* de filmes românticos que, regularmente, eram bem-sucedidos em ganhar o coração das moças brancas em papéis principais. Como possuíam pele mais clara que os atores latinos que interpretavam os *greasers*, aos *latin lovers* era permitido interpretar papéis de variadas etnias, o que sugere que *Hollywood* os via como um “outro genérico”. Valentino se consagrou ao personificar um príncipe árabe em *Paixão de Bárbaro* [*The Sheik*, 1921], enquanto Novarro roubou corações como um francês, em *Scaramouche* [1923], um judeu do antigo testamento, em *Ben-Hur* [1925], e como um austríaco, em *O príncipe estudante* [*The Student Prince in Old Heidelberg*, 1927] (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009).

A masculinidade e a orientação sexual desses atores, no entanto, foram diversas vezes questionadas pela mídia. Embora houvesse se casado duas vezes, com mulheres, a homossexualidade de Valentino era afirmada em diversos jornais e revistas, e sua masculinidade discutida, muitas vezes, por conta do tipo de gesticulação que utilizava em seus filmes, com movimentos um tanto delicados ou utilizados de forma excessiva. Houve até notícias de que Rudolph e Ramon teriam um relacionamento homoafetivo, o que acabou por se demonstrar um simples boato, já que os atores se encontraram em pouquíssimas ocasiões.

Benshoff e Griffin (2009) consideram que a popularidade da figura do *latin lover* minguou após a transição para o cinema falado, possivelmente, devido à intensificação da xenofobia, no momento seguinte à Grande Depressão. Entretanto, alguns atores como Dolores Del Rio e o próprio Ramon Novarro sobreviveram aos filmes sonoros, e, em casos como o do mexicano, mantiveram sua popularidade, através de suas vozes, que, além de serem adequadas ao padrão exigido por *Hollywood*, possuíam uma excelente capacidade de canto.

Assim, com as primeiras produções faladas, um novo elemento passa a integrar o conjunto de possíveis apelos sexuais das atrizes e atores de *Hollywood*, e que não poderia ser

reproduzida pelas fotografias divulgadas por jornais e revistas, e somente ouvida na sala de cinema, a voz.

De acordo com Mary Ann Doane (1983, p.458), “o acréscimo do som no cinema introduz a possibilidade de representar um corpo mais cheio (e organicamente unificado) e de confirmar o *status* da fala como um direito de propriedade individual”. Uma vez considerando a questão da ancoragem da voz ao corpo, podemos dizer, ainda com apoio no texto de Doane (1983, p. 460), que a ideia de se juntarem os dois elementos, como ocorreria na “realidade”, se estabelecêssemos um diálogo com alguém, ou simplesmente observássemos tal pessoa falando ou cantando, traz consigo um desejo de “presença”. Essa presença, no entanto, para que se tornasse o cinema falado um produto vendável, não deveria ser a de qualquer voz, mas a voz da estrela, da qual o corpo não é separável.

Diante disso, passamos a entender a frequência com a qual as vozes dos atores no período de transição para o cinema sonoro eram enfatizadas nas propagandas, em jornais e revistas, dos filmes em que apareciam. Ramon Novarro, da mesma maneira que Greta Garbo, com quem contracenaria em *Mata Hari*, em 1931, obteve grande reconhecimento com seus filmes falados e, principalmente, cantados. Isso ocorreu em *O pagão*, fita que obteve êxito quando exibida no Brasil, como veremos a seguir.

### **3. O pagão**

*O pagão* foi produzido e distribuído pela Metro Goldwyn Mayer, e dirigido por W. S. Van Dyke, em 1929. O filme, baseado na história de John Russell, apresenta-nos Ramon Novarro no papel de Henry Shoemith Jr., um mestiço despreocupado que vive em uma ilha do oceano Pacífico, possuidor de uma grande produção de copra<sup>4</sup>. Ao chegar à ilha, o comerciante branco Roger Slater, interpretado por Donald Crisp, se interessa desse fato e tenta enganá-lo, para que possa levar a copra que deseja. A bordo de seu navio, o comerciante mantém presa a também

---

<sup>4</sup> Polpa seca do coco, utilizada para fazer óleo.

mestiça, Tito, Dorothy Janis, por quem Shoemith se apaixona, e, a partir daí, se desenrola a narrativa.

Ainda sem diálogos falados, o filme possui somente ruídos e canções, dentre as quais está *The pagan love song*, de Nacio Herb Brown e Arthur Freed, cantada por Ramon Novarro e Dorothy Janis, que atingiu tamanho sucesso. O fato de Novarro cantar em *O pagão*, e, dessa forma, mostrar a seus fãs sua melodiosa voz, foi extremamente enfatizado na publicidade do filme, principalmente no Brasil.

No jornal *O paiz*, em 6 de outubro de 1929, a manchete enfatizava que “em ‘O Pagão’, Ramon canta seis vezes, agradando imensamente a todos que o ouvem, pois ele é possuidor de linda voz”. Nessa época, o filme se encontrava em cartaz no Palácio Theatro, no Rio de Janeiro, tendo, em setembro, sido exibido na inauguração do Cine Rosário, na Barra Funda, em São Paulo, e em seguida no Cine Roma, na mesma cidade.

No estado de São Paulo, *O pagão* assumiria uma posição ainda mais importante, a de inaugurar as exibições sonoras em salas de diversas cidades. O filme passou pela capital, em seguida, estreou em Piracicaba, logo depois, em Campinas, e, depois, em São Carlos. Os piracicabanos conheceram a voz de Novarro, juntamente com o cinema sonoro, em 24 de outubro de 1929. Na mesma data, a primeira página inteira do *Jornal de Piracicaba* foi tomada pela propaganda da estreia do cinema falado. Em posição central estava a divulgação de *O pagão*, anunciando as sessões naquele dia e no seguinte, às 19h30 e 21h30. Novamente, que o foco maior da publicidade era a voz de Ramon Novarro (ALMEIDA, 2015, p. 10).

Em Campinas, a projeção de *O pagão* ocorreu no ano seguinte, inaugurando o cinema sonoro no Teatro São Carlos. A propaganda, de meia página, da estreia do cinema sonoro é publicada no próprio dia das sessões, 28 de janeiro de 1930, no jornal *Correio Popular*. A primeira apresentação de *O pagão*, assim como em Piracicaba, deu-se às 19h30, e a segunda, às 21h30 (ALMEIDA, 2014, p. 8 e 9). Como de costume, é utilizada a voz de Ramon Novarro como propaganda, dizendo que, na “apresentação, pela primeira vez, do mais romântico, maravilhoso e sublime espetáculo da ‘Metro-Goldwyn’”, em que “Campinas inteira ouvirá a voz do grande ídolo: Ramon Novarro”.

Em São Carlos, Evandro Vasconcellos (2011) indica que, no dia 15 de fevereiro de 1930, o jornal *Correio de S. Carlos* inicia a publicação de grandes anúncios de *O pagão*, que estrearia no dia 20 do mesmo mês, marcando o começo das exibições de filmes sonoros na cidade. Muito provavelmente, como não foi possível o acesso ao referido jornal, a voz de Novarro teria sido utilizada, também, como atrativo ao público. Considerando que a Empresa Teatral Paulista, responsável por promover a sessão do filme em São Carlos, é a mesma que administrava a sala de cinema em que houve sua exibição em Campinas, podemos admitir que os anúncios publicados fossem, no mínimo, parecidos, e que havia destaque para a voz do mexicano também nas propagandas de São Carlos.

### **Conclusão**

O *star system* hollywoodiano dos anos 1920 foi responsável pela consolidação de diversas estrelas dos grandes estúdios norte-americanos. Dentro desse contexto foi que surgiu o estereótipo do *latin lover*. Carregado de sensualidade, exotismo, boa aparência, pele ligeiramente morena, e movimentos de dançarino, e detentor de uma sexualidade aflorada, podemos concluir que o *latin lover* funcionava como uma categoria integrante da masculinidade.

Como um dos maiores representantes desse estereótipo, surgiu Ramon Novarro, cuja morte trouxe, já nos anos 1960, uma necessidade de se repensarem os padrões que costumavam ser impostos aos atores de *Hollywood*, durante seu período de estrelato. Podemos dizer que o ator mexicano materializa nossa tentativa de criar essa teia de relações entre *star system*, masculinidade, transição para o sonoro e repercussões no Brasil. Assim, sua trajetória perpassa quase que de maneira espontânea todos os diferentes pontos que procuramos abarcar.

Novarro passou pelo período de transição para o cinema sonoro, e incorporou as novas demandas de *Hollywood* a suas atrizes e atores, utilizando sua voz em canções que imortalizaria em seus filmes sonoros. No Brasil, sua importância se avulta, por ter sido a sua voz a primeira a ter sido ouvida, com o início das sessões sonoras, em salas de cinema de diversas cidades. Como novo elemento do exercício de sua sexualidade nas telas, a voz pagã de Ramon carrega

consigno os traços de um antigo *star system*, e as mudanças trazidas pelo som, sendo, ainda, capaz de nos provocar questionamentos acerca de temas como a masculinidade e a sexualidade nos dias atuais.

## Referências

ALMEIDA, N. H. “A chegada do cinema sonoro a Campinas nas páginas do Correio Popular”. In: XVIII Socine, 2015, Fortaleza. Anais de Textos completos. São Paulo: Socine, 2014. p. 289-295.

\_\_\_\_\_. “Teatro e cinema em Piracicaba: a história do Cine São José”. In: 10º Encontro Nacional de História da Mídia: A memória na era digital, 2015, Porto Alegre. Anais eletrônicos. Porto Alegre: ALCAR, 2015.

Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/teatro-e-cinema-em-piracicaba-a-historia-do-cine-sao-jose/view>. Acesso em: 01 dez. 2016.

BENSHOFF, H. M.; GRIFFIN, S. *America on film: Representing race, class, gender, and sexuality at the movies*. New York: Wiley Blackwell, 2009.

DOANE, M. A. A voz no cinema: A articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

GOMERY, D. *The coming of sound: A history*. New York: Routledge, 2005.

GOULART, I. R. O. *A ilusão da imagem: O Sonho do Estrelismo Brasileiro em Hollywood*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

O paiz, 06/10/1929.

SOARES, A. *Beyond paradise: the life of Ramon Novarro*. Oxford: University Press of Mississippi, 2010.

SPRING, J. *Images of american life: A history of ideological management in schools, movies, radio and television*. Albany: State University of New York Press, 1992.

VASCONCELLOS, E. G. *Do cinema silencioso ao sonoro: a transição na cidade de São Carlos*. 2011. Não publicado.

# Pequeno Dicionário Amoroso 2: O Casamento com o Mesmo ou com o Outro?<sup>1</sup>

## Little Love Dictionary 2: The marriage with the same or with the other?

Ney Costa Santos (Doutorando - PUC-Rio)<sup>2</sup>

### Resumo:

O trabalho mostra como o filme Pequeno Dicionário Amoroso2, dirigido por Sandra Werneck e Mauro Farias em 2015, se vincula à tradição paródica do Cinema Brasileiro quando expressa suas dúvidas diante das relações afetivas, do conhecimento do Outro e da conclusão de Stanley Cavell de que nas remarriage comedy de Hollywood, produzidas entre 1934 e 1949, fica demonstrada a possibilidade de superação do ceticismo pela realização nelas do recasamento com o mundo.

### Palavras-chave:

Cinema, Filosofia, Música

### Abstract:

The work shows how the Little Love Dictionary2, movie directed by Sandra Werneck in 2015, binds to parodic tradition of Brazilian Cinema when expressed his doubts on affective relations, knowledge of the Other and the conclusion of Stanley Cavell that in Hollywood remarriage comedy, produced between 1934 and 1949, is demonstrated the possibility of overcoming the skepticism by performing them the remarriage with the world.

### Keywords:

Film, Philosophy, Music.

Ao estudar, em Pursuits of Happiness, um conjunto de sete filmes produzidos em Hollywood entre 1934 e 1949, aos quais chamou de comédias de recasamento, o filósofo americano Stanley Cavell assinalou que o movimento de reaproximação de um casal que por algum motivo está separado, em uma perspectiva filosófica, indicaria a possibilidade de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema Brasileiro Contemporâneo II

<sup>2</sup> 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.

superação do ceticismo. Casais adultos e sem filhos buscando superar os obstáculos entre eles, gerados pela vida em comum no cotidiano, reconhecendo no parceiro/parceira aquele Outro que só se revela humana e plenamente nessa mesma vida do dia a dia, o que possibilita a quebra da constatação cética de impossibilidade de conhecimento de si, do outro, do mundo.

Dentre tantas comédias produzidas a partir da consolidação do cinema sonoro, no início dos anos 30, Cavell destacou um grupo que lhe parece herdeiro das comédias românticas finais de Shakespeare; enquanto nas comédias tradicionais o casal jovem supera os obstáculos individuais e sociais à sua felicidade, sendo o casamento o momento de confirmação do amor e de reconciliação com o mundo, nas comédias de recasamento, o desenvolvimento e resolução da trama não se direciona para a união do casal, mas, sim, para a re-união, que ele fique junto novamente. Cavell observa nessa estrutura narrativa, no percurso da trama, algo frequente nas comédias shakespearianas. Um momento final de acordo com o mundo, de reconciliação entre aqueles que haviam sofrido com a perfídia, o erro ou os enganos de outros. *Muito Barulho por Nada*, *Conto de Inverno* e *A Tempestade* são exemplos desse tipo de resolução.

A partir daí Cavell desenvolve a ideia de que esses filmes, herdeiros da tradição shakespeariana, assumem que a possibilidade de realização da felicidade humana, não se dá pela via da plena, absoluta e perene satisfação das nossas necessidades, mas, sim, pela transformação delas, no reencontro, no recasamento com o mundo. A possibilidade de superação do ceticismo, entendido aqui como impossibilidade de conhecimento do Outro, e o modo de desenvolvimento da trama, descrevem e apontam ao espectador algo que estaria também em cada um deles, ou seja, “o inatingível, mas atingível eu”. Um percurso ético e moral possível a todos os homens. Esse movimento interior vincula-se ao pensamento de Ralph Waldo Emerson, considerado por Cavell como um marco referencial da cultura e da filosofia americana. O cinema, segundo Cavell, muitas vezes indica que é possível um mundo melhor e que há um anseio dos personagens em direção a ele. Essa questão é bastante clara e indicativa do chamado perfeccionismo moral, expressão que deve ser entendida como um caminho em direção à melhoria de si e do mundo, uma busca de felicidade. É o movimento evolutivo em direção à transformação, às escolhas que cada um livremente faz, o sentido mais adequado à

expressão. As comédias de recasamento seriam, ao invés de contos de fada do período da Depressão, parábolas espirituais, conversas com o espectador.

A defesa de Emerson como filósofo e do Cinema como uma arte capaz de expressar de modo preciso questões éticas e morais, causou grandes resistências na Academia americana, dominada pelos departamentos de filosofia profissionais. Em uma época em que o Cinema não era considerado relevante e digno do interesse acadêmico, Cavell defendeu os estudos cinematográficos como uma necessidade fundamental para a ampliação de horizontes na área de humanidades e para a formação ética e humanista dos alunos. Ele estava consciente de que suas afirmações sobre a possibilidade de aproximação entre aquele tipo de cinema e a filosofia poderiam ser consideradas um ultraje, mas que essas objeções e resistências deveriam ser enfrentadas e superadas. “O filme existe em estado de filosofia; ele é inerentemente auto-reflexivo, tem sede de especulação... com isso estou mostrando que a filosofia pode ser considerada esteticamente”, diz Cavell reafirmando sua aproximação com o pensamento de Emerson, na “busca pela valorização do comum, do familiar, do ordinário, a procura contínua por uma nova intimidade na relação de si mesmo com o mundo”, ou aquilo que Kierkegaard chamava de “a percepção do sublime no cotidiano”. A busca e revelação presentes, por exemplo, na poesia de Adélia Prado, nos contos de Katherine Mansfield e em algumas narrativas de Clarice Lispector ou no cinema de Yasujiro Ozu.

Nesse contexto, Stanley Cavell detectou nas comédias de recasamento o surgimento de uma nova mulher. Em todos os filmes estudados, a mulher não está a reboque nas narrativas, ela é condutora, é ativa, não sofre ou recebe a decisão dos homens. Essa perspectiva nos leva a indagar sobre o que é uma união entre um homem e uma mulher. É interessante observar como esse tipo de protagonismo feminino está presente em Luiza, personagem de Andrea Beltrão em *Pequeno Dicionário Amoroso 2*, dirigido por Sandra Werneck em 2015.

Em *Pequeno Dicionário Amoroso 2* Luiza, personagem de Andrea Beltrão, reencontra com Gabriel/Daniel Dantas no cemitério após o enterro de seu padrasto. Eles conversam e parecem surpresos e felizes com o reencontro que acontece antecedido, ironicamente, pela palavra alucinação, a primeira do dicionário amoroso. O filme anterior terminara com a separação

do casal Luiza/Gabriel e os planos finais mostram cada um deles com seus novos amores. Agora, tanto tempo depois, Luisa está em um momento difícil em seu atual casamento, pensando em separação, e o reencontro com Daniel traz de volta o afeto, a intimidade que já viveram e daí, novamente, o desejo. Depois de alguns encontros e jantares, a recaída é inevitável. Vivem então uma espécie de recasamento sem dividir o mesmo teto. Eles têm cumplicidade, conhecem bem um ao outro, mas sabem que alguma coisa mudou e isso os deixa sempre inquietos e indecisos. Quando Luiza diz a Gabriel que se separou, ele pergunta se ela vai morar com ele; ela diz que não e pergunta se há algum problema. Gabriel diz então que já viveram aquele filme, o final não foi feliz e é melhor cada um em sua casa. Embora conheça bem Gabriel e tenha com ele tudo que um casal precisa para se manter junto, alguma coisa a incomoda. No fundo, Luiza parece desconfiar que aquela reaproximação, aquele recasamento não é possível e tudo provavelmente terminará em dor e frustração. No fundo, o reencontro só atizou a possibilidade de recasamento porque o seu casamento atual estava desmoronando e o namoro/casamento de Daniel tensionado com uma moça grudenta e obsessiva. Quando surge, em um encontro ocasional, o fotógrafo Guto, personagem de Eduardo Moscovis, essa novidade vai mostrando a Luiza um outro de verdade e não uma possibilidade dele no mesmo Gabriel.

Certo dia, almoçando a beira da Lagoa, depois de Daniel dizer que rompeu com a Jackie, sua namorada, e que isso não tem volta, Luiza diz a ele que está saindo com outra pessoa e que o que aconteceu entre eles foi só saudade, que já estavam cometendo os mesmos erros. "Quando nos reencontramos a minha vida estava de um jeito ruim e eu me apaixonei, mas agora..." Gabriel não demonstra pesar: "Eu sei. Posso marcar um encontro daqui a quinze anos?". Luiza olha para ele com carinho, lhe dá um beijo e sai. Gabriel fica por instantes com cara de paisagem, mas subitamente recolhe todas as flores das outras mesas e o vemos na sequência seguinte tentando entregá-las para Jackie, dizendo que ela é o amor de sua vida, que não pode viver sem ela. Jackie não quer conversa e joga o carro em cima dele.

Antecedida pela palavra xeque-mate, Luiza entra no laboratório fotográfico de Guto, às voltas com revelações e copiagens. Ele pede a ela que fique a sua frente para que ele a fotografe. Luiza tira a parte de cima do vestido, eles se abraçam e transam pela primeira vez. Na sequência

seguinte, a palavra é yin yang e mostra a ex-mulher de Gabriel consolando a filha que está de ressaca alcoólico-amorosa e a seguir, na mesma sequencia, vemos Luiza um tanto aflita, dizendo a Guto que iria embora. Ele pergunta por que e ela diz que está com medo, mas adorou o que rolou entre eles.

A próxima palavra é zelo e mostra a ex-mulher de Gabriel, vivida por Glória Pires, jogando tarô e dizendo que ele um dia encontraria a pessoa certa. Gabriel ri e os dois brindam a amizade que, segundo ela, é melhor que casamento. Há um corte para Luiza e a mãe vendo, do Forte de Copacabana, o mar e a praia. A mãe diz a Luiza que vinha muito ali com o Comendador e que hoje em dia as pessoas não se envolvem mais por causa de internet e da vida de correria. Ela pergunta se a filha está apaixonada. Luiza confirma e diz que esse é o X da questão e a mãe pergunta pelo Y; Luiza fala dos casamentos desfeitos e a mãe que antes parecia quase gagá, diz que “para ser livre tem que se suportar as responsabilidades das escolhas, mas isso dá uma trabalhadeira...” A última palavra do filme, do dicionário amoroso, é apostar e essa palavra parece indicar o caminho que vai tomar a personagem. Não há certeza de nada; o casamento e o amor podem acabar, mas só saberemos disso se apostarmos, arriscarmos e aceitarmos que poderemos ganhar ou perder.

Ao final do filme, pedalando sozinha nas Paineiras, Luiza/Andrea parece se perguntar se aquele Outro, o fotógrafo Guto, não é o mesmo, ou os mesmos dos outros casamentos. Há sempre algo impreenchível, uma falta/falha constitutiva do humano, permanente cesura no desejo de plenitude. O Outro existe, mas ele sempre será desconhecido, impossível de reconhecer e conhecer, afirma o ceticismo. Ao contrário dos filmes estudados por Cavell, onde os casais se reencontram e se refazem, Pequeno Dicionário Amoroso 2 permanece com a dúvida e nesse ponto, de modo sutil, se liga à tradição paródica do cinema brasileiro. Nas remarriage comedies não há o happy-end do “e viveram felizes para sempre”, mas sim o final feliz do “e recomeçaram, transformados pelo reconhecimento do outro, uma nova vida a ser vivida”. Os personagens retomam a vida comum em comum, o cotidiano, como a única possibilidade de alcançar a felicidade. O recasamento é também a aceitação dos próprios limites, da finitude, o

reconhecimento de si mesmo como falho e imperfeito, muito diferente do que o happy end tradicional costuma sugerir.

Em suas relações com os gêneros do cinema americano, o cinema brasileiro muitas vezes se utilizou da paródia, com suas inversões, caricaturas e cortes críticos. A chanchada carioca dos anos 50, popular e identitária, tinha como referencia constante o cinema americano e operava frequentemente pela via da sátira e da paródia.

Arriscaria mesmo dizer que o processo do cinema brasileiro foi em boa parte de sua existência, uma paródia do cinema americano, mas sempre buscando um caminho identitário no qual aquilo que chamamos Brasil, se reconhecesse. Ainda que Pequeno Dicionário Amoroso 2, tanto quanto o primeiro filme esteja mais próximo do gênero comédia de costumes, o modo como lida com a temática do recasamento não segue a leitura que Stanley Cavell faz nas comédias em Pursuits of Happiness.

Seria então Pequeno Dicionário Amoroso 2 uma paródia das comédias de recasamento? Embora o casamento como modo de relacionamento e até mesmo como instituição seja muito diferentes daquele dos anos 1930 /1940, podemos retomar a pergunta que Cavell faz sobre o seu valor entre as relações humanas e a perenidade desse mesmo valor, a vontade humana em sua permanência, não importando, hoje, as muitas maneiras e possibilidade de sua realização. Se Cavell concluía que o desenvolvimento e o desfecho daqueles filmes indicavam uma possibilidade de superação do ceticismo, nossos dias atuais de aceleração do tempo e de multidões se movimentando nas redes sociais retomam, como em Pequeno Dicionário Amoroso 2, o mesmo ceticismo agora não mais como tragédia, mas como aposta e risco, aliás, a única atitude possível diante da vida. Existe o amor, mas os casamentos se desfazem e o desejo fica zanzando sem rumo, aqui, ali, acolá. Recentemente uma onda de separações de casais midiáticos, estáveis e “perfeitos”, desatou mais uma vez discussões sobre o que é o casamento.

Se o início da canção It started all over again, cantada por Frank Sinatra com o conjunto vocal The Pied Pipers e a orquestra de Tommy Dorsey em 1940 poderia servir de fundo musical para o final de The Awful Truth, quando Cary Grant e Irene Dunne entram na casa do tempo no relógio cuco – “It started all over again/The moment I held you so tight/It started all over again/The

thrill we can never disguise” –, *Pequeno Dicionário Amoroso 2* termina com Luiza/Andrea Beltrão contemplando a Floresta da Tijuca com as montanhas do Rio ao fundo. E ouvimos os versos da canção de Chico Buarque: “Não se afobe não/que nada é prá já/O amor não tem pressa/ Ele pode esperar em silencio/No fundo do armário/Na posta restante/Milênios, milênios/No ar...

Ao parodiar o caminho de superação do ceticismo detectado por Cavell nas comédias estudadas em *Pursuits of Happiness*, *Pequeno Dicionário Amoroso 2* demonstra uma paz que também é cética, mas aposta no futuro sempre inalcançável e nesse instante sua contemplação da beleza da paisagem carioca é quase um momento de epifania.

Se o casamento é reconciliação e reencontro, é também risco e talvez nesse ponto a possibilidade de superação do ceticismo, no recasamento, se encontre com a consciência da aposta incerta na vida comum em comum. E de algum modo voltamos à questão posta por Stanley Cavell naqueles filmes dos anos 30 e 40. O casal possível é aquele que diariamente se reencontra e se recasa.

### **Referências Bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BICCA, Luiz. *O mesmo e os outros*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

*Ceticismo antigo e dialética*. Rio de Janeiro: 7 Letras: PUC-Rio, 2016.

CAVELL, Stanley. *Pursuits of Happiness (The Hollywood Comedy of Remarriage)*. Harvard: Harvard University Press, 1981.

PIMENTA, Joana. Disponível em [filmphilosophy.squarespace.com/1-stanley-cavell](http://filmphilosophy.squarespace.com/1-stanley-cavell), acessado em 08.06.2014.

### **Referências Cinematográficas**

MC CAREY, Leo. *Cupido é Moleque Teimoso (The Awful Truth)*, longa metragem, preto e branco: Direção: Leo Mc Carey; Elenco: Cary Grant e Irene Dunne, Columbia Pictures, USA, 1937

WERNECK, Sandra. *Pequeno Dicionário Amoroso 2*, longa metragem, cor: Direção: Sandra Werneck; Elenco: Andrea Beltrão, Daniel Dantas, Eduardo Moscovici, Glória Pires, Cineluz, Brasil, 2015.

### **Referências Musicais**

*It started all over again*, de Bill Carey e Carl Fischer, gravação RCA Victor, de Frank Sinatra com Pied Pipers e a orquestra de Tommy Dorsey, 1943.

*Futuros Amantes*, de Chico Buarque, gravação com o autor, RCA/BMG, 1993.

# Batman, terrorismo e tortura: ressonâncias da Guerra ao Terror<sup>1</sup>

## Batman, terrorism and torture: resonances of the War on Terror

Nicholas Andueza<sup>2</sup> (Mestre – PUC-Rio)

### Resumo:

A trilogia fílmica de Batman (2005, 2008 e 2012), por Christopher Nolan, traz ressonâncias da iconologia da Guerra ao Terror: fotos de Abu Ghraib, figuras sem rosto, especulares, múltiplas. Ecos imagéticos que aprofundam o realismo da trilogia ao mesmo tempo em que naturalizam certos dispositivos de poder – como a tortura. Assim, a coerção dos corpos por Batman se conecta à coerção da imagem: é pela força que o herói se legitima e realiza a manutenção de seu projeto para a cidade de Gotham.

### Palavras-chave:

Batman, terrorismo, cinema, tortura, cidade.

### Abstract:

The Batman cinematographic trilogy (2005, 2008, 2012), by Christopher Nolan, resonates the War on Terror iconology: faceless, specular, multiplied characters. Visual echoes that deepen the realism in the trilogy, while naturalizing certain power devices – such as torture. Hence, the coercion of the bodies by Batman connects itself to the image coercion: it is by force that the hero legitimates himself and is able to maintain his project for Gotham city.

### Keywords:

Batman, terrorism, cinema, torture, city.

### Introdução

A trilogia Batman dirigida por Christopher Nolan, com os filmes *Batman Begins* (2005), *Batman: o cavaleiro das trevas* (2008) e *Batman: o cavaleiro das trevas ressurgiu* (2012),<sup>3</sup> traz um leque de questões referentes às disputas pela cidade no contexto posterior aos atentados de 2001. Como foco, toma-se não o terrorismo em si, mas a iconologia produzida no período. Além de verificar o grau de intimidade dos filmes com o contexto visual da Guerra ao Terror, observa-se também qual o lugar que a imagem dá a Batman em sua ação sobre o espaço urbano. A

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Catástrofe e guerra no cinema americano.

<sup>2</sup> Mestre em cinema pela PUC-Rio, onde também se graduou em cinema. Ministra aulas de cinema e documentário em Friburgo, por iniciativa da Arturius Filmes. Email: nicholasandueza@gmail.com.

<sup>3</sup> No original, respectivamente: *Batman begins*; *The dark knight*; e *The dark knight rises*.

hipótese é que, junto com o realismo dos filmes, vem uma naturalização/legitimação da violência do homem morcego.

### **Medo e cidade**

O medo é temática central na trilogia. Na cena de abertura do primeiro filme, assiste-se à experiência traumática de Bruce Wayne com morcegos numa caverna. Contraditoriamente, Bruce, futuro Batman, passa a ter medo de morcegos. Mais tarde, quando o protagonista inicia seu treinamento de artes marciais, fala do combate à injustiça, definindo-o como “fazer o medo se voltar contra aqueles que atacam os amedrontados”. A ação batmaniana, portanto, não é simples combate ao crime: ela se conecta fundamentalmente ao medo e ao domínio sobre o medo. Assim, a justiça viria como remissão do terror aos que aterrorizam.

A temática do medo também se conecta à cidade. Exemplo dessa ligação é Falcone, vilão secundário do primeiro filme, chefe da máfia de Gotham, o qual diz explicitamente que é o poder do medo que o mantém intocado: o criminoso passa a ser visto como terrorista. A ação de Falcone afeta visualmente a paisagem, tornada escura e favelizada. A representação da favela na trilogia, portanto, é marcada pela falta e pelo medo, pela noite (ver imagem 1). No lado oposto, está o projeto da família Wayne: logo ao início do primeiro filme, enquanto Thomas Wayne, pai de Bruce, descreve a importância e centralidade da Torre Wayne em Gotham, a imagem se mostra clara, solar (ver imagem 2). Assim, instrumentaliza-se a paisagem para positivar um processo de concentração dos capitais simbólico e econômico – termos de Pierre Bourdieu retomados por David Harvey na discussão do espaço urbano (HARVEY, 1992, p.80 e 81).<sup>4</sup> W. J. T. Mitchell observa uso semelhante da paisagem em esforços imperialistas históricos: a paisagem como meio de naturalização do *status quo* (MITCHELL, 2002, p.2).

---

<sup>4</sup> Capital simbólico se refere ao prestígio angariado por alguém ou algum elemento; capital econômico, ao capital enquanto dinheiro. Para David Harvey, processos urbanos de gentrificação têm se baseado na alternância entre as duas formas de capital, enobrecendo áreas da cidade e excluindo os mais pobres (HARVEY, 1992, 79-81).



Imagem 1: Favela – *Batman Begins*



Imagem 2: Torre Wayne – *Batman Begins*

A ação de Batman também transforma a cidade: as favelas, por exemplo, desaparecem do primeiro longa para o segundo (por conta das vitórias contra o “terror”, supõe-se). Casebres substituídos por arranha-céus espelhados (ver imagem 3): o super-herói como força da gentrificação, um projeto de cidade intrínseco ao antiterror. Não por acaso, o combate ao crime é reiteradamente descrito nesses filmes como uma “limpeza” das ruas.<sup>5</sup> Além de um moralismo autoritário (eugenista até), o termo também sugere que a “higiene moral” das ruas desembocaria numa “higiene espacial”. Em tempos em que as cidades “começam a se parecer com sua versão filmada” (COMOLLI, 2008, p.179), fica posto na trilogia que não é apenas a urbe que é disputada, mas também sua imagem – o que está em jogo é, portanto, a paisagem. “Higiene visual”.

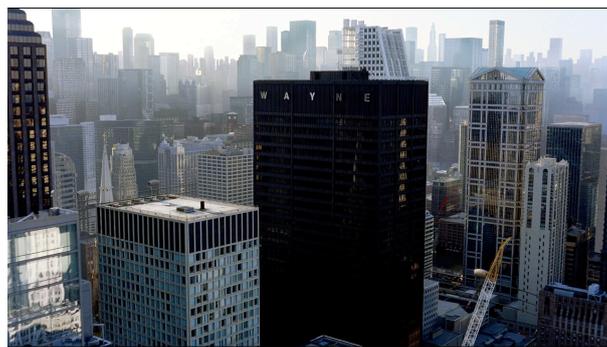


Imagem 3: Paisagem pós-Batman – *The Dark Knight*

Assim, a Guerra ao Terror se mostra mais capilarizada do que se supõe à primeira vista, conectando-se a um amplo projeto de poder, como aponta Noam Chomsky (CHOMSKY, 2015,

---

<sup>5</sup> O promotor Harvey Dent, por exemplo, usa essa terminologia.

p.155). A conexão dessa Guerra com as dinâmicas visuais da cidade, aponta para o teor imagético-psicológico do terrorismo (MITCHELL, 2011, p.12 e 21). Se, por um lado, o ataque final do vilão do primeiro longa à Torre Wayne faz ecoar os atentados do 11 de setembro (ressoando também o parentesco histórico entre Gotham e Nova York)<sup>6</sup>, por outro, a capilaridade do terror traz à trilogia uma afinidade com a iconologia da Guerra ao Terror.

### **Ecos na imagem**

A formação do homem morcego em *Batman begins* (2005), produz uma imagem impactante: o corpo desmaiado de Falcone crucificado num holofote de luz (ver imagem 4), projetando nas nuvens uma sombra parecida com um morcego: inaugura-se o batsinal<sup>7</sup> (ver imagem 5).



Imagem 4: Falcone – *Batman Begins*



Imagem 5: Batsinal – *Batman Begins*

A crucificação e o manto negro trazem fortes ressonâncias com uma das imagens mais icônicas da Guerra ao Terror: o Homem de Capuz Sobre a Caixa (ver imagem 6). Trata-se de uma das muitas fotos da tortura conduzida por soldados americanos na prisão de Abu Ghraib, no Iraque. Vazadas em 2004, elas significaram uma derrota moral do esforço antiterror

---

<sup>6</sup> “Gotham” era um apelido pejorativo para Nova York no século XIX (RAMA, 2006, p.71). Nos primeiros exemplares dos quadrinhos (1939-1941), Batman atua explicitamente na cidade de Nova York (DA SILVA, 2011, p.25). Maria A. G. Rama enumera ao menos 10 elementos da paisagem da Gotham dos quadrinhos que remetem a Nova York. (RAMA, 2006, p.72-76).

<sup>7</sup> Célebre dispositivo dos quadrinhos que a polícia de Gotham usa para convocar Batman.

americano, espalhando-se pelas mídias e pelos muros das cidades<sup>8</sup> – ocupando a paisagem (MITCHELL, 2011, p.4 e 118).



Imagem 6: Homem de Capuz – Fotos de Abu Ghraib

Evidentemente, tratar das fotos de Abu Ghraib apenas como ícones gráficos não faz jus à fatal concretude que as habita. Esse elo específico com os eventos da prisão, elo que sempre escapa e está ao mesmo tempo sempre lá, traz à tona a natureza paradoxal e fugidia da imagem em contato com o real, descrita por George Didi-Huberman como um “incêndio”, uma “ardência” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.208). A imagem que remete a um real não é “um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis”, mas uma heterogeneidade de tempos e vestígios (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.216).

O real vem, portanto, como uma latência, uma malha de indeterminados, vem como legião. As incessantes paródias do Homem de Capuz são fruto dessa ardência. E aí se insere o batsinal em *Batman begins*: um corpo crucificado, projetando o símbolo de seu algoz. Esse mesmo corpo carregando em si ecos de um outro, anônimo, fotografado em Abu Ghraib no momento mesmo da tortura, fração de morte. A forma de cruz, a flagelação, a humilhação feita por soldados, detalhes que remetem à iconologia crística e suscitam ainda um terceiro corpo,

---

<sup>8</sup> Ver: “Ipod/Iraq” (anônimo); “Free Dom” (Foy Bosh); e “War is over” (Freeway Blogger).

eucarístico (MITCHELL, 2011, p.115).<sup>9</sup> Malhas diversas atravessam essa figura que Batman carrega no peito.

Por fim, é a partir do corpo de um criminoso que o símbolo de Batman chega aos céus (à paisagem da cidade), evidenciando uma estranha simetria entre o mafioso e o homem morcego – segundo Michel Foucault, “na região mais obscura do campo político o homem condenado representa o simétrico, a figura invertida do rei” (FOUCAULT, Apud: MITCHELL, 2011, p.153). O próprio fato de Batman ser um super-herói “das sombras” é eloquente. Simetrias próprias da iconologia da Guerra ao Terror, frente às quais Mitchell aponta para a noção de *clonagem* (num só termo: especularidade e replicação), associando-a, junto com o terrorismo, a procedimentos de imagem:

A biocibernética é o sucessor histórico da caracterização da era moderna feita por Walter Benjamin (nos anos 1930) como a “era da reprodução mecânica”, um período definido pelas invenções gêmeas da linha de montagem na produção industrial, de um lado, e da reprodução mecânica de imagens nas tecnologias da fotografia e do cinema, de outro. Na era da biocibernética, a linha de montagem começa a produzir não máquinas, mas organismos vivos e materiais com engenharia biológica; enquanto que a produção de imagens se desloca da tecnologia químico-mecânica da fotografia e do cinema tradicionais para imagens eletrônicas do vídeo e da câmera digital. (...) o terrorismo contemporâneo tem sido reiteradamente descrito sob a ótica de um modelo bio-informático, como um fenômeno social comparável a uma doença infecciosa. Isso se deve em parte porque a nova mídia e a Internet fazem com que imagens de violência terrorista sejam disseminadas de modo muito mais rápido e abrangente, como se uma praga de imagens tivesse sido lançada (MITCHELL, 2011, p.20).

Essa clonagem é trabalhada em cartazes de divulgação do segundo filme da trilogia, em que Batman e Coringa são conectados e multiplicados visualmente pelas cartas e pelo riso (ver imagens 7 e 8). É como se o Coringa sintetizasse seu movimento essencial: evidenciar a violência inerente ao projeto de cidade do super-herói por meio de uma proximidade simétrica. No limite, retrata-se Batman *como* Coringa, a figura da “ordem” replicada pela do “caos”.

---

<sup>9</sup> Mitchell comenta que entende as resistências (por várias razões) à associação entre o Homem de Capuz e a iconologia cristã, mas defende que são associações “inevitáveis [por conta do imaginário Ocidental] e a questão é qual sentido dar a elas” (MITCHELL, 2011, p.115).



Imagem 7: Cartaz de *The Dark Knight*

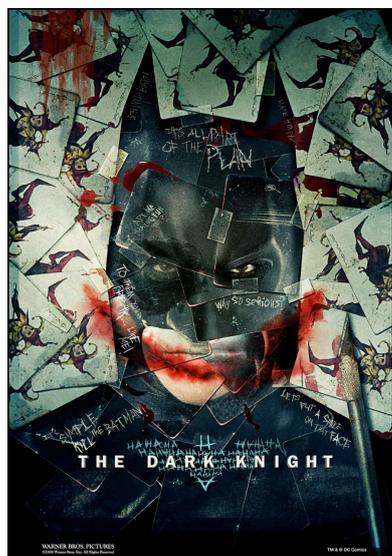


Imagem 8: Cartaz de *The Dark Knight*

Algo semelhante ocorre quando, numa propaganda anti-guerra no New York Times de 25 de setembro de 2002, vê-se a figura de Osama Bin Laden (ver imagem 9) com uma postura que clona o grande símbolo de mobilização militar americana, o “Tio Sam” (ver imagem 10) (MITCHELL, 2011, p.65).



Imagem 9: Tio Osama – New York Times



Imagem 10: Tio Sam – J. M. Flagg (1917)

Tomando parte nessa “praga de imagens” do contexto de Guerra ao Terror, o Coringa de Nolan escapa à trilogia e clona Barack Obama.<sup>10</sup> “Obama-corno-coringa”, segundo Marc Christian Acherman, se torna um motivo visual amplamente replicado pelas mídias e pelas cidades americanas, por críticos à esquerda e à direita do presidente (ACHERMAN, 2012, p.7 e 9). Acherman cita um dos casos mais célebres: uma apropriação de esquerda em uma capa da *Time Magazine* (ver imagem 11) que foi, ela mesma, apropriada pela direita, com o acréscimo da legenda “socialismo” (ver imagem 12) (ACHERMAN, 2005, p.9). Vale lembrar que a febre de replicação chegou ao Rio de Janeiro durante as manifestações de 2013, produzindo clones do então Prefeito (ver imagem 13).



Imagem 11: Obama-Coringa – Firas Alkhateeb

Imagem 12: Obama-Coringa – Anônimo

<sup>10</sup> Mitchell comenta, no campo da iconografia, a proximidade nominal entre Barack *Hussein Obama* e as duas personificações centrais do terrorismo para o imaginário americano, *Osama Bin Laden* e *Saddam Hussein* (MITCHELL, 2011, p.7 e 8). Willem Popelier joga com essa proximidade em *Inside Obama's Compound* (2013) – obra disponível em: <https://vimeo.com/60538712>.



Imagem 13: Paes-Coringa – Mallavita Fake (Youtube)

Como visto, mais do que realismo e verossimilhança, as similaridades entre as lógicas visuais da trilogia e da Guerra ao Terror trazem uma afinidade específica, um contato que “arde” entre os filmes e a iconologia em questão.

#### **Concluindo: tortura e visibilidade**

A identidade entre crime e terror proposta por Batman, com sua consequente capilaridade na paisagem, produz um Estado de Exceção, pois todo criminoso passa a poder se configurar como “inimigo da nação”. Batman personifica esse funcionamento do poder soberano, o qual, propõe Giorgio Agamben, pode excluir um corpo da comunidade, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, é ele mesmo excluído, separado para poder fazer valer sua soberania acima da lei (AGAMBEN, 1998, p.17). Mas não se trata somente de banimento: na biopolítica, os dispositivos de poder criam “corpos dóceis” (AGAMBEN, 2009, p.46). Ou seja, se a violência batmaniana é exercida sobre corpos excluídos, ela deve ser legitimada frente aos “incluídos”, a serem docilizados – capturados em vez de banidos.

Para Mitchell terror e tortura são “práticas gêmeas”: ambas operam sob o “indizível” e o “inimaginável” (MITCHELL, 2011, p.XV, 56 e 57). No campo das representações, indizível e inimaginável muitas vezes substituem a representação direta pela sugestão (MITCHELL, 2011, p.59). É o que ocorre, por exemplo, com a tortura promovida pelo Coringa num vídeo enviado à

imprensa de Gotham: só é possível ouvir os gritos da vítima. Em oposição simétrica, as infrações aos direitos humanos por forças da “ordem” são amplamente visibilizadas: no primeiro filme, um só golpe desmaia Falcone de modo “indolor”; no terceiro, o uso de ameaça de morte e de sacos pretos sobre a face de detentos soa corriqueira (ver imagem 14). Há violação clara dos corpos, mas a visibilidade total dessa violação parece minimizá-la, retirando-a dos campos do indizível e do inimaginável. Opera-se uma naturalização e, portanto, legitimação da violência “do bem”. Assim, a coerção da imagem por meio da exclusão/inclusão legitima a coerção dos corpos e, junto com a representação da paisagem, corrobora com o projeto batmaniano de cidade.



Imagem 14: Saco Preto – *The Dark Knight Rises*

A coerção da imagem é coerção de sua ardência. É, como propõe Didi-Huberman, ofuscamento de seus vagalumes, pequenos “incêndios”, por uma luz maior que cega (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.30). Ao combater seus sócias (clones) no segundo filme, Batman combate a própria latência que produz a “praga de imagens” típica da Guerra ao Terror. O monopólio da imagem reflete no da paisagem urbana. Batman e os arranha-céus se fazem soberanos.

### Referências

ACHERMAN, Marc Christian. “‘Hope’ or ‘Joke’? No, thanks!: Obama as ‘The Joker’ in american visual culture”. *International Journal of Zizek Studies (IJZS)*, v.6, n.3. 2012. ISSN: 1751-8229. Disponível em: <[https://www.academia.edu/4017037/\\_Hope\\_or\\_Joke\\_No\\_thanks\\_Obama\\_as\\_The\\_Joker\\_in\\_American\\_Visual\\_Culture\\_](https://www.academia.edu/4017037/_Hope_or_Joke_No_thanks_Obama_as_The_Joker_in_American_Visual_Culture_)>. Acessado em: 21 mar. 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: sovereign power and bare life*. California, EUA: Stanford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *O que é um dispositivo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

CHOMSKY, Noam. *Pirates and emperors, old and new: international terrorismo in the real world*. Chicago: Haymarket Books, 2015.

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

DA SILVA, Alexandre de Carvalho Rodrigues. *Cenas narrativas em Batman - Ano Um: descontinuidades e continuidades na caracterização do super-herói*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, Brasília. 2011

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Quando as imagens tocam o real". Pós: Belo Horizonte, V. 2, n. 4, p.204 – p.219, nov. 2012.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência das vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

MITCHELL, W. J. T. *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2011.

\_\_\_\_\_. *Landscape and power*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2002.

RAMA, Maria Angela Gomez. *A representação do espaço nas histórias em quadrinhos do gênero super-heróis: a metrópole nas aventuras de Batman*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

# As cinzas das letras: o cinema e os escritores europeus do pós-guerra<sup>1</sup>

## The ashes of letters: cinema and post-war European writers

Pablo Gonçalo<sup>2</sup> (Doutor – UnB)

### Resumo:

Desde o final dos anos cinquenta que alguns escritores emergiram para introduzir dois movimentos. De um lado havia um desejo de criar uma invenção dramática para as telas. De outro lado, alguns desses escritores começaram a experimentar mais diretamente como cineastas. Nesse período, escrever não se limitava à caneta ou à máquina de escrever. Pelo contrário, os escritores vinculados à literatura optaram por um movimento entre páginas e frames, entre imagens nos papéis e imagens nas telas.

### Palavras-chave:

Roteiro, Nouveau-roman, Alain Robbe-Grillet, Pier Paolo Pasolini, Marguerite Duras.

### Abstract:

From the 1950s on some writers emerged to introduce two movements. On one hand, there was a desire to create dramaturgical inventions for the screens. On the other hand, some of these writers went on to experiment more directly as filmmakers. Writing in that period was no longer restricted to a pen or a typewriter. Rather, literary writers opted to move between pages and frames, between images on paper and images on screens.

### Keywords:

Script, Nouveau-roman, Alain Robbe-Grillet, Pier Paolo Pasolini, Marguerite Duras.

Segundo a teoria da mídia alemã, principalmente nos trabalhos de Friedrich Kittler e Vilém Flusser, haveria sempre uma relação flutuante entre escrita, literatura e mídia. No seu livro sobre a passagem de uma era literária para uma era da técnica, Friedrich Kittler (1985) analisa a influência de um sistema de descrição e alfabetização no início do século XIX – como um padrão técnico – na consolidação da estética romântica alemã. Com uma obra paralela e convergente a de Kittler, Flusser (2011) pergunta-se sobre as mudanças nas relações entre imagem e escrita num momento, da década de oitenta, em que a mídia eletrônica e a linguagem computacional instalavam uma nova relação entre a escrita, o *design* e a criação de sentidos – gramáticos e visuais – de superfície.

A maioria dos escritores que nos guiarão nestas linhas compartilharam parte dessa experiência. Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, por exemplo, ganharam notoriedade nas colaborações com Alain Resnais, nos filmes como *Hiroshima mon amour* (1959) e *L'année dernière à Marienbad* (1961). Pier Paolo Pasolini, ainda como um jovem poeta, descobriu o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Cinema e Literatura, Palavra e Imagem.

<sup>2</sup> É professor adjunto da Faculdade de Comunicação da UnB e autor do livro *O cinema como refúgio da escrita: roteiros e paisagens em Peter Handke e Wim Wenders* (Annablume, 2016).

cinema como expressão e ofício na escrita do roteiro e dos diálogos de *Noites de Cabíria*, dirigido por Fellini, em 1957; nos anos seguintes, também assinaria e participaria da elaboração dos roteiros de *A Derradeira missão* (1960), de Gianni Puccini, e da obra *Bell' Antonio* (1960), de Mauro Bolognini. A partir dos anos setenta, Samuel Beckett não se limitaria mais à dramaturgia teatral, passando a escrever tanto o roteiro de *Film* (1964) como vários *scripts* para a televisão.

Direta ou indiretamente, essa experiência com o roteiro traduz uma forte inquietação literária e cinéfila da época. Esses escritores escrevem, num primeiro impulso, como espectadores e buscam, nos seus livros, roteiros ou filmes, uma relação entre a imagem e a escrita que, inevitavelmente, passa pelo cinema. De um lado levaram às telas alguns experimentos característicos da literatura: como as imagens líricas e os diálogos dialéticos de Marguerite Duras, o esvaziamento dramático dos personagens de Beckett, lampejos eróticos e acontecimentos visuais puros de Robbe-Grillet, a procura por um cinema de poesia em Pasolini. Qual seria, portanto, a inquietude dessa tão peculiar e potente geração de escritores-cineastas? Como esses desassossegos pulsam em seus roteiros, filmes, ensaios e suas pesquisas frente a linguagem cinematográfica?

Não é por acaso que o roteiro surge como uma primeira ponte; uma espécie de mídia que se revela como o instante de passagem da página à tela. Como prática e experimentação, o roteiro bem traduziria esse local limiar e transitório, entre o verbo e a imagem, onde esses artistas se inserem. Encontrar-se-ia, em meio à prática da roteirização, uma forma de escrita e leitura que se confunde com a experiência cinematográfica. Como se pelo roteiro, a própria literatura se inflamasse. Quando filmam, esses sujeitos, simplesmente escrevem; escrevem com, por dentro, contra e cotejando outras mídias e nesse ir e vir começam a tratar a escrita, ela mesma, como uma mídia. Quando escrevem, de forma literária e mais tradicional, buscam – em várias instâncias – imagens e singelos instantes cinematográficos.

Escrever com mídias alude mais a um manejo fronteiriço e transformador do que a uma inscrição definitiva dentro de um único formato, de um único suporte. Assim, a escrita, dentro do imaginário dessa época, desdobra-se e revela-se na passagem, nos instantes de transição, nos quais deixa-se de escrever livros e passa-se a inscrever-se entre filmes. Nesse rol de inquietações, a comparação com a escrita dramática e com o teatro torna-se válida e talvez elucide a peculiaridade dos manejos entre mídias. São raros e inconstantes, numa breve comparação com a história do teatro, os entrelaçamentos entre o ato da escrita e o da criação dramática com os aspectos da régia e da direção. Dos anos cinquenta em diante, constata-se um constante uso de mídias como uma forma de inscrição dramática.

Ao escrever para o cinema – e ao inscreverem-se como autores dentre filmes – escritores e roteiristas passariam a dirigir seus filmes e suas formulações dramáticas e visuais. Paulatinamente – e por meio de uma aura literária, o roteirista passa a atuar como um diretor implícito, e o diretor escreve e inscreve, durante a febre da câmera em punho, como se fosse um

roteirista em cena. Duras, Robbe-Grillet e Pasolini são os exemplos mais evidentes dessa transição, quando a assinatura do roteiro passa, de forma sutil, a convidar por uma assinatura da direção.

Mais do que ir dos livros aos filmes, os filmes passam a acolher o que já não cabia mais nos livros. Os diálogos que Pasolini escreveu, como roteirista, para *Noites de Cabíria* e *La dolce vita* (1960), ambos dirigidos por Fellini, revelavam um poeta sensivelmente atento à linguagem das ruas, à fala coloquial, muitas vezes chula, na língua das prostitutas de esquinas, desprestigiadas, mas prenhe de um ritmo próprio que é transmitido com maestria às páginas, às cenas e ao filme, quando este acontece nas telas. Esse mesmo fervor das ruas estava presente no romance *Ragazzi di vita*, livro da estreia literária de Pasolini, e tornou-se uma preocupação poética e dramática constante nos seus filmes iniciais, com *Accattone* (1961) e *Mama Roma* (1962). De uma forma análoga à prática de Robbe-Grillet – e bastante recorrente em outras obras literárias –, Pasolini escrevia e transitava de maneira múltipla, entre romances, filmes, roteiros e ensaios teóricos. A principal novidade é que, paulatinamente, ele passou, sobretudo fora da Itália, a ser reconhecido simultaneamente como cineasta e escritor.

Haveria, entre esses filmes que queimam letras, um abandono da literatura? Embora tentadora, uma possível resposta aponta mais para uma guinada que, no caso de Duras, é poeticamente figurada como um gradativo afastamento. O que ensaiamos salientar nessas linhas, contudo, é como nesse contexto europeu do pós-guerra os diálogos entre a literatura e o cinema já não podem ser compreendidos como instâncias isoladas que, após amadurecidas, traçariam uma troca, uma contaminação que iria tanto da literatura ao cinema como do cinema à literatura. Nesse instante, a contaminação entre ambas as tradições adquire o *status* de um pecado original, do qual não se pode mais fugir e que impregnará, numa praga peculiarmente saudável, os filmes e os livros vindouros.

É pela materialidade desses roteiros e pela evidência, histórica e empírica, desses trânsitos impuros e sem uma origem clara ou definida que podemos apreciar algumas das formulações de Robert Stam, quando ele afirma, por exemplo, que as colaborações de Duras e Robbe-Grillet nos filmes de Resnais são pré-textos que, numa relação intertextual, acabam por criar um outro texto, o qual seria cinematográfico e, muitas vezes, complementar aos textos literários (STAM, 2008, p.40). Na argumentação e na proposta genealógica que tentamos traçar, o que ocorre são obras e mídias paralelas, que ora culminam em filmes, ora caminham simultâneas, intocáveis, em linhas sobrepostas, e, em alguns casos, traçam influências e convergências, mas também escapes tangências, ruídos e incongruências entre obras. Mais do que transposições, há traduções entre mídias, novos jogos entre linguagens, novos manejos entre musas e mídias, prenhes de ruídos e reescritas. Tais diálogos, portanto, não podem ser compreendidos como meros textos anteriores que, posteriormente, gerarão filmes, como obras acabadas e completas.

É diante de tal contexto que o salto do *nouveau roman* ao *cine-roman* torna-se um movimento natural, fluido e sem grandes sobressaltos diante do desejo de inserir um projeto

literário dentro de um contexto preponderantemente cinematográfico. Não por acaso, a maior parte desses escritores, roteiristas e cineastas que salientamos neste capítulo também foram autores de ensaios e reflexões mais teóricas sobre essa metamorfose do escritor, sobre aspectos da escrita imagética, do roteiro, do cinema de poesia ou da própria teoria e ontologia cinematográfica.

É nesse contexto, por exemplo, em que os microfones e os sujeitos de letras entram em cena, que um documentário como *Crônicas de um verão* (1961) torna-se um interessante índice de época. Nesse documentário, vemos, nas ruas parisienses, dois indivíduos perguntando a transeuntes: “*Você é feliz?*”. Embora simples, a pergunta também foi o ponto de partida de Freud no seu ensaio *O mal estar na civilização* (FREUD, 2011), e tanto Jean Rouch como Edgard Morin passam, nesse documentário, a realizar uma mescla entre cinema direto, participação e métodos de debate e psicanálise que, naquele contexto, ainda não eram difundidos da mesma forma. Para além do tema de *Crônicas de um verão*, vale a pena frisar como o filme possibilita uma notória visibilidade de Edgard Morin e de Jean Rouch. O antropólogo, por exemplo, poderia ter escrito um ensaio sobre o tema ou sobre o filme e, assim, nessa tradição do escritor entre livros, não escutaríamos a sua voz, não perceberíamos sua fisionomia ou os gestos, físicos e verbais, com os quais conduziu ou reagiu diante das entrevistas. Jean Rouch, o cineasta, por outro lado, também poderia permanecer apenas atrás da câmera, mas o filme ganha outra tônica quando a própria visibilidade da sua participação engendra as suas sutis transformações pessoais, sensíveis ou semânticas. *Crônicas de um verão*, nessa perspectiva, nos mostra como escritores, intelectuais e mesmo cineastas começaram, nesse contexto do pós-guerra, a reivindicar sua presença, sua visibilidade, diante da cena pública – e diante da câmera.

Dentro dessa seara, vale imiscuir-se nas representações da escrita e dos escritor\_s nos filmes de Weiss, Duras, Alain Robbe-Grillet e Pasolini. Na maioria dos casos, a escrita está em cena, ocorre durante a filmagem e filma-se – ou vê-se – aquilo que está sendo escrito. É nessa tênue linha fronteira que, em *Alucinação* (1952), num dos primeiros estudos fílmicos de Peter Weiss, emerge, no fundo do quadro, uma máquina de escrever, com a qual um sujeito datilografa algo ainda não muito claro, enquanto nas duas imagens que, numa montagem de justaposição e criação de uma profundidade de campo, entrelaçam braços, pernas e mãos. Mesmo que se perceba que há ali um ato de escritura, ele não é de fato visível ou mesmo representável. Ao tornar-se imagem, a escrita denuncia-se apenas como uma alusão. Ela é contingente às cenas, aos gestos, aos sons, às palavras ditas e que às vezes inscrevem-se na superfície da tela, mas que diante do *écran* já são imagens de palavras, mais do que palavras que suscitam imagens.

Em cena, o escritor torna-se presente, assim como anuncia e dissimula a presença da escrita. Em *Transeuropaexpress* (1967), Alain Robbe-Grillet também aparece num trem, como escritor e roteirista, que conta a história do filme e grava-a num gravador, enquanto discute-a com seu produtor e a sua assistente, interpretada pela sua esposa, Catherine Robbe-Grillet. Aqui, há tanto um comentário metalinguístico como a passagem desses comentários ao filme

*per se*. Como se cada encontro dos personagens reais – nas figuras do roteirista-diretor, do produtor e da assistente – ocorresse para e pelo filme, dentro e entre os trens, justamente no ritmo dessa narrativa que a história permite acontecer e que por esses acontecimentos desdobra-se. São surgimentos genuinamente cinematográficos que não cabem na lógica de sentido verbal, mas que criam um fluxo contínuo, num encadeamento de imagens. Chama a atenção, contudo, o ato do escritor-roteirista-cineasta ditar a sua história a um gravador, registrando a sua voz para, com ela, alcançar o instante da fabulação. Ao atuar e ao registrar a sua *performance* e sua intervenção, Robbe-Grillet também recai no mesmo dilema: para visualizar as fábulas da escrita é preciso omitir o instante de transição entre escrita e imagem. Escreve-se para as mídias, escreve-se para alcançar outra fonte tecnológica de registro e, a partir do evento midiático, atingir outras possibilidades performáticas, visuais e sensíveis.

Esses pequenos exemplos não são meros casos de metalinguagem, mas prenunciam os jogos entre a autorreferência, a presença e os fluxos da linguagem, antimimética, que grifará a guinada performática dos anos setenta em diante. Como já observamos na seção anterior, as vozes e os encadeamentos dos diálogos exercem um papel central nos roteiros e nos filmes de Marguerite Duras. Em *India Song* (1974) é a própria voz da escritora que, em *off*, sem nunca remeter a uma imagem ou a uma presença, narra, descreve, comenta e anuncia os fatos, os atos, a pré-história. É como num jogo de vozes, ora presentes, ora ausentes, que a escritura é grifada enquanto visualizada. Esse encadeamento de vozes costuma ocorrer durante a montagem, na moviola, e é interessante perceber como esse comentário de voz *over* sobre o material filmado acabou, posteriormente, caracterizando parte dos filmes-ensaios dos anos setenta em diante, como se a voz suscitasse um *élan* entre imagens involuntárias e uma vocalização concreta que situa a narrativa e o narrador intermediários, entre a imagem e o verbo, ele mesmo, intermediais.

## Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BECKETT, Samuel. *Complet dramatic works*. London: Faber and Faber, 2006.

DEBAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944 – 1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile*. Minuit, Paris, 1980.

FLUSSER, Vilem. *A escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: Editora Anablume, 2011.

GASS, Lars Henrik. *Das Ortlose Kino: über Marguerite Duras*. Schnitt, Bochum, 2001.

KITLER, Friedrich. *Gramophone, filme, typewriter*. Stanford University Press, Standford, 1999.

MARAS, Steven. *Screenwriting: history, theory and practice*. Wallflower Press, London & New York, 2009.

PASOLINI, Pier Paolo: *O empirismo Hereje*. Record, 2008.

PEREC, Georges. *La vie mode d'emploi*. Fayard, Paris, 2010.

PRICE, Steve: *A history of the screenplay*. Palgrave Macmillan, London, 2013.

ROBBE-GRILLET, Alina: *Pour un nouveau roman*. Les éditions de Minuit, Paris, 1963.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Editora da UFMG, Belo Horizonte, 2008.

# Film Literacy - O Filme-educação e o fator-experiência<sup>1</sup>

## Film Literacy – The Film Education and the experience

Pâmela de Bortoli Machado<sup>2</sup> (Doutoranda - UNICAMP)

### Resumo:

O Filme-educação vem com a ideia de "ler" e "escrever" um filme, na medida em que a leitura e escrita são a base de uma compreensão acerca da linguagem cinematográfica. Trata-se de colocar em prática aquilo que foi assimilado e "lido", a partir de uma produção criativa do próprio aluno, numa imersão de conhecimento que não se dá em uma atividade isolada, ou seja, propicia o estímulo de outras habilidades e conceitos a partir da experiência pelo/ a partir/ com/ o filme.

### Palavras-chave:

Cinema, metodologia, prática, aprendizagem.

### Abstract:

Film Education has the idea of "reading" and "writing" a film, so the reading and writing are the basis of an understanding of film language. Here, the student puts into practice what has been assimilated and "read", from a creative production of him, and the knowledge is not an isolated activity. So, the knowledge occurs through the stimulation of other skills and concepts from the experience with, from and through the film.

### Keywords:

Cinema, methodology, practice, learning.

Diante de uma televisão cada vez mais tomada por banalidades e leituras superficiais do país e do mundo, o cinema configura-se como uma alternativa enriquecedora de experiências e ampliadora dos horizontes culturais daqueles que têm a chance de assisti-lo. Nesse sentido, consideramos importante e urgente a tomada por novos vieses de práticas educativas, da mesma forma que possamos ter noções sobre as diferentes formas de exploração do cinema. E, assim, a base formada pelo conjunto cinema e sala de aula traduz-se na satisfação de que, por meio dessa interação, existe a possibilidade de ressignificações e amplitude de novos conhecimentos. Para tanto, aplicaremos os conceitos de *Film Literacy*.

### ***Film Literacy* – Filme-educação:**

Se fôssemos traduzir literalmente o termo *Film Literacy*, teríamos uma "literacia fílmica", podendo ser confundida com um possível letramento. Assim, já que partimos da ideia de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E EDUCAÇÃO.

<sup>2</sup> Mestra e doutoranda em Multimeios na UNICAMP. Pesquisa acerca da interação do cinema com processos de aprendizagem, a partir dos preceitos de Filme-educação.

estabelecer o filme como dispositivo criativo, construtor de conhecimentos impulsionados pelo lúdico, tomaremos tal termo como “Filme-educação.”

Queremos aqui destacar que o filme deve ser explorado em sala de aula, local onde ainda se apresenta certa resistência, devido à crença da visão cinematográfica de entretenimento exclusivamente. De modo que o encontro com o cinema no espaço educativo formal é cada dia mais importante, (ALMEIDA, 2015), também nos baseamos nas ideias de Bergala, quando salienta que “se o encontro da criança com diferentes narrativas fílmicas não ocorrer na escola, pode não acontecer em nenhum outro lugar” (BERGALA, 2008, p.33).

No Reino Unido há um forte campo de estudo na área de Filme-educação, e alguns preceitos serão aqui mencionados como embasamento teórico na definição dessa prática educativa. O projeto *Bradford City of Film* do Reino Unido, por exemplo, tem como base a ideia de que a sociedade tem a responsabilidade de assegurar que as crianças aprendam a ler e escrever:

Em 2013, numa época em que as crianças e jovens recebem grande parte de sua educação, informação e entretenimento por meio de imagens, sugere-se que as crianças e os jovens devem igualmente ser alfabetizados midiaticamente também. O filme-educação permite compreender como o filme e as imagens e textos em movimento fazem sentido, encorajando-os a assistir filmes de diversas fontes e os inspira a criar filmes por eles mesmos.<sup>3</sup>

A leitura que o projeto menciona está no ato de “ler” um filme indo além de sua contemplação visual, uma vez que também se destina a um nível de compreensão consciente, criativa e curiosa. Logo, há aqui certa competência no ato de assistir a um filme, de modo que se denota um olhar crítico e sagaz sobre o conteúdo e linguagem cinematográfica, visando à construção de tal leitura na fase infantil, em que a assimilaridade conteudística se mescla ao lúdico-imaginativo:

Os filmes são uma fonte muito importante para a formação do imaginário, ainda mais na atualidade, em que as crianças leem pouco. (...) Quando defendo a cultura cinematográfica, considero válido assistir aos vídeos na televisão ou em salas de exibição. Não importa

---

<sup>3</sup> In 2013, in an age when children and young people receive much of their education, information and entertainment via moving images it is suggested that children and young people should similarly be enabled to be media literate too. Film literacy enables them to understand how the film and moving image texts that they consume make meaning, encourages them to watch films from a variety of sources and inspires them to create films of their own. Tradução nossa.

o local, desde que garantidas a qualidade e a diversidade do material. (BERGALA, 2012, p.1).

Com a compreensão inicial a que se destina o que chamamos de Filme-educação, a seguir mencionaremos como seus princípios foram utilizados e mesclados com dispositivos que permeiam a interação fílmica e aprendizagem criativa, em um processo de educar com e sobre o cinema. De tal forma que esses princípios foram a base para a construção de uma metodologia aplicada em uma oficina nas escolas CEI Regente Feijó e CEI Cha Il Sun, da cidade de Campinas-SP.

#### **Aplicação prática dos conceitos de *Film Literacy*: metodologia e resultados em duas escolas de Educação Infantil de Campinas-SP:**

O objetivo principal da oficina foi estimular o “fator-experiência”, ou seja, a partir do ato de experimentação do aluno, chegamos ao despertar do conhecimento sem que o professor imponha diretamente o que o aluno precisa “ver”. De tal forma que aqui trabalhamos com curtas-metragens brasileiros que, embora sejam de cunho independente e de baixa produção, optamos por sua dinamização no uso das novas tecnologias, no caso fazendo uso do *youtube*, além do fato de nenhum ultrapassar 10 minutos (com recortes da introdução e créditos) e serem capazes de ilustrar o que se propõe. A ideia foi a possibilidade de o curta ser visto inteiramente em sala de aula, e aí a ênfase em sua curta duração, para que o aluno visse o trecho que viesse a lhe “despertar” o olhar e o fator-experiência, e, em uma segunda leitura do filme, com o curta inteiro apresentado, houvesse uma ressignificação do primeiro olhar com o próprio filme. Assim, a metodologia foi estabelecida da seguinte forma:

##### *Aula 1: Como o filme se constitui*

Proposta: Noções básicas de uma narrativa: tomada, plano e cena.

Atividade com filmes: Veremos os primeiros 15 segundos do curta-metragem “Suspiros e café”, de Gabriel Dib e Diogo Sinhoroto.

Discussão: Os planos serão contados juntamente com os alunos e, se caso um plano seja significativo, criar uma edição de intervalo para que se possa nomear o que esse plano apresenta e pensar o que cada sequência possui substancialmente em seu “mundo”.

Atividade prática: Em grupo ou individual, fazer um filme de 1 minuto no máximo, com planos de 5 segundos, resultando em um total de 12 planos, remetendo a um cenário – um dispositivo que atualiza a mise-en-scène moderna.

Releitura: Após a discussão, mostraremos o filme inteiro (8:00), com a ideia de ver como os diferentes planos se encaixam na montagem e geram a sequência no filme.

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=-o6\\_slhra-U](https://www.youtube.com/watch?v=-o6_slhra-U)

### *Aula 2: Trilha sonora*

Proposta: Evidenciar como os sons influenciam na criação de humor, atmosfera e sentido no filme.

Atividade com filmes: Veremos o trecho do curta-metragem “A Galinha ou Eu”, de Denízia Moresqui, entre 4:20 e 4:42. Aqui haverá uma edição por parte do oficinairo, em que o mesmo colocará outros tipos de trilhas musicais para o mesmo trecho de confronto, fazendo variar a cena com diferentes trilhas sonoras, atualizando a permeabilidade da mise-en-scène moderna.

Discussão: questionar como a música gerou diferentes significados para a mesma imagem – que mundo são atualizados com cada trilha sonora?

Atividade prática: Em grupo ou individual, realizar uma filmagem e fazer uso de diferentes sons para a mesma filmagem; esses sons poderão ser pré-disponibilizados como um banco de sons a fim de evitar pós produção, ou fazer uma cena sem qualquer tipo de som. Cinema mudo. Assim, usaremos inicialmente o mesmo dispositivo da oficina 1, mas em um segundo momento acrescentaríamos a variação da trilha sonora.

Releitura: Após a atividade, veremos o filme inteiro (10:00) e como a música contribuiu para o contexto e gênero do curta.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YG6Qmh9jRA0>

### *Aula 3: Cinematografia – Usando a câmera de diferentes formas*

Proposta: Evidenciar os diferentes tipos de tomadas e os efeitos na narrativa fílmica.

Atividade com filmes: Veremos o trecho de 0:25 a 1:24 do curta-metragem Solidão, de Wallace Siqueira.

Discussão: Como a câmera atuou sobre a matéria – personagens – lugar.

Atividade prática: Realizar dentro de um mesmo espaço um close-up e uma tomada longa, escolher um personagem ou paisagem para a realização de um zoom e distanciamento; escolher um personagem ou paisagem para uso de diferentes ângulos da câmera: frente, lado, trás, por baixo, etc. Dispositivo: fazer a câmera atuar de diversas formas na decomposição de um compor, sem movimento de câmera.

Releitura: Após a atividade, veremos o curta inteiro (5:20), observando como o uso dessas diferentes tomadas influenciaram na temática do filme.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OOp0QFAnTS4>

#### *Aula 4: Cinematografia – A Luz*

Proposta: Evidenciar um pouco sobre a luz do filme e como isso influencia na atmosfera que se deseja transmitir ao espectador.

Atividade com filmes: Veremos os primeiros 3 minutos do curta-metragem “Contágio”, de Rafael Nani.

Discussão: questionar sobre o que está sendo visto, e como o olho da câmera distância o olhar à fabricação de um olho, que neste caso está sendo agenciado por uma fonte de luz. Aqui, a imagem é formada devido ao dispositivo luminoso que obriga a câmera a ver com cone.

Atividade prática: Em grupo ou individual, realizar diferentes filmagens com tipos de iluminação.

Releitura: Veremos o curta-metragem inteiro (7:54) e como a escolha de luminosidade influenciou para a atmosfera e clima do filme.

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_\\_H1RIAERcA](https://www.youtube.com/watch?v=__H1RIAERcA)

#### *Aula 5: Elementos de um filme de ficção – O Protagonista*

Proposta: Evidenciar como o protagonista é o elemento central para a história do filme – como suas características se envolvem com a narrativa, gerando um contexto.

Atividade com filmes: Veremos o trecho de 0:30 a 3:33 do curta-metragem “Ninguém”, de Jefferson Ferraz.

Discussão: questionar as características do personagem e como sua postura se relaciona com a narrativa, qual o propósito na atuação do protagonista.

Atividade prática: Criar uma situação e, a partir desta, fazer com que haja a criação de um personagem.

Releitura: Veremos todo o curta-metragem (8:00) e como a atuação do personagem está intrínseca à temática e mensagem que o filme transmite.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IZPFZSADae4>

#### *Aula 6: Elementos de um filme de ficção –Gêneros*

Proposta: Encontrar o tema para qualquer projeto de filme é crucial para a construção da narrativa. A escolha do gênero é importante para que a partir disso se escolha o ambiente, as luzes, posicionamento da câmera, etc.

Atividade com filmes: Rever 30 segundos de cada trecho que foram apresentados desde a aula 1 até a 5, já que cada um deles se refere a um gênero diferente.

Atividade prática: Criar uma situação que possa se caracterizar com um gênero específico, baseado no que já fora visto desde a aula 1 até a 5, fazendo uso dos elementos do ambiente e de personagens que o grupo criar.

Releitura: Veremos um trecho de cada filme criado pelo grupo, em que eles posicionem quais foram as escolhas feitas para caracterizar o gênero.

#### *Aula 7: Elementos de um filme documentário*

Proposta: Evidenciar como o filme documentário é relevante enquanto papel informativo e criador de um contexto social e quais suas principais diferenças em relação ao filme de ficção.

Atividade com filmes: Veremos o trecho de 0:50 a 2:12 do curta-documentário “Desaparecidos”, de Marco Amaral.

Discussão: questionar o que o trecho possui de diferente em relação ao que foi visto até agora e como isso interfere ao que o filme quer transmitir.

Atividade prática: Criar uma situação que se remeta ao modelo de um documentário, criando uma narrativa em voz off ou uso de entrevistas, com a mesma ideia da oficina 5, em que o personagem é construído a partir de uma determinada situação.

Releitura: Veremos todo o curta-metragem (5:46), ilustrando como toda a montagem do documentário se difere ao gênero ficção e quais as principais características que se relacionam com o propósito do filme.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3hzQPBLJR8>

#### *Aula 8: Conclusão e uma ressignificação do olhar*

Proposta: Assistir todos os trabalhos desde a oficina 1 até a 7, valorizando a releitura da atividade individual. A partir do momento em que o aluno se distancia da atividade e se propõe a uma releitura de seu próprio trabalho, há a formação de uma nova experiência com aquilo que se tinha por conhecimento no momento em que foi feito e a reconstrução do que fora criado com o desenrolar das oficinas posterior.

### **Principais dados e resultados:**

Com a oficina finalizada ao longo do segundo semestre de 2016, alguns acontecimentos foram denotados, tais como:

- As aulas foram dadas a partir de 15/09/2016, sendo encerradas no dia 01/12/2016;
- Participaram da oficina 18 professoras envolvendo as duas escolas;
- As aulas seguiram tal metodologia até a aula 4, uma vez que as professoras decidiram participar da II Mostra Kino de Campinas, norteando-se as aulas conforme as categorias propostas pela Mostra;
- Até a aula do dia 17/11 houve a produção de 52 filmes, sendo 26 filmes inscritos na II Mostra Kino;
- Todas as professoras se inscreveram na II Mostra Kino;
- Foi criado um canal no *youtube* com as produções das professoras:  
[https://www.youtube.com/channel/UCrSABemrU4n\\_HGEH4fDvK3A](https://www.youtube.com/channel/UCrSABemrU4n_HGEH4fDvK3A).

### **Conclusões:**

A partir da oficina realizada e do envolvimento das professoras, as escolas viram a necessidade da criação de um cineclubes com a exibição tanto de filmes criados pelas professoras durante as aulas da oficina, quanto os produzidos fora da oficina e com a participação de seus alunos. Além disso, com a criação de um cineclubes, há uma intencionalidade de exibição de filmes fora do chamado “cinema comercial”, de maneira que isso ative o processo criativo dos alunos da educação infantil.

Com isso, percebemos que há a possibilidade de construir e aplicar uma metodologia a partir dos conceitos do *Film Literacy* juntamente com o viés da experimentação, em que o dispositivo se alia a conceitos da linguagem cinematográfica. Há uma complementação e

interação entre ambos, de modo em que há assimilação da linguagem a partir da própria vivência proporcionada pelo dispositivo. Logo, as regras do dispositivo tem por base a linguagem cinematográfica, uma vez que a experiência individual e estímulo do sensível efetiva a compreensão da linguagem, e não o contrário.

#### **Referências bibliográficas:**

ALMEIDA, M. “Prática educacional como o cinema nas Licenciaturas.” Revista Comunicação & Educação, v.20, n.2, 2015.

BERGALA, A. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Trad. Mônica Costa Netto; Sílvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink; CINEADLISE-FE/Uerj, 2008.

\_\_\_\_\_, A. “Para as crianças, o cinema é uma possibilidade de experimentar a vida.” Revista NOVA ESCOLA, ed.255, set. 2012. Disponível em: <http://acervo.novaescola.org.br/fundamental-1/entrevista-alain-bergala-cinema-franca-filmes-704656.shtml> Acesso em 03/12/2016.

BRADFORD CITY OF FILM, a Unesco creative city. “Film Literacy”. Disponível em: <http://bradford-city-of-film.com/learn/film-literacy/> Acesso em 03/12/2016.

#### **Referências complementares:**

CARRANO, P. Identidades juvenis e escola. In: UNESCO. *Construção coletiva: contribuições à educação de jovens e adultos*. Brasília: UNESCO/MEC; RAAAB, 2005. p. 153-163.

FISCHER, R; MARCELLO, F. “Tópicos para pensar a Pesquisa em Cinema e Educação.” Revista Educação e Realidade. Porto Alegre, v. 36, n. 2, p. 505-519, maio/ago. 2011.

MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 8. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: Unesco, 2003.

NAPOLITANO, M. *Como usar o cinema na sala de aula*. 2ed. São Paulo: Contexto,

# Toda felicidade é memória e projeto – o tempo em *Aquarius* e

## *Horas de verão*<sup>1</sup>

### Time in *Aquarius* and *L'heure d'été*

Patrícia da Silva Cardoso<sup>2</sup> (Doutora – UFPR)

#### **Resumo:**

Contrastando os dois filmes do seu título, a esta comunicação interessa refletir sobre as relações entre presente e passado na cultura contemporânea.

#### **Palavras-chave:**

Tempo; Modernidade; *Aquarius*

#### **Abstract:**

This paper's proposition is to discuss the relationship between past and present in contemporary culture.

#### **Keywords:**

Time; Modernity; *Aquarius*

*Aquarius* (Kléber Mendonça Filho) deve parte de sua visibilidade à sua relação com o contexto político do Brasil atual, sublinhada pela manifestação da sua equipe em Cannes. Público e crítica identificaram no drama da protagonista uma metáfora para a opressão imposta pelo poder político-econômico, determinado a reordenar as linhas de força em ação no país. Tal vinculação ancora a narrativa *neste* tempo, no cenário dominado pela crise em torno do impedimento de Dilma Rousseff, fazendo com que lhe sirva de crônica.

Entretanto, um aspecto do filme precede esta instrumentalização de que tem sido objeto, importante porque lhe confere um alcance que, como reflexão, ultrapassa a contemporaneidade, permitindo ao espectador ponderar sobre como o Brasil chegou a este ponto. Trata-se da tensão entre passado e futuro característica da auto-imagem cultural brasileira, como se o primeiro fosse uma ameaça à consolidação de uma grandeza que essa cultura tende a associar exclusivamente ao segundo.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine, ST Cinemas em português: aproximações–relações, sessão 2, substituindo o descrito no resumo

<sup>2</sup> Professora de Literatura na Universidade Federal do Paraná

Em *Aquarius* – título significativo para esta discussão, pois concomitantemente remete aos antigos nomes dos edifícios da orla de Boa Viagem, como relata o diretor em entrevista, e às imagens de um futuro entre mergulhado na aceleração tecnológica e redimido por uma compreensão esotérica do mundo – Mendonça Filho aprofunda essa tensão, contribuindo para retirá-la do contexto brasileiro que lhe serve de cenário. Digo isto tendo em mente *Horas de verão* (2007), de Olivier Assayas, em que para a mesma tensão, explorada a partir de elementos muito parecidos, será proposta uma saída muito diversa daquela proposta em *Aquarius*.

Para recuperar sinteticamente a imagem de “país do futuro” colada ao país, sirvo-me de *Brasil, país do futuro*, publicado em 1941, pois me ajudará a descrever o contraste entre o contexto brasileiro e o europeu relativamente ao tratamento da relação presente/passado. No final dos anos 1930, em meio à crise de valores generalizada, resultante da expansão do nazismo na Europa, seu autor, o austríaco Stefan Zweig, viajou ao Brasil. De acordo com ele, a experiência foi tão surpreendente e radical que o levou a escrever um livro para mostrar ao mundo que o seu futuro ali se encontrava, num país cuja imagem no exterior estava longe de assumir contornos dessa magnitude.

O motivo central para a perspectiva efusivamente adotada por Zweig ao alçar o Brasil à categoria de modelo para o mundo era o que ele via como exemplo de articulação harmoniosa das diferenças – de classe, de cor, econômicas –, agudo contraponto às monstruosidades praticadas na Europa da Segunda Guerra, motivadas pela incompetência e má vontade para lidar com tais diferenças. Profundamente impactado por sua experiência, o escritor deslocava drasticamente o Brasil para uma posição de proeminência, que estaria por vir, considerando-se as conquistas vislumbradas naquele momento.

Para ele, aquela capacidade de articular as diferenças ligava-se, entre outras coisas, à grande liberdade com que os brasileiros desde há muito lidavam com suas referências, sendo a sua relação com o passado histórico de natureza análoga àquela que tanto o atraía no plano social: o presente, aberto como estava ao futuro, não apagava o passado, de modo que a civilização nova conservava traços da antiga.

Olhando-se para o Brasil de 2016 é difícil reconhecer as conquistas vislumbradas/aspiradas por Zweig. Excetuando-se a convicção ainda resistente de que se trata do país do futuro, tamanha é a diferença entre o que ele via e o que vemos, que seu leitor fica

tentado a concluir pelo sério comprometimento da visão do intelectual austríaco. Mas não se trata aqui de discutir a acuidade do olhar de alguém assombrado pelo poder da intolerância, desesperado para encontrar um antídoto para a xenofobia que, desavergonhadamente, dava a cara e as cartas naquele momento. Importa destacar na imagem desenhada por ele a capacidade de equilibrarem-se passado e futuro, o que foi e o que será. Na formulação de Zweig, o país do futuro é aquele que, destinado a guiar todas as outras nações na direção do convívio pacífico entre as diferenças, não abdica de seu passado, como não se lhe submete, antes se utiliza dele organicamente para transformar-se, para amadurecer e legitimamente ocupar seu papel de líder. Diferentemente, portanto, do que se passava com a Europa naquele momento, pautada pelo discurso da necessidade de defesa de seu passado de pureza e valores inquestionáveis.

Nesse caso também é enorme a diferença entre o que descrevia Zweig e o que se contempla hoje, principalmente se considerarmos a face mais visível da relação, aquela que corresponde à paisagem arquitetônica do país. Domina-a um frenesi de construção indicativo de que o equilíbrio entre passado e presente, se existia na década de 1940 foi deixado para trás, o que nos leva de volta a *Aquarius* e sua arguta reflexão sobre um tópico de difícil abordagem, facilmente presa de esquematismos.

O primeiro aspecto a se levar em conta é a complexidade no tratamento dado às relações temporais, aos sentidos assumidos pelos conceitos de conservação e abandono/destruição. Não há investimento em uma perspectiva superficialmente valorativa da dicotomia presente/passado – não se trata de defender a conservação do passado (de sua memória) por si, mas de evidenciar o quanto estão imbricados, o quanto um elemento que sobrevive ao seu tempo tem a dizer, com sua presença física, no caso dos objetos, àquele que o recebe, que com isso sentir-se-á menos só, talvez, pois ver-se-á como parte de uma história anterior, que ele um pouco conhece e outro pouco inventa – assim era a relação do Brasil com seu passado na percepção de Stefan Zweig. Dessa relação dinâmica e complexa temos como exemplo brilhantemente sintético no filme a cômoda de Tia Lúcia herdada por Clara, (a afinidade entre ambas sublinhada por seus nomes, de mesmo campo semântico) que a conserva, em uso (não se trata, portanto, de traste inútil, de herança tornada fardo), presença viva da tia morta, objeto cujo valor muda de uma proprietária a outra, e é força que muda, pois é a continuidade, a permanência de um afeto que resiste à finitude imposta aos indivíduos que sua transferência de uma a outra garantirá.

Da cômoda passa-se ao espaço que a envolve, o apartamento, o qual Clara deseja manter para garantir a continuidade, projetada no plano físico, num ambiente específico, desse afeto familiar que o espectador testemunhará. Novamente não se trata de valorizar-se o passado promovendo seu congelamento. Ao comparar-se tal espaço nos dois tempos da narrativa vê-se que ele se alterou, seguindo as necessidades e os interesses de seus habitantes, sem perder sua identidade, as marcas acumuladas pela sobreposição das várias experiências temporais, coisa que aconteceria se o edifício fosse posto abaixo, seguindo os planos da Construtora Bonfim.

O movimento descrito no filme promove a densificação do passado e sua força projetiva, colocando em perspectiva o peso do presente. Justamente esse presente, que quase automaticamente se crê ser o único elemento palpável da tríade temporal, terá a sua palpabilidade e a legitimidade da urgência das escolhas feitas em seu nome postas sob suspeita. A Construtora – cujo nome remete à morte, não à vida nova que Diego, o incorporador mefistofélico, apregoa – opera com as linhas de força de um pensamento voltado para o presente vivido sem lastros, sejam retrospectivos, sejam projetivos, pois trata-se de aplacar o desejo de satisfação de uma carência vinculado ao agora. Nesse sentido, é tão significativa a conversa de Clara com seus filhos sobre a venda do imóvel. Ninguém tem necessidades financeiras que justifiquem a venda de um apartamento confortável que faz seus habitantes sentirem-se como se estivessem em uma casa com quintal, noutro tempo, sem a neurose da parafernália de segurança que, como sabemos, não impede nenhum ladrão de atacar. Trata-se de uma “oportunidade”, palavra mágica que esconde o termo “desnecessário”, adequado a situações em que é preciso montar-se uma estratégia para motivar uma compra.

O esvaziamento do peso do hoje é apresentado ao espectador na abertura do filme, através da música de Taiguara que, ao atravessar o tempo, preside o interesse da narrativa propondo uma reflexão complexa sobre o tema. Quando ouve o “hoje” referido na música, primeiramente associado às imagens de outros tempos, ele tem a oportunidade de confrontar-se com a relatividade do termo, que com isso tem a sua pretensa materialidade (falsamente ampliada quando comparado ao ontem e ao amanhã), colocada em perspectiva. Concomitantemente, o hoje descrito pela música tem muitos elementos em comum com o hoje do espectador, o que promove uma continuidade/repetição de experiências que dificulta a

manutenção de um limite estrito entre presente e passado (nosso tempo em relação aos tempos das imagens projetadas na tela), entre passado e futuro (os tempos das imagens projetadas na tela e o futuro, que corresponde ao presente do espectador). Ampliando esse circuito, lembremos que “Hoje”, lançada em álbum homônimo em 1969, era já um elemento do passado para aquele ano de 1980 em que a ação do filme se inicia.

Os poucos elementos aqui referidos indicam a opção do diretor por uma abordagem que chame a atenção para o caráter problemático da associação entre o que é novo e o que é bom, utilizando-se para tanto daquela postura que em *Brasil, país do futuro*, seria uma marca brasileira.

Do outro lado do Atlântico chega-nos a versão de Olivier Assayas para o mesmo tema. Em *Horas de verão* acompanhamos o embate entre presente e passado a partir da trajetória de uma mãe, Hélène, e três filhos, às voltas com a conservação de um conjunto de bens de um tio pintor herdados por ela, que os preservara com carinho escrupuloso, no que a princípio parece ser acompanhada pelos filhos.

Como em *Aquarius*, esta narrativa faz-se em dois tempos, no primeiro dos quais a harmonia familiar se destaca, quando os filhos se reúnem na casa materna para celebrar seus 75 anos. Sem quebrar-se a harmonia, logo se anunciará uma incompatibilidade entre a expectativa da mãe de que os filhos conservem os bens e os interesses destes, o que se consolidará rapidamente depois da morte dessa mãe, no segundo tempo da narrativa.

Através de Clara acompanha-se alguém que refuta as regras do tempo, as regras do mercado; em Hélène, alguém que capitulou antes de capitular. Na festa de aniversário esta mostra a Frédéric, seu filho mais velho, os papéis onde anotou os preços do espólio herdado ao tio, alertando-o sobre seu alto preço, no caso de vendas futuras, insistindo em que tudo o que fora conservado até ali obedecera à sua vontade, como parte da sua história, desobrigando assim os filhos de qualquer preocupação com a manutenção do espólio depois de sua morte. Esta atitude é contradita pela empregada da casa, que logo em seguida dirá o oposto a Frédéric: o desejo de Hélène era o de que a herança continuasse na família. Morta a mãe, Frédéric, que em conversa com sua filha adolescente antecipara o dia em que os dois quadros de Corot dispostos na parede da casa, que os haviam acompanhado até ali, passariam à próxima geração, surpreende-se com a atitude dos irmãos, Adrienne e Jérémie. Vivendo longe da França –

Adrienne nos Estados Unidos, Jérémie na China –, com o olhar nos pujantes mercados em que atuam, muito preocupados com o mundo de hoje, nenhum deles manifesta pesar por eliminar a herança. Soma-se ao argumento da distância e das raras voltas ao país natal no futuro, o dos impostos praticados sobre as heranças, que inviabilizariam a transferência dos bens de uma geração a outra. O destino está selado: a casa é esvaziada e posta à venda, os objetos vendidos, limpos de qualquer valor afetivo.

Diferentemente de Mendonça, que problematiza o avanço de uma retórica assentada na aceitação alegre das regras dos novos tempos, a opção de Assayas é explorar a imposição de tais regras como algo benéfico, num exercício de conformismo feliz. Os irmãos não brigam pela herança, a felicidade partilhada pela família na casa até a última reunião, no aniversário de Hélène, não chega a ser um fator seriamente considerado por aquele grupo para o qual a questão da herança resolver-se-á objetivamente, convictos que estão de que a perda do espaço comum não afetará os laços que os unem. Frédéric desaponta-se com a decisão dos outros, o que logo é superado sem maiores traumas. Além dele, a única que esboça algum desconforto é sua filha Sylvie, com quem ele havia comentado sobre os Corot. É ela quem pede para usar a casa, já vazia, pela última vez, numa festa de despedida. Nessa altura a vemos lamentar a venda do lugar onde havia passado momentos felizes de sua infância. Mas isso é tudo. Também ela conforma-se e segue em frente, festejando.

Impondo ao filme esse signo do conformismo, é significativa a cena em que, finda a festa de seu aniversário, Hélène despede-se dos filhos tendo atrás de si um grupo de árvores de espessa folhagem. Quando estes partem em seus automóveis, a mãe volta-se e segue na direção das árvores, que ela precisa atravessar para chegar a casa. Criam-se assim imageticamente duas realidades distintas: a do presente, dominada pela modernidade dos automóveis, que levam os filhos a seus destinos compatíveis com o que se espera de gente antenada com o seu tempo, e a do passado, representada pela casa semi-escondida pelas árvores, um ponto de cultura cercado de natureza, insuficiente portanto para fazer frente a um tempo que privilegia a cultura e repudia a natureza como algo que possa ter valor em si.

Recolhida ao interior da casa, Hélène senta-se melancolicamente, numa solidão muito diversa da de Clara, pois em seu caso ela implica em isolamento. É como se seu espaço já não lhe pertencesse por saber que tudo aquilo se dispersará quando ela morrer. Hélène tem ao seu

lado somente Éloïse, a empregada, alguém não apenas de outro tempo, como ela, mas de outra classe. Não conta, portanto, alegrando-se quando Frédéric, num gesto ousado, dá-lhe um vaso, peça assinada cujo valor econômico ela ignora, que para ela será o objeto de recordação de uma vida, como o recipiente tantas vezes usado para enfeitar a casa. Trata-se de uma perspectiva que contrasta vivamente com o que se vê por parte da família. Única capaz de verbalizar tranquilamente que o desejo da patroa quanto ao destino dos bens estava longe de ser aquele que efetivamente se concretizou, a diferença de atitude de Éloïse em relação aos demais pára por aí, pois ela não faz um cavalo de batalha pelo que a mudança representa para alguém que esteve pessoalmente ligada por tanto tempo àquele espaço.

Como último aspecto a destacar-se nesta abordagem de Assayas impregnada do espírito de seu tempo vale a pena registrar que *Horas de verão* resulta de uma encomenda para a comemoração do aniversário do Museu d'Orsay – grande beneficiário nos casos de heranças milionárias entre herdeiros que não disponham de fundos para mantê-las. Desse modo, pode-se dizer que a retórica do filme se orienta pela legitimação de uma prática, agindo para tranquilizar aqueles que eventualmente se sintam pouco confortáveis em abdicar de objetos importantes para a sua história familiar, para tanto minimizando seu valor afetivo e, ao mesmo tempo, reforçando sua natureza mercadológica. Não é à toa, então, que, diferentemente de *Aquarius*, não haja espaço para a disforia nesta celebração do futuro consideravelmente alienada em que se constitui *Horas de verão*. Das marcas do tempo no corpo dessa narrativa – para recuperar a letra da música de Taiguara – estão ausentes o desespero, “a fossa, a fome, a flor, o fim do mundo” e os homens que ela representa aportando no futuro não têm a companhia daquele que lhes serve de contraponto, que teme a solidão, que procura alguém para partilhar suas inseguranças.

Aproximando-se os dois filmes observa-se uma significativa troca de papéis: num movimento improvável para um país como o Brasil, em que inegavelmente predomina a atitude projetiva, a abordagem de Kléber Mendonça representa um passo atrás essencial para ampliar-se a perspectiva e julgar-se mais detidamente o alcance dos benefícios de uma entrega ao futuro sem qualquer vínculo com o passado, como parece ser a aposta de Assayas.

# A poética cinematográfica de Eugène Green<sup>1</sup>

## The poetic of the cinematograph by Eugène Green

Pedro de Andrade Lima Faissol<sup>2</sup> (Doutorando - USP)

### Resumo:

Em *Poétique du cinématographe*, o cineasta Eugène Green expõe um conjunto de ideias que caracterizaria a gênese e a natureza do cinema. O cinematógrafo, segundo sua cosmovisão, teria como vocação dar visibilidade ao Verbo, reconciliando o presente da obra de arte (reformada pelo espírito no ato de criação) com o elo divino perdido no passado. O artigo consiste em confrontar seus postulados estéticos com as operações descritas para resolver problemas concretos ligados à práxis do cinema.

### Palavras-chave:

Cinematógrafo, Eugène Green, Teoria.

### Abstract:

In the book *Poétique du cinématographe*, the filmmaker Eugène Green exposes a set of ideas that characterizes the genesis and nature of cinema. The cinematograph, according to his worldview, should give visibility to the Word, reconciling the present of the work of art (reformed by the spirit in the act of creation) with the divine bond lost in the past. This article aims to confront his ideas with the operations described to solve concrete problems related to the praxis of cinema.

**Keywords:** Cinematograph, Eugène Green, Theory.

O conjunto de ensaios que compõe o livro *Poétique du cinématographe*, de Eugène Green, é redigido inteiramente em parágrafos curtos, muito sintéticos, beirando o aforismo. Green resgata uma tradição literária um pouco perdida no tempo: a tradição das poéticas. Como disciplina teórica, a poética é o estudo das obras que define suas características gerais, criando conceitos que podem ser generalizados para a compreensão de outras obras do gênero. Assim, retomando o tom assertivo das poéticas do passado, e se juntando – no gesto e na erudição – aos cineastas Robert Bresson (*Notes sur le cinématographe*) e Raúl Ruiz (*Poétique du cinéma*), Eugène Green dá vazão a um conjunto de ideias objetivas que caracterizaria a gênese e a natureza do cinema.

O livro de Green é dividido em duas partes. Na parte 1, intitulada “A Ideia”, Green inicia uma digressão que remonta ao Antigo Testamento, refratando a oposição iconoclasta entre a palavra e a imagem. Segundo Green, essa dicotomia – manifestação do puritanismo vigente –

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático “Teoria dos Cineastas”.

<sup>2</sup> Pedro de Andrade Lima Faissol é doutorando, com bolsa da CAPES, em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP com pesquisa sobre os problemas de representação do milagre no cinema.

ignora a tradição das Escrituras, já que a aparição de Deus para Moisés se dá tanto pela visão quanto pela escuta. A sua reflexão teórica está filiada a uma tradição cristã que não distingue a imagem da palavra falada. Segundo o Evangelho de João, Jesus Cristo é a encarnação do verbo divino, e a matéria desse verbo é feita de luz. Há, portanto, uma sugestão de equivalência entre a Luz e o poder criador do Verbo.

Ao longo do texto, enquanto desenvolve o conjunto de crenças que compõe sua cosmovisão, Eugène Green atravessa a história da filosofia cristã trazendo para seu lado nomes como São Paulo, Mestre Eckhart, Giordano Bruno, Blaise Pascal, Padre Antônio Vieira etc. O apogeu e o declínio dessa tradição mística teria se dado durante o período barroco, época em que o homem era ainda dominado pelo desejo contraditório de revelar o “Deus Escondido”, ao mesmo tempo em que gradualmente criava um modelo do universo que O excluía.

O postulado estético de Green consiste em dar visibilidade ao Verbo, reconciliando o presente da obra de arte (reformada pelo espírito no ato da criação) com o elo divino perdido no passado. Sendo assim, o cinematógrafo, segundo a sua particularíssima teoria artística, seria o equivalente ao “verbo feito imagem” (GREEN, 2009, p. 15). Em franca oposição às outras artes (e, em larga medida, em oposição ao próprio cinema), essa concepção artística teria o compromisso de – naquilo que o aproxima de André Bazin – manter a integridade do mundo filmado. Essa fidelidade ao mundo sensível, paradoxalmente, faria revelar uma “presença real” invisível. Logo, o cinematógrafo greeniano, ou a vocação metafísica do aparato cinematográfico, consiste em dar visibilidade a um mundo espiritual sem o qual seria impossível acessar diretamente.

Na segunda parte do livro, intitulada “A Prática”, Eugène Green expõe as soluções encontradas – enquanto realizador – para resolver problemas concretos ligados ao roteiro, à fotografia, ao som e ao trabalho com o ator. O pensamento teórico de Green está presente, de forma bastante coesa, em todas as áreas da práxis cinematográfica.

Em relação à fotografia, por exemplo, Green irá defender que a iluminação deve buscar sempre a transparência. “O cineasta deve projetar a iluminação de um filme visando sempre o conteúdo da imagem: caso contrário, produzirá “efeitos” de luz, como em uma discoteca.” (GREEN, 2009, p. 80). Ou seja, a iluminação não deve servir aos propósitos de uma ideia, não pode jamais atuar com um propósito significativo. Caso contrário, seria mero veículo expressivo

do autor. Embora reconheça que a iluminação de um filme possa ser “fabricada” pelo fotógrafo, Green adverte que a Luz “nunca é puramente humana” (GREEN, 2009, p. 81). Da mesma forma que a Luz não existe sem as Trevas, continua Green, a luz de cinema jamais pode prescindir da sombra. O fotógrafo não deve jamais anular as sombras naturais do rosto de um ator (embora não se deva também realçá-las artificialmente à maneira expressionista), sob o risco de transformar o rosto humano em uma *máscara*. “Sob uma luz vivaz, que inclui as sombras, a figura humana torna-se o espelho de uma vida interior” (GREEN, 2009, p. 81).

Da mesma forma que a iluminação deve buscar a sua transparência (não podendo atuar jamais como expressão de uma subjetividade aflorada), todas as outras áreas do cinema (roteiro, direção, montagem, som, cenografia, figurino, maquiagem etc.) devem evitar qualquer marca de expressão autoral. O dispositivo defendido por Green para se filmar um diálogo (em um caso em que a sua teoria corresponde precisamente ao que realiza em seus filmes) é também uma via para a objetividade. Ao invés de filmar os atores através do uso convencional do campo/contracampo, Green os filma frontalmente, muito de perto (colocando a câmera entre os dois personagens, numa posição sem equivalência no jogo de olhares da cena). Enquanto que a tradicional regra dos 180° produz um efeito no espectador que o faz assumir o ponto de vista *deslocado* do sujeito que ouve (vemos tudo pela *mediação* de um olhar tomado de empréstimo), o dispositivo adotado por Green produz um efeito muito mais direto. Ao mexer nas convenções designadas para filmar uma conversa entre dois personagens, colando um rosto ao outro sem angulação (sobrepondo-os frontalmente), Green libera o espectador do olhar mediado pelo interlocutor da cena. Não vemos mais “por procuração”<sup>3</sup>. A abolição do plano ponto-de-vista possui um efeito unívoco em seus filmes: o acréscimo de objetividade. Assim, finaliza Green: “O plano subjetivo não existe mais, pois o olho do espectador é sempre aquele da câmera, que por sua vez mostra o que nenhum olhar humano é capaz de ver ao contemplar os fragmentos do mundo” (GREEN, 2009, p. 91).

---

<sup>3</sup> Segundo Green, o plano ponto-de-vista no cinema é uma herança da onisciência narrativa na literatura romanesca dos séculos XVIII e XIX, e teria, portanto, os mesmos efeitos negativos da literatura burguesa (julgamento moral e “psicologização” dos personagens). O cinematógrafo, segundo Green, seria uma retomada ao método descritivo de Flaubert – este, por sua vez, uma espécie de “precursor” do cinematógrafo. (GREEN, 2009, p. 99).

Ao longo de toda a segunda parte de *Poétique du Cinématographe*, fica claro que Eugène Green se filia a um grupo de realizadores (supostamente inspirados por André Bazin) para os quais deve ser proscrita da cena qualquer deformação que perturbe a apreensão estritamente material do quadro cinematográfico. Contudo, em relação à montagem (livre associação de imagens) e à moldura (enquadramentos excessivamente fragmentados), Green parece não ter as mesmas ressalvas. Esses dois elementos serão usados para exercer no filme um papel organizador: enquanto que a edição ordenará a *mise en scène* relacional entre texto e imagem, o enquadramento limitará o olhar do espectador aos seus propósitos sintáticos. O uso significativo desses dois elementos seria, segundo o modelo baziniano, o pecado original de Eugène Green.

Segundo Bazin, para quem o cinema tem como “vocação” a apreensão realista da cena, a montagem estaria “proibida” quando “o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois ou mais fatores da ação” (Bazin, 1991: 127). Eugène Green, contudo, parece não possuir as mesmas convicções em relação ao uso da edição, mesmo quando ela é – justamente – o elo entre um personagem a um fenômeno “metafísico”. O cinema de Green, afinal, tem como objetivo a apreensão de uma realidade espiritual da qual o mundo material ofereceria apenas *vestígios*. Sem o aparato cinematográfico, segundo Green nos conta em seus livros, esses “sinais” não poderiam ser plenamente *acolhidos*. Para ele, portanto, o cinema consiste em fazer revelar uma “realidade espiritual” jamais vista sem a mediação do aparato cinematográfico (razão pela qual Green chama o “cinema ideal” de “cinematógrafo” – ênfase aqui na vocação “metafísica” do registro). Nesse momento, nos afastamos decididamente do universo da fenomenologia e da imanência baziniana.

\*\*\*

Muito na contramão do empirismo reinante, Eugène Green solicita de seu espectador um trabalho de decifração. É justamente interpretando alguns “sinais” espalhados pelo filme que passamos a compreender o sentido almejado por Green. E sempre haverá um sentido, não devemos perder isso de vista. A interpretação corresponde a uma etapa fundamental na busca pelo conhecimento. A realidade ficcional torna-se para o espectador o que o mundo sensível é para o homem crente: campo de ação para a busca de um sentido. Caberá ao espectador empenhar-se ativamente na decifração desses “sinais” através dos quais o mundo refletiria um

“para-além”. Dessa forma, não lhe restará outra forma de se relacionar com o filme senão pela fé, pela crença de que haveria uma correspondência, à distância, entre o homem e o mundo espiritual.

O espectador greeniano, idealmente, é como um leitor solitário que busca o sentido de um texto através da leitura. Devemos decifrar esses signos especiais, contudo, não como o fazem, por exemplo, os psicanalistas; mas à maneira de um vidente que busca nas sementes das plantas (ou ainda nas constelações do firmamento) reflexos visíveis de um mundo espiritual invisível. A busca pelo conhecimento deve ser travada pelo homem, não no interior de seu inconsciente, mas na objetividade contingente da natureza. Esses “sinais”, portanto, jamais poderiam pertencer ao mundo mental dos personagens. É importante enfatizarmos isso, pois essa postura “para fora”, exteriorizada, diz muito sobre o pensamento teórico de Eugène Green. Nunca se verá em seu cinema a manifestação do mundo imaginativo ganhando uma forma própria. Isso se nota na total ausência de efeitos visuais ou sonoros, câmera na mão ou plano ponto-de-vista que denotem o mundo subjetivo de algum personagem. O que se vê em seu cinema é, antes, uma linguagem muito decantada, livre de excessos e verborragias, plena de objetividade e concisão.

### Referências

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

GREEN, Eugène. *La parole baroque*. Paris: Desclée de Brouwer, 2001.

\_\_\_\_\_. *Présences : essai sur la nature du cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.

\_\_\_\_\_. *Poétique du cinématographe*. Arles: Actes Sud, 2009.

RUIZ, Raúl. *Poétique du cinéma*. Paris: Dis Voir, 1995.

# **A *mise-en-scène* dos filmes em 3D anáglifos comparados aos dos polarizados atuais<sup>1</sup>**

## **The *mise-en-scène* of films in 3D anaglyphs compared to the current polarized ones**

**Priscilla Barbosa Durand<sup>2</sup> (Mestranda – UFPE)**

### **Resumo:**

O objetivo deste trabalho é analisar os apontamentos iniciais da *mise-en-scène* dos primeiros filmes em 3D anáglifos comparado com a *mise-en-scène* dos filmes polarizados atuais. Para tal, escolheu-se uma cena de dois filmes, *Dial M For Murder* (Alfred Hitchcock, 1954) e *Goodbye to Language* (Godard, 2015). A partir disso, defende-se o pressuposto de que essa tecnologia tem o potencial de formar um campo de experimentações cinematográficas, contribuindo para a criação de novas linguagens e experiências estéticas.

### **Palavras-chave:**

Estereoscopia, Cinema 3D, *Mise-en-scène*, Experiência Estética.

### **Abstract:**

The objective of this work is to analyze the initial notes of the *mise-en-scène* of the first films in 3D anaglyphs compared to the *mise-en-scène* of the current polarized films. For that, a scene from two films was chosen, *Dial M For Murder* (Alfred Hitchcock, 1954) and *Goodbye to Language* (Godard, 2015). From this, the assumption is made that this technology has the potential to form a field of cinematic experimentation, contributing to the creation of new aesthetic languages and experiences.

### **Keywords:**

Stereoscopy, Movies 3D, *Mise-en-scène*, Aesthetic Experience.

## **1. Introdução**

Desde os seus primórdios, o cinema é uma arte que se desenvolve em paralelo à sua tecnologia, agregando à sua linguagem – estilo do filme – aspectos tecnológicos. Bordwell (2008), nos dá exemplos sobre como a tecnologia modifica a *mis-en-scène*. Ele enfatiza o uso das novas tecnologias utilizadas no cinema, ao citar, por exemplo, o *steadicam*. O *steadicam* permitiu trabalhar novas linguagens, planos cinematográficos, explicando assim uma mudança de estilo em determinado grupo de diretores.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Imagem e Técnica.

<sup>2</sup> Mestranda do programa de pós-graduação em comunicação social da Universidade Federal de Pernambuco, Bolsista da Fundação da Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE).

O 3D estereoscópico<sup>3</sup> é uma forma de arte que absorveu os novos dispositivos tecnológicos na criação artística. Por isso que, quando muda o meio, muda também a forma de fazer arte, e aparecem novas possibilidades para o artista. Conforme lembra Santaella (2003), quando surge um novo meio, há uma interessante transição: primeiro, ele provoca um impacto sobre as formas e meios mais antigos; segundo, a linguagem que nasce dentro desse novo meio é tomada pelo artista como forma de experimentação. Com o surgimento da tecnologia de projeção 3D anáglifa e câmeras 3D – com duas lentes – no cinema, em 1900, após serem captadas duas imagens lado a lado, o sistema anáglifo projetava as imagens em três dimensões quando visualizadas através de uns óculos feitos de cartolina e lentes de plástico azul e vermelho, a arte cinematográfica ganhava um novo meio de criação e experimentação (ZONE, 2007). Sendo assim, esse trabalho visa perceber como uma mudança tecnológica estereoscópica foi experimentada e efetivamente utilizada pelas narrativas cinematográficas como procedimento estilístico e narrativo, comparando com os filmes em 3D na atualidade nos quais se utiliza a tecnologia de projeção polarizada – por ondas de luz – como é o caso de *GoodBye to Language* (Adeus à Linguagem, Jean-Luc Godard, 2014).

## 2. Do Estereoscópico ao Cinema 3D

Em 1838, o cientista Sr. Charles Wheatstone expôs uma máquina espelhada que projetava desenhos geométricos em três dimensões. O aparelho foi denominado estereoscópico, já que no grego “stereos” significa “ver sólido” e o termo “skopeō” está relacionado à visão. Assim estereoscopia é a capacidade de ver aquilo que é sólido em três dimensões. Com a evolução desse dispositivo, em 1922, no hotel *Ambassador*, em Los Angeles, estreou o primeiro filme 3D estereoscópico *The Power of Love* (O Poder do Amor, Nat G. Deverich, Harry K. Fairall, 1922) com projeção anáglifo e captação com uma câmera binocular 3D<sup>4</sup>. O sistema anáglifo utiliza os tradicionais óculos de celofone vermelho e azul. Nesta época também eram necessários dois projetores para exibir as duas imagens lado a lado que, após unidas, geravam o filme 3D (ZONE, 2007).

---

<sup>3</sup> 3D filmando com câmeras binoculares seja virtual ou real.

<sup>4</sup> Para se filmar em 3D, é preciso uma câmera com duas lentes iguais ou duas câmeras lado a lado. A filmagem de duas imagens iguais após unidas é que cria o filme em 3D.

Zone (2007) vai dividir a história do cinema 3D em quatro períodos, de acordo com a própria evolução dos dispositivos de filmagem, projeção e lançamentos de filmes. O Período de novidade, que vai de 1838 – desde a invenção do estereoscópico de Charles Wheatstone – até 1952. Nesse período havia um cabo de guerra entre estética e técnica. Podemos destacar ainda algumas produções como M.A.R.S. ou Rádio-Mania no sistema Televue<sup>5</sup> (1922), o período é caracterizado por uma ênfase ao efeito 3D como *gimmick*<sup>6</sup>, que é evidente em filmes como *Plastigrams* (1920) e *Audioscopiks* (1935), de Ives-Leventhal, da MGM. O palco da indústria 3D estava sendo definido, portanto, após o período de novidade, o cinema 3D avança para a sua segunda fase, denominada de período convergente e que tem o seu início em 1952 indo até 1985 (ZONE, 2012). Esta fase foi inaugurada pela explosão de filmes 3D entre 1952 a 1955, que ficou conhecida como era de ouro do cinema 3D, começando com o lançamento do filme *Bwana Devil* (O Diabo, Arch Oboler, 1952) primeiro filme em 3D em cor, utilizando a câmera binocular *NaturalVision*<sup>7</sup>. O filme chegou como um investimento dos produtores da época para salvar o mercado cinematográfico que estava em baixa desde a invenção da televisão. O longa contava a história de leões predadores que assassinavam construtores da linha ferroviária da zona de Tsavo, na África. De imediato, atraiu ao público. O slogan do filme na época dizia: “Um leão no seu colo! Uma amante nos seus braços”. O filme foi um sucesso de bilheteria e os espectadores saíam da sala de cinema com a sensação dos leões no seu colo (ZONE, 2012).

O palco tinha sido montado para o breve mas multiforme estouro dos filmes 3D de 1952 – 1955 em Hollywood, que começou com o Arch Oboler em *Bwana Devil*. Na década de 1950 iniciou a segunda era para imagens estereoscópicas em movimento, que eu tenha identificado de acordo com uma das suas características ópticas e “convergentes” de produção (ZONE, 2007, p. 2, tradução minha).

Até o final dessa fase outros filmes foram feitos, como *Hondo* (Hondo, John Wayne, 1953), *House Of Wax* (Casa de Cera, Andre DeToth, 1953), e um que não podemos deixar de citar *Dial M For Murder* (Disk M Para Matar, Alfred Hitchcock 1954), uma das cenas mais conhecidas deste filme é quando a atriz Grace Kelly estende sua mão em direção à plateia na

---

<sup>5</sup> O sistema Televue foi um tipo de sistema de projetor 3D nos Estados Unidos em 1922, utilizava projeção de luzes coloridas visualizadas por óculos de duas cores, criando assim sensação de espaços e profundidade.

<sup>6</sup> Quando o efeito 3D consistia somente em jogar coisas e objetos na plateia sem contexto narrativo.

<sup>7</sup> A *NaturalVision* era a câmera mais moderna daquela época.

cena do assassinato (ZONE, 2012). A era de ouro do cinema em 3D termina em 1955, trazendo filmes como *The Bubble* (A Bolha, Arch Oboler, 1966), *Comin` at Ya!* (Comin em Ya!, Ferdinando Baldi, 1981), *Friday the 13th part III* (Sexta-Feira 13 parte III, Stiver Miner, 1982), *Jaws 3D* (Tubarão 3D, Joe Alves, 1983) e *Amityville 3D* (Amityville, Richard Fleischer, 1983). Os filmes de horror deste período eram lançados em 3D para intensificar o gênero. Atualmente, vivemos o terceiro e quarto período juntos, o terceiro começa com a proliferação das salas IMAX em 1986 até os dias atuais, trazendo mais imersão às narrativas 3D com a largura de 15/70mm. E o quarto período denominado cinema 3D digital vai de 2005 até os dias atuais com o lançamento do filme *Chicken Little* (O Galinho Chicken Little, Mark Dindal, 2005). Ainda se fala em um quinto período de reinvenção ou retomada do cinema 3D após o lançamento de *Avatar* (Avatar, James Cameron, 2009) (ZONE, 2013).

### **3. *Dial M For Murder e GoodBye to Language***

A partir do século XX até os anos 1970 os diretores de cinema tinham que contar a sua história através das imagens. A origem do termo *mise-en-scène*, vem do teatro *Mettre en scène* que é “montar a cena no palco”. Uma das tarefas desse ofício era trabalhar a relação do personagem no espaço. O cineasta através da sua direção de cena e responsável por toda exterioridade do filme (BORDWELL, 2008). Uma obra também deve ser compreendida no seu estilo. Como isso se aplicaria para filmes em 3D estereoscópico? Que padrões de continuidade e mudança existem na sua *mise-en-scène* na década de 50 até hoje? Como esses padrões podem ser explicados? O quadro dos dois filmes analisados será, *Dial M For Murder* (1954) e *GoodBye to Language* (2014).

No plano de assassinato de Margot (Grace Kelly) em *Dial M for Murder* (1954), a personagem está deitada em cima da mesa de costas para a câmera, sua mão sai da tela em direção à plateia - paralaxe negativa<sup>8</sup> - por cinco segundos sem corte, como uma súplica,

---

<sup>8</sup> Segundo Tricart (2016) e Mendiburu (2009) quando duas imagens se juntam para gerar o efeito 3D elas formam uma janela estéreo e um ponto de convergência do efeito tridimensional. Se o elemento da cena estiver no plano de convergência ele estará na paralaxe zero, se ele estiver atrás do plano de convergência ele estará em paralaxe positiva ou seja atrás da tela de cinema, e por último se ele estiver na frente do ponto de convergência ele estará em paralaxe negativa ou seja na frente da tela de cinema.

destacando o suspense da cena, a palma da mão está estirada - chega a ficar dobrada para trás – como um nado de costas ou um “contramergulho ” que justifica o tipo de planificação em contra-plongée como se a personagem estivesse querendo alcançar alguém. O rosto do assassino se encobre no escuro, todo ponto de luz está em Margot, o espectador e levado à olhar para a mão e braço estirado, já que os rostos também se escondem. Segundo Bordwell:

Se você quer induzir o espectador a focalizar as reações dos personagens, filmar de um ângulo que mostre rostos é mais eficaz do que filmar, digamos, de um ângulo que mostre só sapatos. É claro que, se o diretor tem outras aspirações, tais como criar um filme lírico ou uma narrativa experimental, então, escolhas estilísticas incomuns são mais apropriadas, mas mesmo estas trabalharão como (ou contra) as propensões perceptuais ou cognitivas do espectador (BORDWELL, 2008, p.67).

Evidentemente que em um filme 3D, as escolhas estilísticas podem ser diferentes devido às técnicas de filmagem que se diferenciam dos filmes 2D, sendo assim; a mão saindo da tela está em o que Tricart (2016) e Mendiburu (2009) chamam de paralaxe negativa -quando o efeito 3D ultrapassa a tela -. Segundo Tricart (2016), para uma melhor composição de um tiro 3D e interessante colocar o ponto de interesse o mais perto da câmera e evitar movimento no primeiro plano. A mão da personagem saindo da tela não se torna um *gimmick* mas é condizente com a trama e bem articulada com o cenário em arco de proscenio. Hitchcock parece ter aproveitado o espaço raso do apartamento de Wendice (Ray Milland) para se concentrar em seus atores, muitas vezes afastados em tiros únicos ao invés dos quadros atolados da década de 1940 (BORDWELL, 2014).



Figura 01 - Plano do assassinato de Margot em 3D anáglifo. Para visualização utilizar os óculos anáglifo.

Fonte: Warner Home Video 3D Blu Ray (2016).

Já no filme de Jean-Luc Godard, *GoodBye to Language* (2014) temos uma ruptura com a comunicação fílmica. Uma mistura de arte e tecnologia. Ele não só reinventa o 3D mas os mundos naturais e humanos. Um convite para tocar o que está na tela. Ele não utilizou a técnica da paralaxe negativa na filmagem para gerar o efeito 3D, como foi utilizado em *Dial M For Murder* (1953) por Hitchcock, mas inseriu elementos na pós-produção. Tanto no som quanto na imagem, o processo de pós-produção de Godard é um tipo de transformação, uma reescrita abertamente admitida do que veio da câmera de filmagem 3D (BORDWELL, 2014). Na figura abaixo (figura 02), temos um plano médio. A composição do plano em profundidade retrata a mão, personagem e paisagem nesses três eixos. Não temos uma paralaxe negativa -efeito saindo da tela-, mas temos uma paralaxe positiva –efeito para dentro da tela- a personagem está para trás da grade como se a grade fosse não só seu aprisionamento emocional mas também a tela de cinema. Simbolizando uma experiência sensorial estranha e maravilhosa, o espectador é movido por uma inquietude. Tricart (2016), enfatiza que a criação de um espaço realista segundo as técnicas 3D pode ser alcançada com a paralaxe positiva, ou seja, com a quantidade de profundidade após a tela.



Figura 02- Plano da Mulher no filme *GoodBye to Language* em 3D anáglifo. Para visualização utilizar os óculos anáglifo.

Fonte: Kino Lorber 3D Blu Ray (2016)

### **Conclusão**

A forma de fazer arte e as novas possibilidades estéticas estão intimamente ligadas a tecnologia. O estilo do filme molda a nossa experiência em muitos níveis. A história do cinema

em 3D e tão pré-histórica quanto o próprio cinema 2D, mas apesar de antiga, os cineastas, pesquisadores e historiadores têm se voltando para ela há pouquíssimo tempo. Bordwell (2014), relata claramente que o 3D está se tornando algo que cinéfilos precisam encarar. Ele recusou no começo, mas importantes cineastas como Godard, Herzog em *Cave Of Forgotten Dreams* (2010) e Wenders em *Pina* (2011) e *Every Thing Will Be Fine* (2015) estão trabalhando com o 3D. Nunca até agora conseguimos estudar filmes 3D tão de perto, enfatiza Bordwell. Em uma publicação recente, Thomas Elsaesser (2013) postula que a experiência que o cinema 3D aponta e a quarta dimensão do tempo. Sendo assim, a estereoscopia coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Uso praticamente constante de planos fixos, pouca movimentação de câmera com tiros longos, ângulos largos e foco seletivo a linguagem 3D não consiste somente em “jogar” as coisas na tela ou na “cara das pessoas”, mas em dar profundidade e textura aos cenários e aos personagens colocando o espectador dentro e em relação ao filme, dessa forma o corpo do espectador e uma expansão tridimensional do filme trazendo uma percepção sensorial, esses são pontos em comum nas cenas dos filmes analisados. Os dois se diferenciam na utilização da paralaxe; enquanto uma é mais espetacular para moldar a ênfase dramática e guiar o espectador trazendo o suspense vindo do teatro, Hitchcock foge da maioria dos filmes da década de 50 que utilizavam a paralaxe negativa em excesso sem moderação. Já no filme experimental de Godard ele estimula a exploração tátil dentro dos nossos corpos para levar o espectador em um aprisionamento sensorial poético, eis o questionamento de Godard priorizamos o 3D ou o filme? Portanto, é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais imersiva e dependendo da utilização da estética 3D na narrativa ela pode ser espetacular ou realista dirigindo não só nossa atenção, mas oscilando em processos táteis narrativos.

### Referências

BORDWELL, David. ***Figuras traçadas na luz: a encenação do cinema***. Campinas, SP. Papirus, 2008.

\_\_\_\_\_. ***Sobre a história do estilo cinematográfico***. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2013.

\_\_\_\_\_. ***Say Hello To GOOD BY TO LANGUAGE***, 2014. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/11/02/say-hello-to-goodby-to-language/>. Acesso em: 23 de nov de 2016.

\_\_\_\_\_. **DIAL M FOR MURDER: Hitchcock frets not at his narrow room**, 2012.  
Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/09/07/dial-m-for-murder-hitchcock-frets-not-at-his-narrow-room/>. Acesso em: 23 de nov de 2016.

ELSAESSER, Thomas. **The "Return" of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century**. *Critical Inquiry* 39, The University Of Chicago p. 227-244, 2013.

MENDIBURU, Bernard. **3D Movie Making: Stereoscopic Digital Cinema From Script to Screen**, Miami, Focal Press 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

TRICART, Celine. **3D Filmmaking: Techniques and Best Practices for Stereoscopic Filmmakers**. French: Focal Press, 2016.

ZONE, Ray. **Stereoscopic Cinema & The Origins of 3D Film: 1838-1952**. Lexington. University Press of Kentucky, 2007.

\_\_\_\_\_. **3D Revolution: The History Of Modern Stereoscopic Cinema**. Lexington. University Press of Kentucky, 2012.

## Andrea Tonacci: 1966 - 1971<sup>1</sup>

### *Andrea Tonacci: 1966 - 1971*

Priscyla Bettim<sup>2</sup> (Doutoranda – UNICAMP)

#### **Resumo**

O presente artigo pretende abordar os três primeiros filmes de Andrea Tonacci e tecer relações com os momentos da história política do país em que foram realizados.

#### **Palavras-chave:**

Cinema Marginal; Andrea Tonacci.

#### **Abstract**

This article intends to discuss the first three films of Andrea Tonacci and to establish relationships with the moments of the political history of the country in which they were performed.

#### **Keywords:**

Marginal Cinema; Andrea Tonacci.

Os três primeiros filmes de Andrea Tonacci foram realizados em momentos chave da história política do país: *Olho por olho* rodado em 1966, dois anos após o golpe militar; *Blá Blá Blá* lançado em 1968, meses antes do AI-5 ser instaurado; e *Bang Bang*, finalizado em 1971, num período de censura intensa no Brasil. Apesar de ficções, esses filmes podem ser considerados documentos históricos que refletem o sentimento e a juventude desse período. Tonacci realizou filmes radicais em plena ditadura militar, e não fez concessões estéticas ou narrativas por medo de represálias, se recusando a submeter seu processo de criação à censura imposta.

Havia se passado dois anos do golpe no Brasil. Em fevereiro de 1966, as eleições para governador e prefeito se tornaram indiretas pelo decreto do Ato Institucional nº 3. *Quero que tudo vá para o inferno*, música de Roberto Carlos, estava no topo das paradas nas rádios. Em maio daquele ano iniciou-se a Revolução Cultural Chinesa. Em junho, Luís Carlos Prestes, líder do Partido Comunista Brasileiro, foi condenado a 14 anos de prisão, no mesmo mês que se realizou o golpe militar na vizinha Argentina (que viria a se tornar o quarto país sul-americano a possuir um governo ditatorial). Também foi ano de copa do mundo, em que a seleção brasileira foi

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE na Sessão: Cinema brasileiro: história I.

<sup>2</sup> Priscyla Bettim é mestra e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Multimeios, da Universidade Estadual de Campinas.

eliminada na primeira fase. Setembro: Massacre da Praia Vermelha - A Polícia Militar invadiu a Faculdade Nacional de Medicina, e espancou cerca de 600 estudantes que ocupavam o local. Artur da Costa e Silva, candidato da ARENA, foi eleito presidente do Brasil, através de eleições indiretas, em outubro de 1966.

*Olho por olho*<sup>3</sup> surge em meio a tudo isso. Brota de uma pulsão quase inconsciente de descontentamento. Uma ânsia por violência sem saber ao certo para onde direcioná-la. No filme, um grupo de jovens perambulam dentro de um carro pela cidade de São Paulo, aparentemente sem um propósito definido. No automóvel, que voltaria a aparecer como um elemento importante em *Bang Bang*, “[...] a ficção transcorre dentro, mas é constantemente atravessada pelo fora, por flashes da vida na cidade que se deixa entrever pela janela [...]” (Brasil; Mesquita, 2012, p. 8).

Em meio a conversas corriqueiras, descobrimos que a personagem feminina serve como isca para atrair homens solitários para lugares vazios, para que o grupo possa espancá-los. Seria esta apenas uma ação perante um certo tédio e a trivialidade de mais um dia na vida de jovens de classe média? Ou a violência, aparentemente gratuita, que parte dos personagens poderia ser interpretada como uma reação, mesmo que inconsciente, às privações de liberdade causadas pelo Estado sobre o indivíduo? A leitura do horóscopo no jornal, e *(I Can't Get No) Satisfaction*, música dos *Rolling Stones* lançada no ano anterior e que toca no rádio do carro, fazem alusão a um certo vazio existencial que não consegue ser preenchido, indicando uma busca por alguma válvula de escape, ou ainda um descontentamento com a atual condição vivida, mesmo parecendo distantes de qualquer tipo de militância política. Em nenhum momento questões sobre política ou a situação do país são abordadas propriamente, apesar do filme aludir a um niilismo profundo que parece emergir de alguma impossibilidade de ser.

Essa certa abdicação de Tonacci por uma abordagem mais diretamente política viria a mudar em *Blá, Blá, Blá*<sup>4</sup>, obra realizada dois anos após *Olho por Olho*, e pouco antes de ser decretado o AI-5. *Blá, Blá, Blá* recebeu o prêmio de melhor média-metragem no Festival de Brasília, que aconteceu entre 25 de novembro e 2 de dezembro de 1968. O AI-5 foi decretado em 13 de dezembro daquele ano. Podemos dizer que o filme se tornaria por demais premonitório:

---

<sup>3</sup> Curta-metragem com 20 minutos de duração.

<sup>4</sup> Média-metragem com 26 minutos de duração.

Até 1968 ninguém (salvo quem mexia de fato com política) levava muito a sério o regime militar – no sentido que se imaginava tudo aquilo transitório. O AI-5 e o que veio depois mostraram que estávamos entrando em uma noite tenebrosa, da qual não se vislumbrava a saída. (Araújo, 2009, p2.)

Em *Blá Blá Blá*, Paulo Gracindo interpreta um chefe de Estado que em uma situação de “séria crise interna” faz um pronunciamento transmitido por um canal de televisão. O personagem afirma que “há conspirações contra o governo” e que “destituiu ministros, dissolveu o conselho”, e “irá utilizar o exército para manter a ordem, a segurança e a unidade nacional”. Seu discurso perpassa desde um pedido de paz até a apologia à guerra armada e à repressão de possíveis rebeldes, sem obedecer uma lógica concreta. Sua fala parece ser guiada pelos delírios egocêntricos desse ditador, que a todo custo se afirma detentor do poder e da razão, mesmo com uma oratória muitas vezes sem sentido. O personagem utiliza por diversas vezes pronomes possessivos para designar o exército, o Estado e o país, como quando afirma: “Toda vez que um grupo se tornar poderoso demais, meu exército os derrubará”, ou “Eu botei vocês novamente no mapa”.

Descolado da realidade, ele se encontra em um fundo negro (que seria o cenário da TV), vazio, onde não se vê ninguém mais. Em contrapartida, em imagens do fora desse limbo negro, um casal de guerrilheiros caminha em um rio no meio de uma floresta e falam sobre a esperança que surgiria de uma nova geração. E então as consequências que se dariam a partir desse encontro: cenas de protestos com repressão policial violenta, e a execução de dois insurgentes por capangas do governo. Sobre o filme, viria a escrever Paulo Emílio Salles Gomes:

A personagem emana de uma terra em transe e não seria de espantar que essa ficção acabasse adquirindo um valor de documento histórico a respeito da debilidade do poder civil brasileiro. A temática de *Blá, Blá, Blá* é porém mais ampla e ultrapassa o tempo em que a fita foi produzida. Num país sem crise e sem poder civil, a eloquência ingênua e delirante que o filme satiriza continua triunfante”<sup>5</sup> (Salles Gomes, 1973)

Em janeiro de 1971 o embaixador da Suíça no Brasil foi libertado de seu cativeiro pelo grupo guerrilheiro VPR<sup>6</sup>, em troca da soltura de prisioneiros políticos. Pelé se despediu da seleção de futebol brasileira em julho, e em setembro Carlos Lamarca foi assassinado na Bahia. Nesse ano Andrea Tonacci finalizou seu primeiro longa-metragem, *Bang Bang*<sup>7</sup>.

Composto por longos planos-sequência que, segundo o diretor, poderiam ser exibidos em ordem aleatória, *Bang Bang* é protagonizado por Paulo César Pereio no papel de um ator que é perseguido por estranhos personagens, como um mágico e um ladrão cego. O filme é permeado pelo *nonsense* em uma narrativa que não progride, pelo menos no sentido da narrativa clássica, linear.

Cenas, nas quais aparentemente a ação não leva a lugar algum, projetam metáforas altamente metalinguísticas, como por exemplo na primeira sequência do filme, que se passa dentro de um táxi. Aqui, novamente o carro aparece como espaço cênico de significação relevante. Ao entrar no veículo após quase ser atropelado pelo mesmo, o taxista indaga ao personagem de Pereio: “Onde é que nós vamos?”; no que obtém como resposta: “Vai andando em frente.” A falta de rumo do personagem no táxi “[...] reproduz, no detalhe, o andamento da situação narrada que, ao seu modo, pode ser comparada a um passeio sem destino[...]” (Xavier, 2012, p. 401).

Se em *Blá Blá Blá*, Tonacci esvazia o sentido das palavras através de um discurso esquizofrênico, em *Bang Bang* há um esvaziamento dos personagens e situações. Podemos ainda traçar um paralelo entre a recusa de progressão da narrativa de *Bang Bang* com narrativas de filmes como o *Anjo Exterminador* de Luis Buñuel, ou a peça de teatro *Esperando Godot*, de Samuel Becket, nas quais as situações não se desenrolam, ou algo que é esperado nunca acontece. O automóvel, objeto de fetiche, é destruído num aparente final, que se demonstra falso e o filme continua.

*Bang Bang* dialoga ainda com os filmes de Jen-Luc Godard – pela irreverência de sua forma; com o cinema americano – pela deglutição de códigos do *film noir*; e com a chanchada

---

<sup>6</sup> Vanguarda Popular Revolucionária, organização da guerrilha armada de extrema-esquerda que combatia o regime militar.

<sup>7</sup> 81 minutos de duração.

brasileira, tendo como vilões um trio de ladrões grotescos. Nesse *pot-pourri* de citações, o início do cinema também é referido quando truques realizados através do corte da câmera, no melhor estilo de George Méliès, acontecem.

Essas diversas referências reforçam a ideia de que o assunto central de *Bang Bang* é o cinema – e sem exageros, que o filme foi dirigido por um cinéfilo. Um jovem que estudava engenharia e arquitetura, e que através da cinefilia construiu um olhar perspicaz. Olhar esse capaz de criar uma obra de enorme rigor formal, de elaborados movimentos de câmera e plásticos enquadramentos, ao contrário da maioria dos filmes considerados “marginais” realizados naquele período, nos quais certo desleixo e precariedade estética eram recorrentes.

Entre as semelhanças com outros filmes brasileiros da época, pode-se destacar os que eram marcados por um clima apocalíptico, ou que retratavam um mundo cuja a esperança parecia ter terminado; onde só existia a feiura e a violência, como *O Jardim das Espumas* (de 1970, dirigido por Luiz Rosemberg Filho), *Ou Sagrada Família* (1970, de Sylvio Lanna). *Bang Bang* também se aproxima de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, de Rogério Sganzerla) ao ser protagonizado por um personagem solitário, e dessa maneira apontar para a tentativa de algum tipo de revolta individual, mesmo que essa revolta seja um pastiche dos princípios de *O Direito à Preguiça*<sup>8</sup> ou de *A Desobediência Civil*<sup>9</sup>, e dessa forma sugerir que o escracho seria a melhor – ou a única – maneira de lidar com esse mundo intragável.

Embora não tenha sido exibido comercialmente, *Bang Bang* pôde ser visto em cineclubes e festivais, inclusive tendo sido exibido na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cinema de Cannes, em 1971.

---

<sup>8</sup> Panfleto político escrito por Paul Lafargue que critica o “endeusamento” do trabalho. Foi publicado no jornal socialista *L'Égalité* em 1880.

<sup>9</sup> Ensaio escrito por Henry David Thoreau em 1849, onde afirma que na eventualidade de um governo vigente não satisfazer as exigências de sua população, esta tem o direito de desobedecê-lo.

## BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Inácio. *No meio da Tempestade*. Texto encontrado no livreto do DVD *Bang Bang*. São Paulo: Heco Produções, 2009.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limoad / Embrafilme, 1986.

\_\_\_\_\_. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (org.). *Cinema Marginal do Brasil e suas fronteiras*. Catálogo. São Paulo: CCBB, 2001.

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

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Os exibidores se esqueceram desse filme*. Crítica publicada no *Jornal da Tarde*, de 21 de abril de 1973.

BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia (org.). *Dossiê Andrea Tonacci*. In *Revista Devires Vol 9, n2*. Belo Horizonte: FAFICH, 2012.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico; opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo; Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

# ***Os Onze de Curitiba Todos Nós (1995): Se ele não tivesse lembrado...***<sup>1</sup>

## ***Os Onze de Curitiba Todos Nós (1995): If he hadn't remembered***

**Regina Celia da Cruz**<sup>2</sup> (Doutoranda – Universidade Tuiuti do Paraná)

### **Resumo:**

Esta pesquisa refere-se a um documentário intitulado "Os onze de Curitiba Todos Nós" (1995), produzido pelo cineasta Valêncio Xavier, que retoma um episódio de 1978: a prisão de onze professores acusados de 'doutinar crianças de um a seis anos no Marxismo'. O trabalho explora a montagem realizada e a intensidade e dimensão ética da tomada no filme, que servem ao olhar histórico do diretor. Para tal análise, o presente trabalho se apóia na pesquisa teórica de Ismail Xavier e Fernão Pessoa Ramos.

### **Palavras-chave:**

Valêncio Xavier, montagem, memória.

### **Abstract:**

This research refers to a documentary titled "Os onze de Curitiba Todos Nós" (1995), produced by filmmaker Valêncio Xavier, which retakes an episode from 1978: the arrest of eleven teachers accused of 'indoctrinating children from one to six years old into Marxism'. The work explores the editing and the intensity and ethical dimension of the take in the film. For the analysis, this work is based on the research of Ismail Xavier and Fernão Pessoa Ramos.

### **Keywords:**

Valêncio Xavier, editing, memory.

A produção de Valêncio Xavier Niculitcheff (1933-2008) passa pelo campo do cinema, das artes visuais, da comunicação e da literatura. A atuação de Xavier em vários campos da comunicação e entre as artes mostra, em sua obra cinematográfica e literária, uma narrativa multifacetada. Sua trajetória compreende pesquisa e produção de cinema, fotografia, cenografia, roteiro, arte gráfica, jornalismo, assistente de direção artística, produtor, diretor de novelas e de curtas-metragens em vídeos e para televisão. Suas múltiplas habilidades se fundem na construção de um material rico num estilo próprio. Escolhe então, de maneira legítima, trazer para cena esse episódio estranho que não teve a devida apuração de fatos e abusos por parte

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: DOCUMENTÁRIO POLÍTICO

<sup>2</sup> Graduação em Serviço Social pela PUC- PR e Fisioterapia pela UFPR, mestre em Teoria Literária pela UNIANDRADE, Doutoranda UTP.

de autoridades constituídas. Sequer esclarecimentos com repercussão da mídia resgatando os acontecimentos que, na época, deixaram as manchetes em pouco tempo para o esquecimento.

### **Produção de memória**

Uma das diversas obras do cineasta é um documentário chamado *Os Onze de Curitiba Todos Nós* (1995), em que assina roteiro, direção e montagem, no qual resgata a memória de um episódio polêmico ocorrido durante a ditadura militar, mais precisamente em março de 1978. A história contada trata da prisão de 6 homens e 5 mulheres, professores de uma escola infantil que ficaram incomunicáveis durante uma semana na sede da polícia federal em Curitiba.

Dezessete anos mais tarde, Xavier dá voz aos professores que contam suas memórias sobre o acontecimento. Cada um deles será apresentado somente ao final do filme quando suas imagens aparecerão e em legenda seus nomes e suas formações acadêmicas. Essa obra também contribui para divulgação e resgate de acontecimentos que foram silenciados pela repressão política na cidade e no país daquele período, apesar da repercussão internacional dos fatos com a intervenção da presidência da Anistia Internacional – na época Patricia Feeney.

Ligia Mendonça, uma das professoras detidas, dá seu depoimento para Beto Carminatti no documentário dirigido por ele – *As muitas vidas de Valêncio Xavier* (2011):

Em março de 78 eles nos prendem. Cinco caras com metralhadoras, vasculhando armários, tirando coisas das paredes. A principal acusação era em relação às crianças. Que a gente doutrinava as crianças no marxismo - criancinhas de um a seis anos que ficavam lá. E que a gente não tinha condutas apropriadas moralmente para educar crianças. Quase vinte anos depois, (...). Uma memória que só veio e está registrada porque ele lembrou. E pouca gente se preocupa em saber o que é para um ser humano essa experiência de ser perseguido de estar trancafiado. No caso ele queria saber mesmo o que é dessa experiência: de ficar confinado. (MENDONÇA, citada em CARMINATTI, 2011)

O olhar de Xavier sobre o episódio vivido pelos professores se mostra na direção apresentando os professores como testemunhas de crimes dos quais foram vítimas em atos violentos e intensos, porém não há o apelo à penalização. As experiências embaraçosas e absurdas, descritas como “sem sentido”, são mostradas com sutil ironia, através das entrevistas e na produção do filme.

Cabe aqui apontar para o que Fernão Pessoa Ramos chama de “dimensão da tomada” e que a define: “A tomada é a circunstância de mundo a partir da qual, e no transcorrer da qual, a imagem é constituída para/pelo espectador pelo/para o sujeito que sustenta a câmera.” (RAMOS, 2005, p. 159).

A direção do filme mostra uma preocupação ética na utilização da imagem-câmera – “câmera de captação de imagem e a aparelhagem sonora” – que para Ramos (2005) produz a “dimensão da tomada”

(...) explorar uma dimensão, singular à imagem-câmera, a partir da qual tentaremos determinar a particularidade da questão ética no documentário: a dimensão da tomada. Tendo no horizonte a dimensão da “tomada”, em sua relação com a circunstância de mundo que a determina, estamos equipados para avançar nesse emaranhado que são os campos éticos dominantes na história do documentário do século XX. (RAMOS, 2005, p. 159-160)

A opção pela tomada que aproxima o espectador da narrativa produzindo um olhar acolhedor para os depoimentos, como a construção do cenário num lugar que se aproxima de uma prisão, (salas pouco iluminadas, sem mobília), coloca os entrevistados desconfortáveis para falar de um assunto nada confortável. O local da locação se aproxima da situação vivida pelos professores.

O som e a trilha sonora muda em cada uma das falas remetendo, quase sempre, à violência policial. São ouvidos junto às falas sons de tiroteio, rajada de metralhadora, marcha de soldados, cliques de uma máquina fotográfica, pingos de uma torneira em uma pia, batida de badaladas de um relógio antigo, além de toques frenéticos em uma máquina de escrever, sirene ‘aberta’ de carros de polícia. Quando há música sugere o suspense e a tensão, ou ainda a tranqüilidade de um relato que se refere às crianças que ficaram em casa.

O estilo de Valêncio se destaca na montagem cinematográfica. O pesquisador Ismail Xavier (1977), coloca a questão da “relação entre estilo cinematográfico e ideologia, ou a relação entre método de montagem e certas necessidades de um mundo ficcional particular carregado de uma função e de valores” (XAVIER, 1977, p. 40). (...) a montagem justa será aquela em que “o relacionamento demonstra a essência do fenômeno que nos cerca, pois por trás da montagem há sempre uma intenção de classe”. (KULECHOV, 1935 in: XAVIER, 1977, p. 40-41)

A contribuição teórica de Fernão Ramos também se refere à montagem:

Hoje a montagem é valorizada como procedimento estilístico, ocupando-se do lugar de destaque na metodologia de analítica desenvolvida para mostrar o trabalho do discurso. (...) A montagem surge como ferramenta através da qual o sujeito que enuncia pode mostrar seu trabalho e enfatizar sua posição, buscando simultaneamente dinamizá-la ao deixá-la explícita. (...) O talento do montador está em estabelecer essa redução (número imenso de horas de filmagem é afunilado pela montagem para a constituição de uma narrativa) realçando personagens e ações congruentes, sem deixar que a bússola perca o norte da intensidade da tomada. Esse é um eixo estrutural em torno do qual os documentários

se alinham, em maior ou menor proximidade. (RAMOS, 2005, p. 191-193)

Nesse estudo destacamos a montagem que revela o posicionamento ideológico do cineasta ao destacar o conteúdo da fala, fazendo conexões entre as imagens, os depoimentos e os efeitos sonoros. Conta a história produzindo aproximações sensoriais com o momento vivido pelos(as) entrevistados(as) e o contexto político do país naquele período histórico.

### **O Filme – Os Onze de Curitiba**

O filme começa com a tela escura e ouve-se o som de uma freada e em seguida uma colisão automobilística. Reinoldo é a primeira pessoa a contar sua história sobre o ocorrido. Revela que “lembra pouco” tanto da época como do fato devido a seqüelas causadas por um acidente sofrido por ele há três anos atrás. As primeiras imagens, sem foco, vão se tornando mais estáveis e se definindo a medida que o episódio do acidente é contado por ele – vindo a tona.

Cada pessoa conta em detalhes como foi abordada de maneira autoritária no dia de suas prisões. A invasão das casas pelos policiais é colocada nas falas – cada um à sua maneira – declarando sua indignação ao desrespeito e humilhação que sofreu naquele momento e, alguns trazem uma descrição detalhada sobre o que vestiam, que horas era, com quem estava, como foi abordado com brutalidade. O medo que sentiram nos momentos que se seguiram ao ato da detenção.

Descrevem o lugar para o qual foram levados e a preocupação com a possibilidade de morte e as ameaças veladas e sugeridas pelos detentores, imagens mostram suas sombras na parede. Detalhes como os banheiros das celas são citados pelos professores que fazem comparações e falam de seus constrangimentos. — *Como é que você vai ao banheiro no meio de um monte de gente?* (PIRES, IN: XAVIER, 1995). Na fala descontraída, alguns momentos são descritos de modo divertido pelos entrevistados. Contar a história vivida há anos atrás produz um distanciamento temporal.

Um fato marcante para eles foi uma situação em que a luz não era apagada durante a noite e tinham que dormir com a luz acesa. Aqui também a montagem se dedica cuidadosamente nas imagens de um lustre colado ao teto com uma luz muito forte.

A combinação de imagem, luz e fala nos remete a múltiplas mensagens que essa cena traduz. A situação de interrogatório não é mostrada, mas insinuada ao mesmo tempo em que se relata uma condição de submissão à situação, porém de alteridade na fala. As vozes se fundem entre uma entrevista e outra sugerindo ser uma voz 'coletiva', sugerida também no subtítulo do documentário: *todos nós*.

Ligia, ao falar das ameaças sofridas e muita tensão, segurando suas fotos onde aparece grávida e com os seios a mostra, comenta: — *Os métodos do Fleury<sup>3</sup> eram realmente violentos, né! Ameaça de tortura!* (MENDONÇA, IN: XAVIER, 1995)

Nos relatos houve a confirmação de Reinoldo sobre a tortura física praticada contra alguns dos presos. A tortura psicológica se dava na maneira de interrogar onde faziam perguntas cujas respostas seriam inocentes, mas que naquela situação tornavam-se 'suspeitas' gerando um "sentimento de culpa".

Durante o documentário são descritos momentos de solidariedade entre os presos, uma sensação de alívio ao voltar para a cela depois do interrogatório e ver os seus amigos. Todos eram amigos ali. Conversavam mesmo em cela separadas.

Reinoldo revela que conseguiu 'roubar' uma caneta e papel. Pensando no que faria com aquilo decidiu fazer um baralho para que pudessem jogar para passar o tempo. Nos momentos em que havia muita tensão pela falta de comunicação externa e os destinos de cada um deles a Ligia cantava na cela acalmando os outros. Paulo conta que em um desses momentos prestou atenção e ela estava cantando a música *Juca* do compositor Chico Buarque de Holanda:

— *Juca ficou desapontado declarou ao delegado que não sabe se amor é crime ou samba é pecado. Em legítima defesa batuscou assim na mesa ... O delegado é bamba na delegacia, mas nunca fez samba nunca viu Maria.* (BRITO, in: XAVIER, 1995)

A sutil ironia na letra da música produz uma leveza no relato daquela situação inusitada. A letra da música conta a história de Juca - um sambista que é preso por cantar e dançar debaixo da janela de sua amada Maria.

Mesclando esses momentos descontraídos, há uma preocupação com as pessoas que estão fora. Os familiares, especialmente as crianças que estavam presentes no momento da prisão e que naquele momento tentavam acompanhar as poucas informações sobre seus pais e

---

<sup>3</sup> Delegado da Polícia federal muito conhecido por seus métodos violentos contra detentos na época

mães. Como seria lidar com isso quando saíssem na preocupação com a repercussão do episódio e as consequências disso para suas famílias.

Falando sobre suas libertações relatam que passaram por momentos de angústia pela demora e falta de informações, e as consequências emocionais em suas vidas.

### **Considerações**

A montagem contribui para a realização de um filme que nos coloca questões e momentos políticos importantes para o país, entendendo que este filme foi bastante econômico com única locação e na descrição dos entrevistados pode-se imaginar os lugares onde eles estiveram pela riqueza dos detalhes. Impressiona a coerência das falas – cada uma a seu tempo – onde os fatos se desencadeiam de modo a dar continuidade aos fatos do episódio / evento.

A época de 1995, afastando-se do fantasma da ditadura, as pessoas envolvidas tinham mais tranquilidade para se expressar e a produção do filme ganhava também apoiadores para tratar esse tema que na época teve repercussão internacional. O posicionamento ideológico de retomar o episódio pela voz de quem esteve preso manifesta uma preocupação ética diante da memória dos professores. Um episódio que acontece durante uma semana e que ganha força para produzir um filme documentário onde utiliza da montagem para traduzir a sensação de cada entrevistado 17 anos depois.

Há uma preocupação com as crianças os filhos dos presos que ficaram casa e as famílias não tinham informações. Também como contariam isso para eles sendo que a prisão é simbolicamente, lugar de ‘gente perigosa’.

A intimidade que se constrói durante as narrativas em que o espectador vai se aproximando de cada entrevistado e se identificando com essa situação as falas remetem ao cotidiano de um ‘ser humano’. A humanização de cada entrevistado vai ganhando espaço com o cuidado de não provocar um sentimento de piedade, apesar das condições de humilhação e constrangimento a que foram expostos.

### **Referências**

*AS MUITAS vidas de Valêncio Xavier*. Direção de B. Carminatti. Brasil: Produção executiva Cristiane Lemos, direção de produção Rosane Lemos. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2011. 1 dvd (90 min); son.

Os 11 de CURITIBA. Direção V. Xavier. Brasil. Imaginate Produções. Alma Sintética – Companhia de Arte. Kinoglas – cinema e vídeo, 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XYfpfWz3Jog>. Acesso em jan/fev. 2016.

RAMOS, F. P. A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa. (in) \_\_\_\_\_. (org.) *Teoria do Cinema Contemporâneo: documentário e narrativa ficcional*. V. II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. P. 159-226.

XAVIER, I. Do Naturalismo ao Realismo Crítico. (in) \_\_\_\_\_. *O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. P. 31-53

# Rogério Sganzerla vídeo-ensaio<sup>1</sup>

## Rogério Sganzerla vídeo-ensaio

Régis Orlando Rasia<sup>2</sup> (Doutorando – UNICAMP)

### Resumo:

Esta comunicação analisa as experiências de Rogério Sganzerla com o vídeo: *Anônimo e incomum* (1990); *América, O grande acerto de Vespúcio* (1992); e *Informação: H. J. Koellreutter* (2003). Para além de seus filmes mais canônicos do período marginal/experimental, realizados na virada da década de 1960-1970, as obras aqui elencadas são de outro período na carreira do diretor - a fase vídeo-ensaio.

### Palavras-chave:

Cinema brasileiro; experimental; vídeo-ensaio;

### Abstract:

This communication analyzes the experiences of Rogério Sganzerla with the video: *Anônimo e incomum* (1990); *América, O grande acerto de Vespúcio* (1992); and *Informação: H. J. Koellreutter* (2003). Beyond to his more canonical films of the marginal/experimental period, realized in the turn of the decade of 1960-1970, the works here listed are of another period in the director's career, the video-essay phase.

### Keywords:

Brazilian cinema; experimental; vídeo-ensaio.

Por muito tempo relegado ou exterior ao cinema (considerada “arte menor”), o vídeo encontrou sua autonomia no território da vídeo-arte, ocupando um lugar especial na história do audiovisual. Segundo Bellour (1997, p.14), a grande força do vídeo foi ter “operado passagens” como “um sistema de transformação das imagens umas nas outras”. O “entre-imagens”, conceito elaborado pelo teórico, reporta as passagens entre a “fotografia, o cinema e o vídeo” como produção de “uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis”. É o vídeo que, antes do digital, adjetivou potências em relação a portabilidade e agilidade com o controle imediato (ou quase imediato) da imagem, instaurando transformações no ato de filmar, editar, exibir e fruir imagens.

O vídeo colocou em um mesmo lugar a pintura, o cinema e a fotografia; a comunicação e a arte; o filme e a televisão; a película e a eletrônica; a imagem cinematográfica e a imagem infográfica. Como ampliação das possibilidades da criação e dos agenciamentos com a imagem, proporcionou desde elaborações com imagens caseiras até a produção de vídeos amadores

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no “XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual” na sessão: Ensaio e Cinema I.

<sup>2</sup> Doutorando em Multimeios UNICAMP, professor do bacharelado em audiovisual do centro universitário SENAC-SP.

passando por experiências mais contemporâneas com os vídeos-diários, retratos ou autorretratos. É então que uma outra relação se estabelece. Segundo Weinrichter (2015, p. 46) “um ensaio pode vir assinado por um cineasta experimental” ou estar muito mais próximo de “um cine/vídeo experimental, as verdadeiras fontes do ensaio”<sup>3</sup>. Sganzerla, reconhecido como um cineasta experimental, leva a versar a mediação do vídeo com os domínios do experimental e do ensaio a partir de algumas de suas obras.

A primeira delas e a primeira experiência do diretor com a imagem eletrônica trata-se de *Anônimo e incomum*. Na abertura dos créditos lê-se: “um vídeo de Rogério Sganzerla”, trazendo de imediato a ideia do autor único e soberano (um filme de...). Sem ignorar a visão do diretor como agenciador do olhar há um “paradoxo autoral” do(s) sujeito(s) criador(es) da obra e também com o nome do vídeo (o anônimo que não assina e não se dá a conhecer). Na abertura, de maneira incomum são apresentados Sganzerla e Manuel, duas/ figuras não tão anônimas para a história da arte no Brasil. O artista plástico tornou-se conhecido por seus *happenings*<sup>4</sup> na década de 1970 mostra seu ateliê, mais adiante atualiza e recria em frente a câmera de Sganzerla, *Urnas quentes 1968*, segundo Manuel: “(...) meu trabalho é quente e, se necessário, a marteladas”, provoca o espectador a interagir com as obras para acessar a mensagem inscrita no interior das caixas.

Muito mais do que um corpo documentado, Antonio Manuel é como um “ator-happening” e co-criador nas mãos de Sganzerla. A ideia de uma coparticipação leva até a categoria pensada por Corrigan (2015, p.90) como um “ensaio retratístico [...] uma maneira de ver esse sujeito, tanto quanto é sobre esse sujeito”. Complementa Corrigan:

À medida que o ensaístico trabalha e explora essas superfícies, os retratos resultantes oferecem ao espectador não tanto uma visão da expressão, mas, em vez disso, coloca o espectador nos interstícios entre o difícil e dividido trabalho da expressão (CORRIGAN, 2015, p.90)

Diferente de um documentário convencional, *Anônimo...* torce o diálogo do diretor com o artista plástico sem arrancar verdades ou depoimentos do entrevistado oferecendo uma estrutura

---

<sup>3</sup> Tais relações remetem a Godard, mais especificamente *Histoire(s) du cinema* (1989-1998).

<sup>4</sup> Em 1968 o artista plástico foi convidado por Hélio Oiticica a integrar a exposição *Apocalipópótese* com *Urnas Quentes*. Em 1970 realizou *O corpo é a obra* (1970) e desdobrou em uma instalação chamada *Corpobra* (1970). Além de *Urnas Quentes*, são recriadas outras obras de Manuel, uma delas é a série *Clandestinas* (1973) em que se vê trechos das ressignificações do artista com jornais.

que Corrigan (2015, p.83) chama de “*entre-vistas*”, lugar em que “esse eu, implícita ou explicitamente [...] ocorre entre duas ou mais vistas desse eu”. O vídeo de Sganzerla recria e ressignifica os *happenings* dos anos 1970 como uma nova obra em frente às câmeras por meio de relatos combinados aos gestos performáticos do corpo do artista, como partilha das visões e de duas subjetividades, configura um “intervalo dentro da expressão” cuja “subjetividade ensaística se torna uma intersubjetividade dinâmica” (CORRIGAN, 2015, p.90). Quer dizer, não é uma *obra de* e nem de uma *obra sobre*, como um paradoxo autoral *Anônimo...* trata-se de uma obra *entre* Sganzerla e Antonio Manuel.

Chama a atenção a retroalimentação dos estilos entre Sganzerla e Antonio Manuel e seus *entre pontos de vistas*. Como criação compartilhada se entrelaçam visões e se partilham sujeitos e subjetividades, ambos refazem seus gestos recompondo seus estilos um sobre o outro: Manuel com seus *happenings* artísticos em praças e ruas; Sganzerla pelo estilo de filmagem livre e improvisada como marca das atuações de seus atores marginais.

Como se sabe, o vídeo foi utilizado para testes de escolhas de atores (*casting*), documentação das locações, capturou-se os bastidores e o fora de quadro das gravações (*making of*). Em decorrência do baixo custo com relação a película, era o que vinha antes ou depois do filme, raramente a obra em si. Tais questões são pertinentes em *América, O grande acerto de Vespúcio* (1992) rodado em vídeo Hi-8, pensado primeiramente como um laboratório para *O signo do caos* (2003). Não apenas um “ensaio” para a obra posterior ou mera passagem para o longa, se torna uma obra em si e conjuga teatro e cinema com o ator Otávio Terceiro na figura do colonizador português Américo Vespúcio.

Chama a atenção o modo como o diretor apresenta o visível e o invisível do gesto da criação, “ideias que o filme (eventualmente) encenou ou encenará” sob o conceito do “vídeo-roteiro” apresentado por Dubois<sup>5</sup> (2011, o.159) como um “documento da criação [...] pesquisas, notas, ensaios, que lhe permitiriam talvez fazer um filme depois”. Para Dubois (2011, p.160) o “vídeo-roteiro” flexiona o ensaio como um ato de criação falado em voz alta, “algo da ordem do rascunho, do diário de trabalho, da confissão, da reflexão do filósofo, das notas do pesquisador”. O grande acerto de *América...* ou de Américo-Terceiro foi capturar os erros e acertos da cena

---

<sup>5</sup> A partir das obras de Godard, especialmente *Scénario du film Passion* (1979).

como um laboratório de criação do diretor e de sua equipe. Torna evidente o processo de criação e as contingências da cena, trazendo para o primeiro plano a relação do diretor e a composição da sua *mise-en-scène* (câmera, ator e o espaço conjugado com a equipe), ou seja, o modo com que Sganzerla trata o set como lugar de experiência, anotações das ideias, das fugas ou retomadas como movimentos intrínsecos do pensamento.

Como uma expansão do plano e reenquadramento do diretor na obra, nota-se a presença da câmera como um ponto de vista subjetivo somada a invasão da voz do diretor (*over* e *off*) no campo visual como parte das performances *entre* o corpo filmado e o corpo que filma. Para além da invasão da voz e do corpo do diretor há um outro modo de inscrição visto como um atravessamento do fora de quadro e que revela os bastidores da ação. Em *Anônimo...* Sganzerla (ou sua equipe) lançam de fora para dentro do quadro algumas obras para Antônio Manuel afim de mobilizar o artista plástico (e o público) a interagir com o vídeo.

Como um lugar de passagens, negociações e trocas constantes dos pontos de vistas de quem filma e é filmado, um “entre lugar” se conforma (com as formas) por meio das passagens de Sganzerla pelo vídeo. É o caso de *Informação: H. J. Koellreutter (2003)*, obra que leva o espectador a adentrar no mundo, no processo de criação e no pensamento singular e plural de Koellreutter<sup>6</sup> (precursor da música experimental, atonal e dodecafônica no Brasil).

Logo na abertura do vídeo ouve-se o som do abrir e do fechar do obturador da máquina fotográfica reportando o “entre-imagens” de Bellour e a inerência das hibridizações dos meios e linguagens. As colagens, estratégias formais da fragmentação que Sganzerla adota em diversos filmes tornam a aparecer em *Informação...* não só pela descontinuidade do corte, mas no modo com que se interrompem as falas apresentando o universo dodecafônico da música e do músico como forma absorvida pela montagem do vídeo. De maneira incomum para um documentário (que diseca e historiciza seu objeto), o personagem de Koellreutter é apresentado como um sujeito criador e o vídeo percorre sua trajetória, movimentos, escolas e alunos que ele influenciou. Como um mosaico sem uma unidade canônica ouve-se a “*entre-vista*” de Sganzerla

---

<sup>6</sup> Em uma pesquisa rápida pela internet pode-se entender a importância do músico por ter criado uma atmosfera criativa com o departamento de Música na Universidade Federal da Bahia (1950-1960), fato que marcou profundamente a geração de Rogério Sganzerla além de movimentos como Cinema Novo e Tropicalismo.

com Koellreutter, nas palavras do músico: “a forma é necessária [...] não existe obra de arte sem forma [...] a própria forma reflete o conteúdo”.

Seguidamente citada no vídeo, a noção da forma é central para *Informação...* Como uma nova peça visual e sonora recomposta por traços, fragmentos, relações do músico (conteúdo) o universo dodecafônico invade a forma do vídeo. Como cita Weinrichter (2007, p.13) “o cinema fabrica em seu próprio objeto, ideia ou meios para dar conta de si”, não por acaso um ensaio inventa “a cada vez, sua própria forma, e que somente se voltará a ela”. Bergala apud Weinrichter (2015, p.59) cita que “um verdadeiro ensaio inventa não somente sua forma e seu tema, mas sim, seu referente, diferentemente do documentário, que filma e organiza o mundo, o ensaio o constitui”.

Se um documentário na maioria dos casos é um filme *sobre*, que organiza o mundo a partir de seu objeto, Sganzerla concebe o mundo a partir da relação *entre* os sujeitos, *entre* tecnologias e *entre* as formas, sobretudo contaminado e flexionado por seus objetos. Neste *entre-espaço* das subjetividades pensantes, como pensamento dos diferentes atos de criação é que se percebe a inflexão da escrita ensaística de *Informação...*, *Anônimo...* e *América...* Vídeos marcados pelo gesto da criação como um “pensamento em ato” como define Teixeira (2015, p.172), do ensaio como proposição de “um ato experimental, não apenas experimentação de ideias, mas também de inclusão do ‘si mesmo’ em tal ato, ou seja, ‘a ocorrência concreta de uma ideia, refletida do próprio ensaísta”.

Oriundo do campo cinematográfico e com larga cultura cinéfila, Sganzerla é um diretor/artista que não fez distinção (se não pela forma) entre o vídeo e a película, isto porque tudo é imagem em sua criação. Na década de 1990 vários traços estilísticos (“cacoetes”) da imagem eletrônica podem ser encontrados em suas obras<sup>7</sup>: a edição (mais que montagem), a manipulação e a produção de efeitos especiais na ilha de edição, janelas múltiplas, substituições de cores, incrustações, etc. Ultrapassando o mero fetiche tecnológico com a base eletrônica, especialmente por reverberar o ser/estar do sujeito como um “entre-vistas”, na relação com o “entre-imagens” se dá a amálgama de linguagens, experimentação das formas, no modo com que se animam imagens estáticas com o cinema e no vídeo: fotografia, materiais de arquivo,

---

<sup>7</sup> Somam-se as obras *A alma do povo vista pelo artista* (1990) e *Deuses no Juruá* (1997) codireção com Maria Maia.

histórias em quadrinhos etc. Pode-se dizer também que mesmo na película especialmente com o uso do *table top* - estilística usada *ad nauseam* em filmes do diretor – se identificam modos de composição que antecipavam os agenciamentos da imagem eletrônica: acelerações, congelamentos, atravessamentos, pausas, repetições como força para pensar as imagens, atravessar e movimentar imagens como um fluxo do pensamento tornam evidentes às inflexões ensaísticas nas obras do diretor.

Em um diálogo com o campo da criação artística e por seus sujeitos criadores, as três obras trazem como centro gravitacional o processo criativo e os gestos das criações com diferentes corpos: dos atores, artistas plásticos e performances musicais. Desta mescla de materiais e recursos heterogêneos como partilha de estilos com seus temas, do comentário, das intervenções com o fora e o dentro do plano, uso de materiais diversos, vem à tona a multiplicidade - centro nervoso do processo criativo de Sganzerla - chama a atenção o inter-espaço das subjetividades entremeadas por *pontos de vistas* e famoso “eu-outro” ou o terceiro a partir de dois que é a obra. A novidade é que o “eu” para Sganzerla seria a mutação com “vários outros”, incidindo no apagamento do autor soberano, marca da construção de subjetividade múltipla e pensante constituída por contaminações das formas em seus conteúdos. Não é por acaso que o vídeo, então, se torna lugar de experiências para Sganzerla como um ato, um gesto que cria em seu próprio caminho a própria forma para pensar e se ensaiar com as imagens.

### **Referências.**

BELLOUR, R. Entre-imagens: foto, cinema vídeo. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997. 392 p.

DUBOIS, P. Cinema, video, Godard. Tradução de Mateus Araujo Silva. 2. ed. São Paulo, SP: CosacNaify, 2011. 323 p.

WEINRICHTER, A. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, F. E. O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 42-91.

\_\_\_\_\_. La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra/Festival Punto de Vista 2007.

TEIXEIRA, F. E. O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. Tradução de Régis Rasia. São Paulo: Hucitec, 2015.

# ***Star Wars*: O Universo Retrô-Imagético Despertado à Força<sup>1</sup>**

## ***Star Wars*: The Retro-Imagetic Universe Awakened to the Force**

Renan Claudino Villalon<sup>2</sup> (Mestrando – UAM)

### **Resumo:**

O estudo trata da observação do retrô-gênero enquanto análise para a forma da produção cinematográfica do filme *Star Wars – Episode VII: The Force Awakens*. A justificativa é a observação desse retrô sendo inserido pelas atuais produções hollywoodianas. O objetivo é verificar como que a forma imagética deste filme aparece ligada à trilogia dos anos 1970-80. A hipótese é a possível conexão de certas obras pós-clássicas em “resgates” às antigas formas de produção, dentro de universos próprios.

### **Palavras-chave:**

Cinema, Pós-Classicismo, *Star Wars*, Retrô-Gênero, Produção.

### **Abstract:**

The study deals with the observation of retro-genre as an analysis of the movie production's form *Star Wars – Episode VII: The Force Awakens*. The justification is the observation of this retro being inserted by the current Hollywood productions. The objective is to verify how the imagetic form of this film appears linked to the trilogy of the 1970s-1980s. The hypothesis is the possible connection of post-classical works in “rescues” to the old forms of production, within their own universes.

### **Keywords:**

Cinema, Post-Classicism, *Star Wars*, Retro-Genre, Production.

### **Há 38 Anos... Em um Produção Pós-Clássica Hollywoodiana...**

O universo cinematográfico de *Star Wars* ultrapassou diversas gerações. O que fez parte da cultura pop de espectadores dos anos 1970-80, se tornou um universo a ser compreendido pelos seus filhos nos anos 1990-2000 e, não obstante, se torna agora um retorno nostálgico apresentado aos seus jovens netos em meados dos anos 2010. A terceira geração de produção de *Star Wars* propõe aos mais jovens um encontro com o passado de seus pais e avós, mas não apenas por uma questão de universo “já sentido”, mas, principalmente, pela ideia de uma forma produtiva possivelmente reconhecível como *oldschool*. O filme que antes poderia ser visto como

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E CIÊNCIAS SOCIAIS: DIÁLOGOS E APORTES METODOLÓGICOS – Sessão 5.

<sup>2</sup> Discente no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu (Mestrado em Comunicação Audiovisual) pela UAM. Bacharel em Comunicação Social (Rádio e TV) pela USJT.

uma forma de projetar um futuro à humanidade, hoje é reinserido sob um dos diversos “sintomas” relacionados a um “novo caminho” de reconstrução cinematográfica: o gênero retrô.

Uma frase do estudioso Elie During pode nos propor um caminho ao retrô-gênero: “O Anjo da História avança de costas voltadas para o futuro, soprado por uma deflagração vinda do fundo das idades.” (DURING, 2010, p. 209). Esse gênero, aqui proposto, será pautado neste estudo através do conceito de retrofuturismo relacionado ao objeto de estudo em análise. É demonstrado, portanto, observações referentes ao tempo no qual vivemos visto como em vetor circular, quando “futuros do passado” “flutuam” acima de possíveis projeções ao futuro demonstradas no nosso presente. São, portanto, “futuros do passado” no lugar de um “futuro perfeito”, como pode ser interpretado pela visão de During.

Os filmes de *Star Wars* são uma aventura intergalática recolocada em diferentes épocas, mas também foram o início de uma das novas formas de se enxergar o cinema na era da pós-modernidade, com forte influência da cultura pop.

Reconhecendo a importância histórica do primeiro filme desta extensa série cinematográfica que transcorre o cinema contemporâneo: *Star Wars – Episode IV: A New Hope*, observamos a obra como uma das caracterizações da cisão produtiva hollywoodiana, permitindo a chamada “Nova Hollywood” (MASCARELLO, 2006, p. 343) – termo possível devido aos modelos de produção estipulados por Steven Spielberg e George Lucas. Quando o autor trata do excessivo lançamento dos *blockbusters*, diz também que “*Guerra nas Estrelas* constitui o primeiro [...] exemplo do chamado ‘filme-franquia’, dando início ao florescimento da indústria de negócios conexos” (MASCARELLO, 2006, p. 351).

A união dos modelos de produção fílmica possibilitou novas conceituações e visões, chegando a precisas nomenclaturas, como: “cinema hollywoodiano pós-clássico” e “*blockbuster high concept*”, intrinsicamente colocados dentro de um mesmo momento e processo históricos no cinema contemporâneo.

Ao pensar o cinema pós-clássico como filmes que possuem uma centralização maior na trama, deixando em segundo plano a profundidade e o desenvolvimento dos personagens e com forte dependência dos efeitos especiais (MASCARELLO, 2006, p. 354-355), Mascarello coloca a ideia do *blockbuster high concept*, presente pelo cinema pós-clássico. São os filmes *blockbusters* que se “adequam” (o máximo possível) ao mercado multimidiático, narrativas que

atingem não apenas o cinema, mas também a TV e o *home video*, além do mercado dos negócios conexos.

O sucesso de *Star Wars* o inseriu em diversos mercados, chegando à venda de bonecos, roupas, *games* e livros. Conforme mencionado pelo autor: “no princípio dos anos 1980, por exemplo, a venda de produtos vinculados a *Guerra nas Estrelas* foi estimada em 1,5 bilhão de dólares anuais” (MASCARELLO, 2006, p. 348), o que mostra a força mercadológica da obra na cultura pop dos anos 1970-80.

Entretanto, *Star Wars* não é apenas um dos filmes que mudariam a forma de produção do cinema. A ideia de um universo futurístico transportado a um passado longínquo (“há muito tempo atrás em uma galáxia muito, muito distante...”), também demonstra outra questão teórica: o conceito de retrofuturismo, que...

indica o cruzamento de tecnologias ou formas de vida “futuristas” com outras tidas como caducas ou ultrapassadas; [...] Em todos os casos, “retrofuturismo” sugere a interpenetração de visões do futuro e de visões do passado, e a imbricação de umas com as outras. Pois é evidente que as visões do futuro podem ser elas mesmas datadas; na maioria das vezes o são, e é justamente aí que reside toda a questão de retrofuturismo. (DURING, 2013, p. 211)

During nos descreve duas orientações para a compreensão de como o retrofuturismo pode se manifestar culturalmente, entretanto, apenas uma delas já é suficiente aqui para a nossa análise, observando tal colocação através de sua relação com o cinema. Assim, uma das tendências colocadas pelo autor trata da questão do futurismo retrô: “um fascínio divertido [...] pelas imagens associadas às visões datadas do futuro” (DURING, 2013, p. 211), ou seja, é a observação das diversas formas que o passado já projetou, sobre si, uma forma de interpretar o futuro (um “resgate” do antigo, como será visto aqui pela análise da produção de *The Force Awakens*). Em outras palavras, During define essa orientação como um movimento: o “futuro do passado recolhido pelo presente” (DURING, 2013, p. 213), o futuro do ponto de vista do passado.

É possível enxergar mesmo a primeira produção de *Star Wars* já como um “sintoma” de retorno às visões antigas de futuro – se relacionarmos com a *space-opera* intergaláctica (DURING, 2013, p. 214). E isso também aparece, fortemente, após 38 anos de sua primeira produção, através das identificações possíveis do retrofuturismo no episódio VII da franquia, com sua relação autorreferencial de retorno constante à produção de 1970-80.

Possibilitando essa aplicação, desde a ideia do roteiro até a forma pela qual os efeitos especiais complementarão a atmosfera fílmica, observaremos um possível reencontro de seu público-alvo com a forma *oldschool* da primeira produção. Sobre ela estaria, portanto, um gênero retrô, quase como uma característica cápsula do tempo, a nos transportar há 38 anos atrás... Em um “futuro já passado”, mas novamente presente.

### **No Contemporâneo Antigo... Um “Cinema *Oldschool*” à Cultura Pop...**

A temporalidade em vetor circular é algo cada vez mais presente na sociedade contemporânea. As noções de tempo são responsáveis pela compreensão do presente, pelo pensamento voltado ao futuro e, até mesmo, pela recompreensão do passado, e isso mostra que o passado, o presente e o futuro são indefiníveis.

Esta ausência de verdade absoluta sobre questões temporais permite a abstração do tempo, a mistura entre os passados e o presente para observação de futuros, ou mesmo de colocar o futuro da forma como foi projetado em diversas épocas anteriores. Através de seu pensamento retrofuturista, During cita a melancolia do “Anjo da História” devido a essas abstrações do tempo, pelas quais visões passadas interferem nas visões contemporâneas, impedindo que esse “anjo” vire-se para um futuro definitivo.

Limitemo-nos a reter a seguinte ideia: o que vale para sobrevivências arcaicas ou estados anacrônicos da imagem deve valer também para futuros do passado, considerados não apenas como resíduos pitorescos de projetos e de sonhos abandonados, mas como princípios de uma presença efetiva, de uma atividade surda e contínua de interpolação do próprio tempo. (DURING, 2013, p. 224)

Ao começarmos nossa observação sobre a forma de produção que permitiu o retorno à visão de futuro de 1977, nos questionamos sobre a possibilidade de um gênero cinematográfico: o retrô-gênero. A novidade contemporânea é reinserir os modelos antigos de trabalho cinematográfico, chegando aos conceitos da pré-produção, às formas de produção e à finalização da pós-produção, repensando um desses aspectos (ou todos eles) de acordo com formas cinematográficas já datadas. É o retorno dos cinemas *oldschools* à contemporaneidade, mesmo que sejam transpostos sob um singelo *upgrade* aos originais aspectos de sua “velha-escola”. Podemos dialogar essa ideia com outra questão inserida por During, na qual trata do ideal da “nostalgia do presente”:

o procedimento mesmo de “simulacro” é interessante pela maneira como consegue tornar a interpolação das épocas quase imperceptível, para melhor intensificar a nostalgia sentida em relação a um presente invadido por eflúvios do passado, ou que se recupera ele próprio na forma de retrospecção. (DURING, 2013, p. 217)

O resgate da produção *oldschool* (no episódio VII) pode ficar melhor caracterizado se comparado à segunda produção fílmica (1990-2000), na qual seu *design* de produção se mostra mais ligado ao universo dos *videogames* da época do que ao universo original dos anos 1970-80. O que vemos é o “efeito Instagram”, um “vintage instantâneo”, o presente reproduzido sob uma atmosfera passada (DURING, 2013, p. 217-218). Observando o episódio VII sobre o aspecto da produção fílmica, pensamos o retrô-gênero, nesta obra, como um trabalho conceitual dentro de uma produção *oldschool*. Assim, o desafio dos cineastas não foi mais criar uma projeção do futuro, mas sim trabalhar o futuro com uma visão “já sentida” por um “futuro do passado”.

Uma das primordiais decisões para trabalhar com motivações estéticas “já passadas” em *The Force Awakens*, de Kathleen Kennedy (Presidente da Lucasfilm), foi trazer de volta alguns dos principais integrantes da equipe de George Lucas. Entre alguns nomes, temos: Lawrence Kasdan (roteirista dos episódios V, VI e VII), John Williams (compositor da série fílmica) e Dennis Muren (responsável pelos efeitos visuais da primeira produção e consultor criativo na terceira). Entretanto, quando observamos as questões referentes à direção de arte, reconhecemos a importância primordial dada aos filmes de 1970-80: a nostalgia.

Os desenhos conceituais de Ralph McQuarrie<sup>3</sup> foram “resgatados” pelos *designers* do filme de 2015. Relacionando com a ideia de “vintage instantâneo” (DURING, 2013), o roteiro foi construído com base em conceituações visuais que estavam, por sua vez, conectadas ao *design* conceitual da primeira trilogia. Isso resultou em um processo de escrita com base nas imagens que se tornariam nostálgicas ao filme. Observando a ideia do roteiro influenciado pelo imaginário coletivo passado, vemos os ambientes fílmicos.

Uma das principais formas de trabalhar a atmosfera visual foi a manipulação de ambientes reais com acabamento digital, evitando ao máximo o irreal. Observando os ambientes da primeira produção, reconhecemos uma diversidade enorme de lugares estruturados com base

---

<sup>3</sup> Ilustrador da produção do ep. IV, consultor de design do ep. V e artista conceitual dos eps. V e VI.

em ambientes reais, o que é inversamente proporcional à segunda produção, na qual a atmosfera é muito mais direcionada por estruturas digitalizáveis (estúdios para *chroma-key*).

Com maior importância às locações, temos o exemplo das gravações em Abu Dhabi, nas quais os ambientes foram convertidos ao planeta Jakku. Rodado com o uso de película ao invés de arquivos digitais (entretanto: 70mm, IMAX), à visibilidade mais analógica foram adicionados outros elementos, mais próximos da primeira produção de *Star Wars*. Temos protótipos em tamanho real de veículos intergalácticos icônicos na obra (como a Millennium Falcon); ser intergaláctico à base de máscara de silicone (Unkar Plutt); e robôs: controlados por uma pessoa dentro da fantasia (Gonk) ou por sistemas animatrônicos (BB-8). E, na finalização das cenas, quase todos os modelos físicos sofreram acabamentos digitais para melhor inserção na trama, utilizando os efeitos especiais como algo essencial, mas como complemento e não como uma opção principal.

O retorno às formas antigas também permite um pensamento direcionado a ideias mais simples de construção narrativa, e, pelo pensamento nostálgico à obra, as conexões entre cenas novas e velhas é mais possível. A forma de produção acaba interferindo na forma narrativa e, neste caso, podemos relacionar a ideia da forma antiga através do pensamento referente ao “já sentido”, que é definido, por Mario Perniola, como uma sensologia que...

não assume [...] o aspecto de um convite ou de uma exortação dirigida a cada indivíduo em nome de qualquer valor ou ideal, mas de 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, p. 14)

A evolução dos efeitos mecânicos e eletrônicos são responsáveis pela identificação com a forma antiga “já sentida” em diversas cenas, e, possivelmente, o momento no qual melhor reconhecemos uma ideia de retorno à forma *oldschool* seja por dentro do Castelo de Maz Tanaka. A cantina desse lugar é quase uma reconstrução da cantina do episódio IV, e sua aparência retrô só é possível, de fato, devido à forma da produção. A tecnologia contemporânea, embora não esquecida, possui uma presença bem menor. A partir de técnicas de animação, por diversos tipos de marionetistas, observamos: (1) fantoches; (2) animatrônicos por controle remoto; (3) animatrônicos como “cabeças” para fantasias; e (4) dróides a partir de um traje corporal ou em forma de marionete. Assim, conforme menciona Maffesoli: “graças ao

desenvolvimento tecnológico, vemos renascer, como uma fênix de suas cinzas, o imaginário sob a forma de um realismo mágico.” (MAFFESOLI, 2012, p. 107).

Podemos caracterizar a produção de *The Force Awakens* como sendo uma das principais obras ligadas à uma possível necessidade (atual) de retorno às formas antigas, de acordo com o pensar produtivo. Nesse aspecto, o retrô-gênero ganha perspectiva não apenas sobre ficções científicas, mas a diversas obras fílmicas, quando tais formas de pré-produção, produção e pós-produção se mostram quase idênticas às formas “já encerradas” dos cineastas do passado. E, talvez, o próximo passo seja não criar um filme baseado em um gênero passado, mas construir um filme sob as mesmas condições nas quais estavam presentes os antigos cineastas, permitindo não um cinema retrô, mas um gênero retrô.

Para os próximos filmes de *Star Wars*, sem contra-argumentar o que aqui foi escrito, não há como prever se continuará a forma de produção conectada à de 1970-80, entretanto, a ideia de retorno aos sentimentos já sentidos pelos episódios anteriores é quase que inevitável. Se o que já foi sentido apenas pode ser “recalcado” (PERNIOLA, 1993, p. 12), seu atual trabalho aparece como um direcionamento mercadológico contemporâneo, através das atuais possibilidades econômicas e tecnológicas no cinema, ligando o público-alvo a uma projeção de futuro já conhecida, ao mesmo tempo em que os mais jovens são apresentados a essa direção artística. Um universo futurístico do passado cada vez mais expandido ao presente.

## Referências

STAR WARS: O Despertar da Força. Direção de Jeffrey Jacob Abrams. Produção de Kathleen Kennedy, Jeffrey Jacob Abrams e Bryan Burk. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd. e Bad Robot Productions, 2015. 2 discos (256 min), blu-ray.

DURING, Elie. “O que é retrofuturismo? Introdução aos futuros virtuais”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições SESC, 2013.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo retorna: formas elementares da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas/SP: Papyrus, 2006.

PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

# Perspectivas da exibição e distribuição no Brasil e Portugal<sup>1</sup>

## The perspectives of the exhibition and distribution in Brazil and

## Portugal

Renata Faria dos Santos<sup>2</sup> (Doutoranda - CEFET-RJ/UFRJ)

### RESUMO

Este trabalho tem como objetivo desenvolver uma análise sobre as distribuidoras e exibidoras de filmes no Brasil e em Portugal, além de demonstrar a realidade e as principais políticas públicas desenvolvidas para ambos os setores. A análise dos dados qualitativos e quantitativos dos dois países demonstra que ambos apresentaram no ano de 2015 resultados positivos. Em relação à gestão dos arranjos de exibição e distribuição, é importante que as instituições de apoio continuem a melhorar seu papel de facilitadoras, oferecendo capacitação e atualização aos gestores destas.

### Palavras-chave:

Audiovisual; políticas públicas; arranjos institucionais.

### ABSTRACT

This work aims to develop an analysis of film distributors and exhibitors in Brazil and Portugal, as well as to demonstrate the reality and the main public policies developed for both sectors. The analysis of the qualitative and quantitative data of the two countries shows that both presented positive results in the year 2015. In relation to the management of the exhibition and distribution arrangements, it is important that the support institutions continue to improve their role of facilitators, offering training and updating to the managers of these.

### Keywords:

Audiovisual; public policy; Institutional arrangements.

## 1. INTRODUÇÃO

North e Lance Davis (1971, p.6) definem o “arranjo institucional” como “um arranjo entre unidades econômicas que governa a forma pela qual essas unidades podem cooperar ou competir”. É importante ressaltar que os arranjos institucionais são de grande valia para a criação de políticas de desenvolvimento, principalmente para políticas que demandam cooperação entre os agentes. Castro (2004, p.13) destaca que o funcionamento das organizações depende de hipóteses comportamentais concernentes aos indivíduos, e que os

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE na sessão 5 do ST Cinemas em português: aproximações – relações.

<sup>2</sup> Doutoranda em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento na UFRJ. Mestre em Engenharia de Produção (UENF). MBA em Gestão de Recursos Humanos (ESAB) e em Planejamento, Implementação e Gestão de educação à distância (UFF). Graduada em Administração pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é professora do curso de Administração no CEFET-Valença/RJ e pesquisadora sobre Economia Criativa e as políticas públicas para os setores de exibição e distribuição do cinema no Brasil e Portugal.

conceitos de interesse pessoal predominante limitam as possibilidades de mudança institucional e o aumento das estratégias dos agentes organizacionais.

No caso desta pesquisa, optou-se por definir o audiovisual, mais especificamente os setores de distribuição e exibição do cinema, como arranjos institucionais, pelo fato destes se encontrarem em um mercado com regras específicas, que regulamentam e facilitam as transações.

Assim, este trabalho tem como objetivo desenvolver um referencial teórico que sirva para a análise do desenvolvimento dos arranjos do cinema, a fim de identificar a posição do mercado tanto no Brasil quanto em Portugal, apresentando seus dados e as principais políticas desenvolvidas para o setor.

## **2. METODOLOGIA**

O presente artigo está estruturado em uma vertente teórica baseada em revisão da literatura, que busca sustentar a investigação sobre os arranjos do audiovisual. A coleta de dados teve origem no levantamento sobre o desenvolvimento e atuação dos arranjos institucionais do audiovisual mediante o uso de artigos e sites especializados, além de pesquisa de campo junto às distribuidoras e exibidoras de filmes no Brasil e Portugal.

## **3. REFERENCIAL TEÓRICO**

### **3.1 A história do cinema**

A indústria cinematográfica teve sua primeira atividade comercial ligada ao cinema, relacionada somente a compra e a venda de equipamentos, onde projetores e rolos de filmes eram vendidos no final do século XIX, e passavam a ser de propriedade de seus compradores (LEITE, 2005, p.7). Em 1912, o empresário e produtor Carl Laemmle fundou a Universal Pictures, o primeiro grande estúdio norte-americano, que em pouco tempo transformou o cinema numa das atividades industriais mais lucrativas da economia norte-americana, nascendo então, a fábrica de sonhos: Hollywood.

A segmentação dos filmes em gêneros foi uma das primeiras estratégias desenvolvidas pelos estúdios para atrair cada vez mais espectadores e aumentar os lucros. A partir dos anos

1930, além do longa-metragem do cinejornal, a série cinematográfica composta por filmes que eram exibidos em episódios ao longo de várias semanas, também foi introduzida.

### **3.2 O cinema no Brasil**

No Brasil, o cinema existe como exibição e entretenimento desde julho de 1896, e como realização e expressão desde 1897. Porém, diferente do que ocorreu nos Estados Unidos e na Europa, o cinema brasileiro demorou a ser desenvolvido, surgindo somente na década de 1930 as primeiras empresas cinematográficas, que foram as produtoras de filmes do gênero chanchada. O auge do cinema brasileiro comercial no século XX ocorreu nas décadas de 70 e 80, com a produção de 1000 filmes por ano.

Analisando dados mais recentes, verifica-se que o cinema brasileiro em 2015 apresentou um crescimento de 11,1% em relação ao ano de 2014, sendo a segunda maior taxa de crescimento desde 2009, atingindo um público em salas de cinema de 172,9 milhões de espectadores. O ganho de bilheteria também foi a maior nos últimos cinco anos, somando R\$ 2,35 bilhões (654 milhões de dólares) e refletindo um aumento de 20,1% ao do ano anterior (ANCINE, 2016).

Tanto os filmes brasileiros quanto os estrangeiros contribuíram para um aumento de 18%, tanto em termos de público, quanto de renda em relação a 2014. Portanto, a variação da obra brasileira em relação à estrangeira foi maior, já que a participação de público dos filmes brasileiros passou de 12,2% em 2014 para 13,0% em 2015, elevando o número de espectadores de filmes nacionais a 22,5 milhões.

Entre os maiores sucessos de bilheteria em 2015, três foram filmes brasileiros, e responsáveis por 43% do público de obras nacionais e por 6% do público total, sendo eles: Loucas para casar (3.726.497 milhões de espectadores), Vai que Cola (3.307.837) e Meu Passado Me Condena 2 (2.639.935). Dentre as três distribuidoras com maior participação de mercado (Universal, Disney e Fox), a Universal foi a distribuidora com maior participação de mercado em 2015, com 20,8%, e com renda acumulada de R\$ 489,1 milhões, o equivalente a 136,2 milhões de dólares.

No que tange os títulos brasileiros distribuídos, as distribuidoras nacionais conquistaram a maior parte da renda em 2015, com o aumento de participação para 85,4%, contra 81,2% em

2014. Portanto, mesmo com uma redução expressiva de 11,8% em relação ao ano anterior da renda das distribuidoras internacionais, não houve impedimento para que a renda total com filmes nacionais crescesse 25,1% em relação a 2014, alcançando assim R\$ 277,6 milhões (\$ 77,16 milhões).

Em relação ao setor de exibição, que também será foco da pesquisa, nota-se que em 2014 o parque exibidor brasileiro manteve o ritmo de expansão e fechou o ano com 2.833 salas de exibição, tendo um número maior de salas apenas na década de 1970.

### **3.1.2 Em Portugal**

Em Portugal, a história do cinema é marcada pelo surgimento de duas sessões que separam o início das sessões de cinema e o início do cinema português. Segundo Penafria (2013, p.10), quanto à introdução do cinema português o nome de referência é o de Edwin Rousby, e no que se refere ao início do cinema português, o verdadeiro pioneiro é Aurélio da Paz dos Reis.

No entanto, a autora destaca que ainda que esses acontecimentos tenham sido importantes, deve-se levar em consideração a primeira sessão pública de cinema, que aconteceu em 18 de junho de 1896, no Real Colyseu, em Lisboa.

A realidade do cinema português de acordo com o Instituto do Cinema e Audiovisual (2016) era negativa nos últimos anos, portanto em 2015 apresentou uma melhora considerável, levando cerca de 14,5 milhões de espectadores às salas de cinema e conquistando um crescimento de 20,1% em relação ao ano anterior. O ganho em bilheteria também apresentou um aumento, somando uma receita bruta de bilheteria de 74,9 milhões de euros (\$85,4 milhões), representando assim, um crescimento de 19,4% em relação ao ano anterior.

No entanto, como pode ser observado abaixo, entre os maiores sucessos de bilheterias em 2015 em Portugal, apenas dois são de produção portuguesa e responsáveis por 10,94% do público total, o equivalente a 787.206 espectadores. Sendo eles: O Pátio das Cantigas (606 555 mil espectadores) e o Leão da Estrela (180.651 mil espectadores). A área de distribuição cinematográfica teve uma melhora considerável em relação a 2014, apresentando um aumento de 19,4% em sua receita bruta total em 2015, passando de 62,7 milhões de euros (\$71.480 milhões) para 74,9 milhões (\$85.386 milhões). Dentre as distribuidoras com maior participação

de mercado, a NOS Lusomundo Audiovisuais foi a líder do setor com uma quota (espectadores) de 72,8%, seguindo-se a Big Picture 2 Films (15,4%) que, no seu conjunto, representaram 88,2% do mercado nacional.

A quota do cinema português em 2015 atingiu 6,5%, sendo o índice mais alto desde 1975, segundo registos de exibição do ICA. Dentre os filmes nacionais estreados, *O Pátio das Cantigas*, de Leonel Vieira foi o mais visto, com mais de 600 mil espectadores e 3,1 milhões de euros de receita de bilheteira, o equivalente a 3.540 milhões de dólares.

Em 2015 foram estreados 355 longas-metragens, 137 das quais eram de origem americana e 168 de origem europeia. Diante dos dados apresentados pelo ICA (2016), vale ressaltar que a preferência do público português ainda é por filmes americanos, já que 70,3% dos espectadores assistiram a filmes norte-americanos e apenas 19,9% aos europeus.

Percebe-se que a empresa NOS Lusomundo manteve também a liderança no ramo de exibição, com a identificação de NOS Lusomundo Cinemas apresentou um faturamento em 2015 de 46,655 milhões de euros (\$53.186 milhões), o correspondente a 62,3% de toda a receita bruta arrecada. Seguida pela UCI com uma receita bruta de 8, 053 milhões de euros (\$9.180 milhões) e a Orient Cine Place com 6, 686 milhões de euros (\$7.53). Representando 10,7% e 8,9% respectivamente do mercado.

### 3.2 O desenvolvimento de Políticas Públicas para o audiovisual

Desde a década de 1990, a atuação dos novos atores sociais vem modificando os mecanismos e os processos de tomada de decisão, fazendo emergir um novo regime de ação pública, descentralizado, no qual são criadas novas formas de interação entre o poder público e a sociedade, através da participação social. Neste contexto, seguem alguns programas em destaque tanto no Brasil, quanto em Portugal, conforme demonstram os Quadros 1 e 2 abaixo:

**Quadro 1:** Programas de incentivo ao audiovisual no Brasil

PROGRAMA	O QUE É?	COMO FUNCIONA?	RESULTADOS
• <b>O Cine Mais Cultura (2007).</b>	✓ Espaços para exibição de filmes brasileiros com equipamento de	✓ Os equipamentos, as obras e as oficinas de capacitação cineclubista	✓ Acesso ao cinema nacional e apoio à difusão da produção

	<p>projeção digital, em DVD,</p> <p>✓ Cada espaço recebe um kit e centenas de filmes brasileiros.</p>	<p>são direcionados primeiramente as periferias das cidades.</p> <p>✓ Os editais são direcionados às empresas, sem fins lucrativos, que tem como objetivo a integração da população brasileira com o audiovisual do país.</p>	<p>audiovisual brasileira mediante a exibição não comercial dos filmes.</p>
<p>• Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC).</p>	<p>✓ Foi implantado pela Lei Rouanet (8.313/1991), com o objetivo de estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais, e promover a difusão da cultura.</p>	<p>✓ Mediante incentivos do <b>FNC</b> (Fundo de Natureza Contábil, que funciona com o apoio de fundo perdido ou de empréstimos) e o <b>Incentivo Fiscal</b> (mediante proposta ao MinC;</p>	<p>✓ Em 2015, foram apresentados 11.270 projetos, sendo 5436 aprovados e 3141 apoiados (SALIC NET, 2016).</p>
<p>• A Lei do Audiovisual 8.685/93.</p>	<p>✓ Possibilita um abatimento do IR devido, de 100% dos valores utilizados na compra de certificados de investimento, até o limite de 3% para pessoa jurídica e 6% para pessoa física.</p>	<p>✓ As porcentagens investidas poderão ser lançadas na contabilidade como despesa operacional, permitindo uma redução do lucro tributável.</p>	<p>✓ Além do desconto o titular participará das receitas do filme em todas as mídias e territórios, além da associação da imagem institucional ao produto.</p>

Fonte: ANCINE (2016)

**Quadro 2:** Programas de incentivo ao audiovisual em Portugal

PROGRAMA	O QUE É?	COMO FUNCIONA?	RESULTADOS
<p>• Concursos públicos promovidos pelo ICA mediante Decreto-Lei n.º 124/2013, de 30/08.</p>	<p>✓ Apoia a exibição, em circuitos alternativos, de obras nacionais, europeias, ou de outros países cuja distribuição em</p>	<p>✓ Podem candidatar-se as pessoas coletivas sem fins lucrativos inscritas no ICA que tenham por objeto a</p>	<p>✓ Apoio financeiro de €150.000, com um valor máximo de €25.000 por projeto.</p>

<b>(Exibição não comercial)</b>	Portugal seja inferior a 5% da quota de mercado.	promoção da cultura cinematográfica.	
<b>• Programa de apoio à distribuição de obras nacionais em mercados internacionais.</b>	✓ Com participação nas despesas de execução do plano de distribuição de obras cinematográficas nacionais em salas de cinema no estrangeiro.	✓ Candidatos têm de deter os direitos sobre as obras cinematográficas e apresentar contrato de distribuição das obras em território estrangeiro.	✓ Apoio num montante global de € 350.000 em 2015.
<b>• Contribuir para a formação de públicos nas escolas.</b>	✓ Um programa criado com o objetivo de formar públicos escolares de forma a garantir-lhes os instrumentos básicos de leitura e compreensão de obras cinematográficas.	✓ O apoio destina-se a suportar as despesas com a realização de planos anuais de ações de formação, a executar em 3 anos, com início no ano de abertura de concurso, destinadas a crianças e jovens, com vista à formação de públicos de cinema.	✓ Com meta de apoiar 20 escolas, atingiu 35 escolas, com uma taxa de realização de 137,5%.
<b>• Programa de apoio à exibição.</b>	• Apoia a exibição de obras nacionais, europeias, ou de outros países cuja distribuição em Portugal seja inferior a 5% da quota de mercado, relativamente ao número de espectadores, verificada no ano anterior ao concurso.	✓ Os candidatos têm que explorar salas que tenham: Sistema informatizado de dados; No ano anterior, ou se comprometam a ter um número mínimo de 100 sessões por ano; Frequência mínima de 5.000 espectadores por ano; Exibido durante o ano anterior, ou no que decorre o mínimo de 40% da programação.	✓ Apoio no total de 150.000 euros às empresas exibidoras.
<b>• Programa de apoio à realização de festivais de</b>	✓ Os apoios no âmbito do subprograma têm	✓ Podem candidatar-se as entidades promotoras de festivais inscritas no	✓ Meta de participação em 2014 de 3 presenças, obtendo 6

<b>cinema em território nacional.</b>	natureza de apoio plurianual à realização de festivais por até três anos.	Registo das Empresas Cinematográficas que organizem festivais nacionais.	presenças, o equivalente a uma taxa de realização de 137,5%.
---------------------------------------	---	--	--

Fonte: ICA (2016)

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos dados apresentados, percebe-se que embora o número de espectadores seja infinitamente menor que no Brasil, Portugal ainda apresentou um melhor resultado no ano de 2015, haja vista que o cinema português teve um crescimento 9% maior que o brasileiro, porém, em termos de resultados financeiros, identificamos que a evolução na receita foi um pouco inferior a do Brasil, o equivalente a 19,4% contra 20,1%.

Percebe-se ainda, que a participação do público brasileiro em filmes nacionais foi de 13% em 2015, sendo bem maior quando comparada ao número de espectadores portugueses à produção nacional que foi de apenas 4,1%, apresentando desta forma, necessidade de maior incentivo à população para as salas de exibição de filmes nacionais nos dois países.

Em relação à gestão dos arranjos de exibição e distribuição é importante que as instituições de apoio continuem a melhorar seu papel de facilitadoras, oferecendo capacitação e atualização aos gestores das empresas de distribuição e exibição de filmes, a fim de que, as que ainda não se consolidaram no mercado, consigam também atingir os números alcançados pelas grandes empresas dos setores.

#### Referências:

ANCINE. *Anuário estatístico do cinema brasileiro*. 2016. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em: 23/03/2016.

CASTRO, Ana Célia. **Construindo pontes: Inovações, organizações e estratégias como abordagens complementares**. Revista Brasileira de Inovação, São Paulo, v. 3, n. 2, dez. 2004.

FIRJAN. A indústria criativa. **Mapeamento da indústria criativa no Brasil**, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.firjan.org.br/economiacriativa>>. Acesso em: 22/05/2013.

ICA. **Exibição e distribuição**. 2014. Disponível em: <http://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao>. Acesso em: 20/03/2016.

LEITE, Sidney Ferreira. **A formação do cinema no Brasil**. São Paulo: Perseu Abramo, 2005.

MELO, Marcus André. **As sete vidas da agenda pública brasileira**. In: RICO, Elizabeth Melo (Org.). Avaliação de políticas sociais: uma questão em debate. São Paulo: Cortez, 1999. p. 11-28.

NORTH, Douglas C.; DAVIS, L. **Institutional Change and American Economic Growth**. Cambridge University Press, Cambridge, 1971.

PENAFRIA, Manuela. **1896-1909 - Os primeiros anos de cinema em Portugal**. In: Cunha, P. & Sales, M. (org.). São Paulo: SESI-SP editora, 2013, v. 1, p.10-44.

# As potências da futilidade em *A Seita*<sup>1</sup>

## The power of the frivolous in *The Cult*

Ricardo Duarte Filho<sup>2</sup> (Mestrando – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

### Resumo:

O presente artigo tem como questionamento a possibilidade da utilização do artifício e do fútil no cinema queer como elementos subversivos, tendo como exemplo central o filme *A Seita* (2015). Parto assim da discussão levantada por Rosalind Galt ao afirmar que “cor, opulência e excesso são armas estéticas para corpos queer” e da hipótese que o filme, ao entregar-se deliberadamente a futilidade, pode ser um possível ponto de implosões de interdições que privilegiam uma estética cinematográfica realista.

### Palavras-chave:

cinema, estética, frivolidade, queer.

### Abstract:

This essay has as his central question the possibility of the use of artifice and the frivolous in queer cinema as subversive qualities. To discuss that, the essay will analyze the Brazilian movie *The Cult*. Agreeing with Rosalind Galt's argument that color, opulence and excess are aesthetics weapons for queer bodies, the essay has as an hypothesis that the movie, deliberately employs the frivolous as an possible implosion point of discourses that privilege an realistic cinematography aesthetic.

### Keywords:

aesthetic, cinema, frivolous, queer.

Como pode ser visto pelas discussões levantadas por Foucault no segundo volume de sua História da Sexualidade, onde o autor se volta para as problematizações sobre as relações entre homens na sociedade grega como discutidas por seus membros, como os filósofos. Muitas dessas discussões estabeleceriam limites entre as boas relações, vistas dentro de uma ideia de comedimento, e as más, as excessivas, onde, muitas vezes há a presença da figura do efeminado. Para essas relações entre homens serem “belas” e dignas de um cidadão livre, necessitariam de comedimento em relação aos prazeres, pois o excesso desses demonstraria um homem domado por suas paixões e anseios, que se deixa vencer pelo excesso. Assim, considerava-se efeminado não aquele que tinha relações sexuais com outro homem, como a ainda por vir figura do homossexual, mas sim o excessivo, o que se deixa levar por seus prazeres.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: O queer no cinema.

<sup>2</sup> Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFPE (2015) e atual mestrando do programa de Comunicação e Cultura da UFRJ, onde desenvolve a pesquisa “Dândis, Drags e Bichas Pintosas: O Camp no Cinema Queer Brasileiro Contemporâneo”. Seu campo de interesse envolve cinema contemporâneo, camp, estética, e estudos queers.

Importante notar também que está também incluído o prazer propiciado por adornos e ornamentos, considerados como femininos, como o autor ressalta ao escrever que “ninguém é tão severamente condenado como os rapazes (...) por suas posturas, sua maquiagem, seus adornos ou seus perfumes” (FOUCAULT, 1998, p.197).

Thomas A. King, ao escrever sobre como a performatividade aristocrática começou a sofrer severas críticas por parte da burguesia com o crescimento do protestantismo e com as mudanças das ideias sobre o *self*, servindo assim como forma de deslegitimar o regime aristocrático através de justificativas morais e religiosas. King afirma que “a burguesia viu a afetação aristocrática não como auto-controle, mas como negação da natureza (...). Definindo o corpo aristocrático como dissimulado, a burguesia se construiu como o seu oposto, como algo natural” (KING, 1994, p.25). Para o autor, essa ruptura acabou por também gerar severas mudanças na percepção pública da relação entre o exterior do corpo, sua superfície, e o interior, o *Self*, pois durante esse período, um modelo do *self* como algo único e contínuo em suas ações através do tempo e espaço acabou por tomar o lugar das antigas noções do *self* como performativo, improvisado e descontínuo. Portanto esse período marca as mudanças no paradigma do binário externo/interno corporal: a naturalidade do *self* só seria alcançada através da negação da performance.

A partir disso podemos aproximar a criação do sujeito homossexual com essas mudanças da relação entre *self* e performance a partir do julgamento de Oscar Wilde, espetáculo midiático, amplamente coberto por jornais da época e discutido pela sociedade londrina. A curiosa acusação do Marquês de Queensberry, pai de um jovem com que Wilde mantinha relações, marca bem essa nova separação entre *self* e performance e, a partir disso, na criação do sujeito homossexual como aquele não-natural, afetado e excessivo: que rompe com o suposto continuum *self*/aparências ao performar características tidas como femininas. O Marquês, em uma confrontação com o escritor ainda antes dos tribunais, fala “Eu não falo isso que você é isso, mas você parece isso, e posa como se fosse, o que é tão ruim quanto”. Para o Marquês, o fato de Wilde posar como é tão grave quanto ser homossexual. É justamente essa pose que o autor Moe Meyer julga como o maior gesto subversivo de Oscar Wilde, pois “ao colapsar sujeito e objeto através da superfície do próprio corpo, Wilde desafiou a ordem natural (e sua reflexão na estabilidade do Estado) ao quebrar a relação entre exterioridade e interioridade na qual a

epistemologia burguesa estava baseada” (MEYER, 1994, p.99). Há, portanto, a construção de uma forte relação entre o excesso, o uso de adornos e ornamentos e também de uma sensibilidade tida como naturalmente feminina com o sujeito homossexual, como cristalizados na imagem de Oscar Wilde e expostos a público através de seu julgamento. Importante notar a “doença de Wilde” era uma expressão eufemística para referir-se à homossexualidade.

Como forma de ampliar esses questionamentos ao cinema, julgo que o conceito da professora inglesa Rosalind Galt sobre o *pretty* pode ser de extrema importância, ao também tensionar os problemas que as imagens belas podem suscitar. A autora define o *pretty* como a imagem “colorida, cuidadosamente composta, ricamente têxtil e ornamental (...), as qualidades do lindo incluem cores fortes, movimentos arabescos de câmera, *mise-en-scène* detalhada e a ênfase na superfície cinematográfica” (GALT, 2015, p.60). A sua presença no cinema encontraria, para Galt, uma forte resistência por parte de pública e crítica, pois “a retórica do cinema constantemente denigre a decoração da superfície, julgando a atração da imagem como falsa, feminina ou apolítica, a associando com o espetáculo” e que “o lindo descreve exatamente essa qualidade de desconforto com um estilo de estética exacerbada e que seja muito decorativa, muito agradável aos sentidos para ser da alta arte, e muito composta e “artística” para funcionar eficientemente como entretenimento” (GALT, 2015. p.61).

A autora traça então uma genealogia que tensiona esses discursos de negação do lindo com uma cultura patriarcal e ocidental, que julga o artifício como uma característica associada à mulher, ao homem efeminado, ao selvagem e aos povos do oriente. Portanto, a utilização artística contemporânea do lindo em diversas obras, poderia funcionar como críticas a visões colonialistas, heteronormativas e patriarcais. É a partir dessa defesa da utilização do conceito como discutido por Rosalind Galt que este mostra-se ressonante com o discutido previamente.

Creio que o filme *A Seita* (André Antônio, 2015) seja um bom exemplo para discutirmos os possíveis diálogos entre os três principais eixos da pesquisa e como o *camp* e o lindo podem ser empregados como elementos subversivos por uma cinematografia queer, portanto é nessa película que gostaria de me deter no presente artigo. O filme se passa em um futuro distópico, onde os habitantes mais abastados de uma Recife em ruínas abandonaram a cidade para viver nas “colônias espaciais”. Acompanhamos a rotina de um dos moradores das colônias que decide

retornar para a cidade, onde passa seus dias lendo, flanando pelas ruínas e fazendo sexo casual com homens que encontra em suas andanças. Esse protagonista, cujo nome nunca é dito, revela-se como uma versão futurista do dândi decadentista do século XIX, figura enigmática da modernidade em sua ambígua busca incansável pela superfície, descrito poéticamente por Charles Baudelaire como “o último rasgo de heroísmo nas decadências” e por Baudrillard como uma “forma estética de niilismo”, o dândi continua suscitando debates sobre suas dualidades: progressista ou repressivo, preso em uma futilidade que não permite ação? Revoltado ou conformista? Creio que a principal força do dândismo, e que também vejo em *A Seita* é o fato do dândi manter essas ambiguidades, funcionando como solvente desses binarismos.

Embora os dândis não subvertissem as regras sociais, algumas de suas atitudes jogavam com elas, obedecendo-as e trespassando-as simultaneamente e/ou alternadamente. A ambiguidade do dândi na sua relação com as regras sociais represente bem o que o filme pretende alcançar através de seu elogio à frivolidade, mesmo que em momentos do longa o personagem também seja questionado sobre sua apatia e futilidade. Entretanto, julgo importante salientar que a seita que dá nome ao filme é, ela mesma, um órgão terrorista que busca revolucionar aquela cidade distópica através de gestos não produtivistas: a festa que ocupa a parte final do filme e, principalmente, a bebida que possibilita aquele que a bebe dormir e, conseqüentemente, sonhar: atitude suprimida nas colônias através da ingestão de uma droga que impossibilita o sono. Embora a futilidade, a não-produtividade frívola não seja intrinsecamente subversiva, também pode ser empregada como tal.

Como seu personagem, a ação e a narrativa do filme são escassas, pois o essencial é a superfície: os cenários, as cores, as roupas, as cortinas, as louças. Essa tessitura fílmica superficial emula assim, ela mesma, uma estética fútil. Em algumas cenas os movimentos arabescos da câmera ressaltam ainda mais essa importância da superfície: a câmara acompanha o personagem, em movimentos lânguidos e quase desinteressados: tira o personagem de foco e centra-se em rachaduras e outros detalhes do local, mantendo sempre uma distância fria do protagonista. Ela é indiferente à ação que filma. Durante um diálogo do filme, ela não se fixa na imagem dos dois personagens, mas continua a movimentar-se pelo ambiente, preterindo o diálogo em favor dos objetos de cena.

Importante notar que o filme também trata diretamente de tópicos caros ao cinema brasileiro contemporâneo de uma maneira geral, como a especulação imobiliária e a gentrificação urbana. Porém, defendo que sua principal força estética-política é a de suscitar novas questões e deslocamentos, ao demonstrar que o estilo e o artifício podem ser utilizados como elementos subversivos. Julgo então que a ênfase no lindo e da decisão de manter-se na superficialidade em suas escolhas estéticas, *A Seita* demonstra então um possível novo caminho estético do cinema queer nacional para além dos naturalismos e realismos, demonstrando assim novas possibilidades estéticas e políticas queers.

### Referências

- DYER, Richard. *The culture of queers*. London: Routledge, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, Volume 2: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- GALT, Rosalind. *Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda*. Revista ECO-Pós, v 18, n 3, 42-65. 2015.
- HALPERIN, David M. *Saint Foucault: Toward a Gay Hagiography*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- HALPERIN, David M. *How to be gay*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2012.
- KING, Thomas A. *Performing "Akimbo": Queer Pride and Epistemological Prejudice*, IN: Moe Meyer, *The Politics and Poetics of Camp*. New York: Routledge, 1994, 23-50.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MEYER, Moe. *The Politics and Poetics of Camp*. New York: Routledge, 1994.
- PRYSTHON, Angela. *Utopias da frivolidade*. Recife: Cesárea, 2014.

# O legado do cinema como meio de instrução nos tutoriais na internet<sup>1</sup>

## The legacy of film as a formative model of internet tutorials

Roberto Tietzmann<sup>2</sup> (Doutor – PUCRS)

### Resumo:

Tutoriais em vídeo são um dos três gêneros de conteúdo audiovisual mais assistidos na internet, segundo um relatório da Pew Internet Research (2013). Nesta comunicação questionamos o quanto estes conteúdos são tributários da produção de filmes informativos de não-ficção nas primeiras décadas do cinema, apontando rupturas tecnológicas e temáticas no contemporâneo e sublinhando uma continuidade de registro, racionalização e retórica na construção destes pequenos filmes.

### Palavras-chave:

Video online, tutoriais, gêneros.

### Abstract:

Video tutorials are one of the three most watched audiovisual content genres on the internet, according to a report by Pew Internet Research (2013). In this communication we question how much these contents are tributary of the production of informative nonfiction films in the first decades of the cinema, pointing out technological and thematic ruptures in the contemporary context and underlining a continuity of recording, rationalization and rhetoric in the construction of these small films.

### Keywords:

Online video, tutorials, genres.

Tutoriais em vídeo são um dos três gêneros de conteúdo audiovisual mais assistidos na internet, segundo um relatório da Pew Internet Research (2013). Numerosos exemplos de culinária, beleza pessoal e outras instruções a respeito de diversos temas expressam uma estética contemporânea do audiovisual online. Nesta comunicação<sup>3</sup> questionamos o quanto estes conteúdos são tributários da produção de filmes informativos de não-ficção nas primeiras décadas do cinema, bem como sugerindo possíveis pontos de ruptura e inovação a partir dos exemplos recentes.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema, tecnologia e preservação.

<sup>2</sup> Roberto é professor e pesquisador do programa de pós-graduação em comunicação social da PUCRS. Coordena o grupo de pesquisa ViDiCa - Cultura Digital Audiovisual.

<sup>3</sup> Esta comunicação é fruto do projeto de pesquisa "A estética comunicacional da instrução autônoma – tutoriais online como um formato audiovisual contemporâneo" desenvolvido na PUCRS entre 2015 e 2016, incorporando conteúdos coletados por Ellen Baldissera, bolsista PIBIC / FAPERGS.

Nos primeiros anos do cinema, como coloca Saettler (2004), a novidade do meio transformava quase qualquer imagem em entretenimento. Embora muitos filmes —mesmo ficcionais— fossem entendidos como informativos, ainda era emergente seu uso educacional ou instrucional. De acordo com Alexander (2014) e Gaycken (2015) catálogos de filmes educacionais lançados a partir de 1907 foram responsáveis por iniciar a aproximação com escolas e instituições de ensino na Europa e Estados Unidos, um movimento que acabou por atrair a atenção de Thomas Edison que em 1913 afirmou ao *New York Dramatic Mirror* “Livros em breve estarão obsoletos nas escolas. Estudiosos logo serão instruídos pela visão. É possível ensinar qualquer ramo do conhecimento humano pelos filmes” (p.24).

Hediger e Vonderau (2009) afirmam que três eixos que se estabelecem de forma regular nos gêneros educativo e instrucional a partir dali: o registro (a apropriação da câmera como escrita de algo não-ficcional), a racionalização (a ideia de segmentação das explicações de maneira sequencial) e a retórica (a busca da clareza, da atenção e da economia de tempo). Estes eixos são reconhecíveis nos tutoriais online contemporâneos que, argumentamos, são descendentes dos filmes educacionais e instrucionais do começo do século XX, ainda que demonstrando continuidades e rupturas com eles.

Os fatores que dão forma aos tutoriais contemporâneos podem ser agrupados de uma forma ampla em um legado antigo e um legado contemporâneo. Seus antepassados mais remotos podem ser identificados, segundo Léon (2001), nas iniciativas de divulgação científica a partir dos séculos XVII e XVIII, um momento de reposicionamento do espaço e identidade do saber científico e profissional no Ocidente. A revolução industrial nos séculos seguintes possibilitaria, até exigiria, dos cidadãos o aprendizado de novas profissões e ofícios. As rupturas que deram luz ao mundo em constante atualização que conhecemos criou a demanda para formas de instrução que atendessem lacunas que o sistema escolar não dá conta, como a formação continuada de empregados ou o conhecimento de novidades das ciências. Nestes espaços se inserem os filmes instrucionais e deles os tutoriais, ainda fortemente vinculados ao aprendizado de conteúdos profissionais e motivados por currículos escolares.

Estes vídeos são tributários da história deste gênero de instrução pouco valorizado como um gênero audiovisual ao longo da história do cinema. Enquanto a atenção de crítica e público se direcionou para o formato de longa-metragem, filmes educacionais e instrucionais

continuaram a ser produzidos e consumidos por empresas especializadas ao longo do século XX. A televisão, meio em crescimento acelerado na segunda metade do século, incorporou a gramática dos tutoriais e a adaptou às necessidades pressupostas de seus espectadores em programas de culinária e séries educacionais-profissionalizantes, em geral encaixadas nas margens da grade de programação sem chegar ao horário nobre.

Na pesquisa, definimos o legado contemporâneo como vinculado à pressão profissional e social para aprender ferramentas de informática a partir da década de 90, um momento marcado no Brasil pelo alívio das restrições à importação e circulação de equipamentos e programas e a aproximação com a Internet. Em busca de vínculos com o contemporâneo foi feito um levantamento na imprensa sobre informações publicadas a respeito de tutoriais. Foram encontradas e analisadas 168 menções sobre o assunto no Acervo da Folha de São Paulo a partir de abril de 1990. Nas primeiras, ao longo da década de 90, a temática predominante era de auto-instrução vinculada ao uso de computadores pessoais, distribuídas em fitas VHS e anunciadas como um diferencial competitivo na publicidade destes produtos, que prometiam uma facilidade maior de acesso e um custo menor do que um curso presencial.

Em retrospecto é possível argumentar que o formato VHS traria alguns problemas ao interessado no tutorial: seu acesso era linear e sequencial, não permitindo com facilidade saltar ao trecho desejado; era necessário ter um segundo conjunto de aparelhos, o videocassete e o televisor; era necessário dividir o uso do televisor com outras atividades, como assistir a programação; a resolução de imagem complicava a apreensão de detalhes da telas dos softwares, etc. ainda assim estas explicações extra-currículos de escolas abriram espaço para uma ideia de instrução sob demanda e sob medida.

De 2000 até 2005 observou-se um período de transição, com o abandono dos suportes físicos e o aparecimento de tutoriais sobre variedades em paralelo aos que continuavam a tematizar a informática. O panorama contemporâneo de distribuição online se desenha a partir de 2006 com a popularização de blogs pessoais em vídeo e a subsequente formação de canais no Youtube e similares com o deslocamento de temáticas dos tutoriais em direção ao cotidiano. Tutoriais deixam de ser diferenciais e passam a ser algo pressuposto pelos consumidores, com a auto-instrução acompanhando este movimento.

Continuaram a ser constantes ao longo deste período os eixos mencionados anteriormente, com a predominância do registro de demonstrações do tema abordado, sua apresentação em etapas progressivas e da busca de uma clareza na exposição, mantendo assim um elo de ligação com os filmes informativos e instrucionais dos pioneiros. No entanto, além da mudança de suporte tecnológico, estes conteúdos instrucionais se afastaram do contexto escolar organizado, vinculando-se a um repertório de curiosidades, necessidades cotidianas e narcisismos variados, um reflexo da segmentação crescente dos meios audiovisuais.

Os tutoriais se inserem em um paradigma de auto-instrução e formalmente privilegiam curta duração, uma mistura de informação e entretenimento e tendem a ser produções de indivíduos ou pequenos grupos que começam na informalidade, profissionalizando-se se alcançarem sucesso para além de uma rede imediata de contatos até a massificação eventual. O aumento de uso da internet abriu as temáticas dos tutoriais em direção a aspectos do cotidiano, como beleza pessoal e alimentação. O movimento do amador ao profissional coloca permanentemente um caráter horizontal na feitura: conversam (ou criam a impressão de conversar) de um para um, não de uma empresa para um indivíduo. Isto traz marcas estéticas “de dentro de casa” que estão presentes em vários, mesmo os de maior sucesso. Mesmo assim, as estéticas e enquadramentos são tributários diretos da televisão e outros tutoriais, uma vez que seus realizadores aprenderam a fazê-los por imitar meios anteriores e inovam mais na disponibilidade a suas plateias do que esteticamente.

## Referências

AITKEN, Ian. *Encyclopedia of the documentary film*. Routledge. Nova York: Taylor & Francis Group, 2006. 3 vol.

AITKEN, Ian. *The concise routledge encyclopedia of the documentary film*. Nova York: Taylor & Francis Group, 2013.

ALEXANDER, Geoff. *Films we saw in school: A critical review of 1,153 classroom educational films (1958-1985) in 74 subject categories*. Carolina do Norte: Mc farland & company, Inc., 2014.

EDISON, Thomas. *The evolution of the motion picture: VI - looking to the future with Thomas A. Edison*. Entrevista a Frederick James Smith. *The New York Dramatic Mirror*, Nova York, p. 24, 9 de julho 1913.

GAYCKEN, Oliver. *Devices of curiosity: early cinema and popular science*. 1. ed. Inglaterra: Oxford University Press, 2015.

LEÓN, Bienvenido. *O documentário de divulgação científica*. Portugal: Cine-Clube Avianca de Avanca, 2001.

MOORE, Michael Grahame; ANDERSON, William G. *Handbook of distance education*. 2. ed. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2008.

PURCELL, Kirsten. *Online Video 2013*. Washington D.C., Pew Internet Research, 2013. Disponível online em <http://pewinternet.org/Reports/2013/Online-video>, acesso online em 19/05/2013.

SAETTLER, Paul. *The evolution of american educational technology*. Califórnia: Information Age Publishing Inc. (IAP), 2004.

VONDERAU, Patrick; HEDIGER, Vinzenz. *Films that work: Industrial film and the productivity of media*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

# Amadorismo como estética sonora e modo de produção<sup>1</sup>

## Amateurism as sound aesthetics and mode of production

Rodrigo Carreiro<sup>2</sup> (Doutor – Universidade Federal de Pernambuco)

### Resumo:

Esta comunicação examina a pertinência da noção de “som ruim”, a partir da análise comparativa da banda sonora de cenas de quatro filmes vinculados a dois ciclos de produção – o *mumblecore* e o *found footage* de horror – cujas marcas de imperfeição técnica são não apenas audíveis, mas também desejadas pelos realizadores.

### Palavras-chave:

Amadorismo; *found footage*; *mumblecore*; *sound design*.

### Abstract:

This paper examines the pertinence of the notion of "bad sound" from an comparative analysis of the soundtrack from four films linked to two production cycles - *mumblecore* and *found footage* horror films - whose marks of technical imperfection are not only audible, but even desired by filmmakers.

### Keywords:

Amateurism; *found footage*; *mumblecore*; *sound design*.

Que propriedades ou características da banda sonora de um filme levam o espectador a imprimir um valor estético ao som dessa obra, classificando-o como bom ou ruim?

Esta comunicação parte dessa questão para examinar a noção de “som ruim”, nos moldes definidos por Nessa Johnston (2016). Para dar materialidade a essa discussão, pretendo realizar um estudo comparativo entre filmes pertencentes a dois ciclos cinematográficos que têm se notabilizado por apresentar bandas sonoras classificadas frequentemente, por críticos e espectadores, como ruins.

O *found footage* de horror consiste de um conjunto de longas-metragens estilisticamente semelhantes a documentários, com narrativas construídas a partir de supostas filmagens abandonadas por testemunhas ou protagonistas de eventos fantásticos. Eles constituem um filão numeroso (HELLER-NICHOLAS, 2014), tendo contabilizado pelo menos 600 longas-metragens nos últimos 15 anos.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no seminário temático Teoria e Estética do Som no Audiovisual.

<sup>2</sup> Rodrigo Carreiro é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPE. Possui graduação em Jornalismo (Universidade Católica de Pernambuco), mestrado e doutorado em Comunicação (UFPE). Pesquisa principalmente sobre *sound design* e gêneros fílmicos, em especial o horror.

Os filmes do movimento *mumblecore* são microproduções independentes de baixíssimo orçamento, que começaram a ser produzidas entre os anos 1990 e 2000, nos Estados Unidos. Em geral, são dramas ou comédias de tom agridoce, que retratam o cotidiano inerte da geração norte-americana de jovens de 20 e poucos anos (DIAS, 2008).

De modos bastante distintos, os dois ciclos parecem valorizar uma noção de realismo baseada em imagens e sons que mantêm uma distância calculada da estética audiovisual dominante, que compreendemos aqui como “profissional”.

A estética audiovisual “profissional” é construída através de procedimentos técnicos rígidos, executados por cineastas que estão divididos em vários grupos de técnicos que, na área do som, cuidam de registrar, editar e mixar cuidadosamente cada componente da banda sonora: diálogos, efeitos sonoros (subdivididos em diferentes categorias: *foley* ou ruídos de sala, ambientes, *sound effects*, *hard effects*, diálogos) e música.

A estética sonora “profissional” dos filmes foi historicamente construída sobre uma relação hierárquica em que a voz tem privilégio sobre a música, esta divide espaço com os efeitos sonoros, e na qual os principais objetos ou eventos sonoros pertencentes aos três reinos podem ser ouvidos com nitidez e clareza – nitidez que se tornou mais destacada e notável à medida em que as tecnologias de gravação, edição, mixagem e reprodução sonora foram evoluindo, ao longo dos séculos XX e XXI. Legibilidade e clareza são, portanto, elementos cruciais para a estética sonora dominante nos meios audiovisuais. O som de um filme é normalmente considerado bom quando destaca essas duas características de modo consistente. A obediência aos parâmetros hierárquicos de legibilidade da voz sobre música e efeitos sonoros também incide fortemente sobre a percepção da qualidade do som de um filme.

Os dois ciclos que proponho discutir aqui adotam modelos estilísticos sonoros que divergem, de diferentes maneiras e em diferentes graus, da estética sonora dominante. Ambos possuem forte interesse em exibir ao público marcas oriundas de um suposto “amadorismo” no tratamento sonoro. São ciclos de produção, portanto, que valorizam características sonoras normalmente consideradas como ruins.

Nesse ponto, eu gostaria de proceder à análise de algumas cenas para dar materialidade à discussão. Selecionei quatro cenas curtas, de quatro filmes – dois de cada ciclo produtivo. Os títulos foram escolhidos por serem, todos eles, integrantes dos respectivos cânones desses

ciclos. Tentarei apontar os motivos pelos quais o público ou os críticos atribuem a classificação de “ruim” para o som desses trabalhos audiovisuais.

Os dois filmes de *found footage* de horror selecionados são trabalhos muito conhecidos lançados no mesmo ano de 2007, momento do grande *boom* (CARREIRO, CÂNEPA, 2014) desse ciclo de produção: “[Rec]”, de Jaume Balagueró e Paco Plaza, e “Cloverfield – Monstro”, de Matt Reeves. Ambos adotam a divisão de trabalho tradicional da indústria cinematográfica (embora um deles seja espanhol e de orçamento pequeno). Eles tiveram os sons gravados de maneira convencional, com uso de microfones de lapela para todos os personagens com diálogos, generosas regravações de diálogos e pós-produção minuciosa de efeitos sonoros. Não possuem música na banda sonora, e foram mixados em seis canais, estratégia que auxilia na legibilidade e nitidez dos objetos e eventos sonoros.

Por que, então, o som desses filmes é percebido como ruim? No caso de “[Rec]”, a razão mais clara parece ser a existência abundante de supostos defeitos gerados por falhas no funcionamento ou na operação dos equipamentos de captação do som direto: pancadas nos microfones, sinal saturado, interrupção do sinal, clipagem do nível de áudio, microfonia. Apesar de tudo isso, o fluxo narrativo jamais é interrompido, e o espectador percebe com clareza e nitidez todos os eventos sonoros relevantes.

A mesma legibilidade aguçada pode ser encontrada na cena da queda da ponte de Brooklyn, em “Cloverfield”: escutamos claramente os rugidos do monstro (mesmo sem poder vê-lo), acompanhamos os diálogos entre os personagens principais (embora eles estejam gritando uns com os outros em meio a uma multidão enlouquecida, num claro exemplo do efeito conhecido como *cocktail party effect*<sup>3</sup>), e chegamos mesmo a ouvir o barulho sinistro dos cabos de aço que erguem a ponte sendo rompidos pelas pancadas desferidas pelo monstro. Dessa vez, a percepção de “som ruim” parece vir do som ambiente excessivamente alto para os padrões dominantes – o clamor de uma multidão aterrorizada. Esse rugido, contudo, jamais impede o

---

<sup>3</sup> *Cocktail party effect* é o termo usado por profissionais da cadeia produtiva do som para nomear estratégias de sonorização e mixagem de cenas que se passam em ambientes barulhentos, onde o ruído de fundo é muito alto, mas nas quais o público precisa compreender aquilo que está sendo dito pelos personagens principais do filme, de modo que as vozes desses personagens precisam soar mais altas do que os demais ruídos.

espectador de ouvir os sons relevantes ao enredo e, mais que isso, de associá-los a elementos visuais que quase sempre estão em quadro, e claramente destacados.

É importante ressaltar que nos dois filmes esses “defeitos” sonoros foram produzidos apenas na fase de pós-produção. Eles foram incluídos para reforçar a impressão de autenticidade (CARREIRO, 2015). Tecnicamente, se podemos compreender com clareza tanto os diálogos quanto os efeitos sonoros, mesmo com os supostos defeitos de captação, seria mais adequado considerar o som desses filmes como bom.

Já no caso de “LOL” (Joe Swanberg, 2006) e “Quiet City” (Aaron Katz, 2007), os diálogos constituem parte fundamental desses filmes, a ponto mesmo de terem ajudado a dar nome ao ciclo de produção (o termo *mumblecore* foi cunhado pelo sound designer de um dos primeiros longas-metragens do movimento, e se refere à tendência de muitos personagens em murmurar, balbuciar ou resmungar suas frases de maneira pouco articulada e compreensível).

Nos filmes *mumblecore* em geral – e nas cenas analisadas em particular – existe uma relação sinal-ruído<sup>4</sup> muito deficiente. Ou seja, o som ambiente soa alto demais, irregular, com pouca definição e nitidez, o que dificulta a compreensão dos eventos sonoros. Além disso, as vozes soam baixas demais, praticamente “enterradas” no som ambiente, o que prejudica a legibilidade. Para piorar, os roteiros utilizados incentivam o uso de diálogos improvisados, o que gera muitas frases desconexas, sem sentido, incompletas ou sobrepostas – às vezes, tudo isso junto.

Como em “Rec” e “Cloverfield”, existem erros técnicos nos filmes *mumblecore* – mas há três diferenças importantes em relação aos filmes de *found footage* de horror. Em primeiro lugar, esses erros não foram colocados conscientemente na banda sonora; eles resultam do uso de dispositivos inadequados para ou da operação incorreta dos aparelhos, na captação do som. Em segundo lugar, aparecem de forma mais discreta, sem chamar a atenção para si, o que dificulta

---

<sup>4</sup> Muitas vezes substituída pela sigla S/N (do inglês Signal/Noise), a expressão surgiu no campo das telecomunicações. Dentro da cadeia produtiva de som do audiovisual, o termo é utilizado quando se compara, em uma gravação, o nível do som desejado (o sinal, quase sempre as vozes dos atores) com o nível do ruído de fundo. Uma boa relação sinal-ruído na captação do som direto significa que a voz está suficiente destacada dos sons ambientes, podendo ser ouvida com clareza e legibilidade semântica. Uma relação sinal-ruído deficiente, por sua vez, costuma “embolar” a voz com os ruídos de fundo, tornando difícil a compreensão do que está sendo dito.

(especialmente para leigos) a sua identificação. Em terceiro lugar, muitos desses erros atrapalham o fluxo narrativo e interferem na compreensão imediata da cena.

Na cena de “LOL”, podemos notar a relação sinal/ruído deficiente. Os sons ambientes são pesados, barulhentos e preenchem todo o espectro de frequências. Tampouco possuem nitidez e definição de modo que o barulho do tráfego parece uma massa única de ruídos, sem que seja possível isolar os ruídos uns dos outros. O filme não tem *foley*, o que explica parcialmente essa falta de definição sonora. Tampouco há um trabalho de *pan*<sup>5</sup> na mixagem, inexistindo portanto a sensação de movimento do som no eixo horizontal da imagem. Além de tudo isso, as vozes dos atores possuem baixo nível de intensidade, destacando-se pouco do som ambiente; eles falam baixo, e dizem frases incompletas, o que trava o fluxo narrativo e prejudica ainda mais a legibilidade.

Na cena de “Quiet City”, todas as vezes em que o personagem masculino de costas para a câmera bate no peito do colega à direita, causa um BUM grave perfeitamente audível, resultado de uma pancada com a mão no microfone de lapela que o ator está usando. Enquanto giram as cabeças de um lado para outro na conversa, os atores muitas vezes soam fora do eixo do microfone (ou seja, as vozes têm perda de intensidade súbita e audível). De novo, como na cena do filme anterior, temos uma relação sinal/ruído deficiente.

Tecnicamente, o som desses filmes pode ser considerado bem mais distante da estética sonora dominante do que os *found footage* de horror. As bandas sonoras são pouco legíveis e prejudicam o fluxo narrativo. Mas classifica-las como ruins de imediato seria concentrar toda a argumentação valorativa em aspectos técnicos, desprezando as razões estéticas de cada realizador para fazer os filmes dessa maneira. Se o principal motivo do público para entender esse som como ruim é a compreensão apenas parcial dos diálogos (JOHNSTON, 2016) devemos considerar que essa estratégia sonora é, muitas vezes, desejada e incentivada pelos realizadores.

Nesse ponto, chego à minha conclusão. Os erros técnicos de operação ou deficiência de equipamento que aparecem nos filmes *mumblecore* são muito mais discretos – em alguns casos,

---

<sup>5</sup> O termo *pan* se refere à movimentação do som no eixo horizontal de reprodução sonora em um ambiente estéreo, no qual um determinado evento ou objeto sonoro pode ser movido da esquerda para a direita, ou vice-versa.

imperceptíveis para leigos – do que aqueles que aparecem nos filmes de *found footage* de horror, que por sua vez exibem os erros técnicos com grande pompa e destaque – e lembramos novamente que eles são acrescentados na pós-produção em pontos estratégicos do enredo, para não prejudicar nitidez e legibilidade. Essa segunda estratégia de design sonoro, de fato, aumenta o efeito de real até o ponto do hiper-realismo (CAPELLER, XXXX), objetivo criativo de muitos realizadores.

Assim, se os filmes de ambos os ciclos possuem uma qualidade técnica imperfeita, ou amadora, o resultado sonoro pode sugerir ao público a noção de “som ruim”. Acontece que essa percepção faz parte da estratégia criativa adotada pelos diretores, embora por razões diferentes – o “som ruim” funciona como índice de realismo para os *found footage* de horror, e como prova de espontaneidade (compreendida como desprezo pela forma e ênfase criativa no conteúdo) para os filmes *mumblecore*. Fica a questão: se todos os filmes discutidos alcançam um padrão sonoro compatível com o conceito elaborado por seus realizadores, faz sentido falar de “som ruim”?

### Referências

- CÂNEPA, Laura Loguercio; CARREIRO, Rodrigo. "Câmera intradieética e maneirismo em obras de George A. Romero e Brian De Palma". In: *Revista Contracampo*, v. 31, n. 1, ed. dezembro-março, 2014. Niterói: Contracampo, 2014, pp. 101-121.
- CAPELLER, Ivan. "Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo". In: *O som no cinema* (catálogo). Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008, pp. 65-70.
- CARREIRO, Rodrigo. "O uso do som em falsos documentários de horror". In: *Ouvir o documentário* (org. Guilherme Maia e José Francisco Serafim). Salvador: Edufba, 2015, pp. 197-211.
- DIAS, Rafael. "Geração blá blá blá". In: *O Grito* [revista online], n. 47. Recife, 2008. Disponível em <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/06/30/mumblecore/>. Acesso em 9/5/2016.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Found footage horror films: fear and the appearance of reality*. Jefferson: McFarland, 2014.
- JOHNSTON, Nessa. "Teorizando o som “ruim”: o que põe o mumble no mumblecore?". In: *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 9, São Paulo, 2016, pp. 419-450.

# O cinema bruto de Birgit e Wilhelm Hein: rumo ao Paracinema<sup>1</sup>

## The raw cinema of Birgit and Wilhelm Hein: towards

### Paracinema

Rodrigo Faustini dos Santos<sup>2</sup> (Mestrando – USP)

**Resumo:** A partir de uma análise de *Rohfilm* (1968) de Birgit e Wilhelm Hein, discuto certa prática de vanguarda da década de 1960 que projeta-se rumo ao *paracinema*. Deslocado do discurso de especificidade filmica à qual costuma ser associado, *Rohfilm* será apontado como gesto inicial e radical rumo a uma fluidificação do conceito de cinema que se manifesta nos trabalhos posteriores da dupla, culminando na performance *Movie Show* realizada na década de 1970.

Palavras-chave:

Cinema experimental; filme Estrutural; paracinema; performance.

**Abstract:** Through an analysis of *Rohfilm* (1968) by Birgit and Wilhelm Hein, a certain avant-garde practice of the 1960s which projected itself towards *paracinema* is discussed. Set apart from the discourse of film specificity to which it is usually associated, *Rohfilm* will be regarded as a initial gesture towards a fluidification of the concept of cinema which manifests itself in the duo's later works, culminating in the *Movie Show* performance of the 1970s.

Keywords:

Experimental cinema; Structural film; paracinema; performance.

Nesta breve análise, recupero *Rohfilm*, de Birgit e Wilhelm Hein, realizado em 1968, para situá-lo na emergência de uma prática de cinema de vanguarda da época, que passou a tencionar os limites materiais do cinema ao articular transformações e desmaterializações do aparato cinematográfico, distinguindo-o de sua forma filmica. Essa tendência de produção foi recentemente denominada de *paracinema* pelo pesquisador Jonathan Walley (2003) numa série de textos que delineiam um campo de discussão para essas obras que não se incorporavam na forma cinematográfica como tradicionalmente definida, desafiando assim pressupostos sobre a especificidade do meio cinematográfico, muito caros à crítica da época, efetivando uma apropriação do cinema como ideia, tomado em suas múltiplas formas e suportes.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE na sessão 2 do ST Interseções Cinema e Arte.

<sup>2</sup> Rodrigo Faustini dos Santos é mestrando do programa de Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP e possui bacharelado em Midialogia pela Unicamp. Também atua como roteirista, editor e diretor em filmes de curta-metragem, com experiência em animação, ficção, documentários e vídeo experimental. Seus trabalhos artísticos e pesquisa focam-se nas questões da materialidade no cinema analógico e digital.

*Rohfilm*, um bombardeamento visual e sonoro de fragmentos cinematográficos, possui um método de produção experimental que não envolveu a filmagem de cenas, mas sim a captura de uma projeção feita de uma película retrabalhada com colagens, destruída pelo próprio projetor, que também foi manipulado para a obtenção de diversos efeitos ópticos improvisados. Em 1971, Birgit Hein descrevia esse anárquico processo de realização da seguinte maneira em seu livro *Film im underground*:

“...partículas de poeira, cabelo, cinzas, tabaco, fragmentos de imagens cinematográficas, perfurações de película e fita adesiva perfurada são coladas numa película vazia. Isso é então projetado e re-fotografado na tela, dado que a aglomeração de tiras e cola permitem tecnicamente apenas uma projeção. Durante esse processo, o original se prende de vez em quando na janela do projetor, e imagens aparecem e reaparecem, ou quadros se derretem devido ao calor excessivo da lâmpada do projetor que corre em velocidade bem lenta. O filme decorrente disso passa por diversos processos de reprodução, sendo refilmado como vídeo, na mesa de montagem ou no *moviescope* [...] filme em 8mm passa por uma máquina de visualização sem *shutter* e é re-fotografado de forma que as beiradas do quadro e as perfurações, em outras palavras a tira fílmica como material, torna-se visível”  
(BRINCKMANN apud HEIN, 1997)<sup>3</sup>

Enquanto tanto essa descrição quanto o título do filme (“Filme Bruto” em português) parecem endossar a vinculação direta, já recorrente, de *Rohfilm* ao Cinema Estrutural/Materialista (vertente europeia do filme Estrutural), visto que enfatizam um processo de produção (e sua desmitificação), notamos que ao longo de sua carreira, Birgit Hein viria a rejeitar tal rótulo crítico<sup>4</sup>, especialmente após avaliar que suas colaborações seguintes com Wilhelm, como *Structural Studies* (1974) e *Materialfilme* (1976), teriam levado sua prática a um “beco sem saída de formalismo e auto-referência” (HALLE; STEINGRÖVER, 2008, p.74). Acentuando essa problemática, numa entrevista publicada esse ano, a cineasta revisita o filme brevemente, estabelecendo uma inesperada relação: “[*Rohfilm*] sempre foi descrito como uma obra material, embora hoje eu o chamaria de um filme caseiro” (PFEFFER, 2016, p.173) - já tendo afirmado, também, que seus filmes ditos estruturais tratavam-se, na verdade, de filmes pessoais realizados num contexto formal (HOOLBOOM, 1990).

Os breves comentários de Birgit, assim, convidam a um tipo de análise mais impura de sua obra, abrindo-se para nele observar raízes de trabalhos posteriores e estratégias

---

<sup>3</sup> Todas as traduções pelo autor.

<sup>4</sup> “O Estrutural-materialismo representa algo mais do que uma apropriação reducionista desses termos?” (HEIN, 1979, p.15).

normalmente associadas a outras tendências do cinema de vanguarda, como no caso do filme caseiro. Ou ainda, o comentário de Birgit convida a uma leitura menos contaminada pelas prerrogativas formais do filme Estrutural, que dominou o léxico crítico da vanguarda associada àquele período - e assim recordamos que *Rohfilm* foi realizado em 1968, um ano antes da publicação do artigo de P. Adams Sitney que cunhou o polêmico termo "filme Estrutural" e antes mesmo que muitos membros da vanguarda européia, circunscrevendo uma prática formalmente mais rígida e "completamente oposta às noções vagas" de Sitney (GIDAL, 1979, p.1), discutissem um cinema Estrutural/Materialista.

Enquanto a descrição de 1971 demonstra como a própria cineasta discutia o filme por esses parâmetros vigentes na época, a proposta de pensá-lo como filme caseiro sugere a observação de uma narratividade rudimentar no filme, na qual poderíamos destacar tanto imagens da vida íntima do casal (há trechos em que ambos, nus, brincam com a câmera), assim como breves *closes* dos próprios corpos dos cineastas que confundem-se com o corpo fraturado do filme, apontando para outro tipo de crueza, permissivamente mais poética dentro de um contexto formal; crueza que também confunde-se com uma documentação da realização do filme e da relação amorosa entre os dois (SIEGEL, 2012). Nessa perspectiva, *Rohfilm* adquire um outro tipo de qualidade íntima, pouco associado a esse tipo de produção, dado que tanto narrativa ou mesmo "conteúdo" eram excluídas de antemão da definição de cinema Estrutural/Materialista de Gidal (1979), mantendo-se como elementos reprimidos nas discussões dessa produção.

É importante, portanto, observar com mais atenção esse momento na carreira de ambos, na qual *Rohfilm* é um projeto de jovens cineastas, que, largando o universo da pintura pelo do cinema, logo entram em contato com a cultura artísitca *underground* do cinema de vanguarda europeu, ambiente cultural efervescente num período politicamente conturbado. Nesse percurso, foi de importância sumária a participação dos cineastas no festival *XPRMNTL 3* (Bélgica, 1967), ambiente plural que recebeu tanto *Wavelength* de Michael Snow quanto apresentações de cinema expandido e *site specific* como *Movie Movie* de Jeffrey Shaw, na qual performance, arquitetura e projeção multi-tela mesclavam-se como evento cinematográfico efêmero, aliado a discussões políticas e estéticas que deram um tom subversivo ao festival, como aponta Bardon (2013).

A partir desse heterogêneo contato com diferentes modos de se fazer cinema, os jovens Hein passaram a organizar seu próprio cinema na Alemanha, o cultuado *XSCREEN*, que além de filmes experimentais também recebia performances, realizadas por artistas radicais como Peter Weibel, Valie Export e Otto Muehl. Assim, vemos que *Rohfilm* não parece surgir exatamente vinculado a uma idéia de filme estrutural, dado que sua realização deu-se num contexto ainda *sui generis* e sem a imperativa pela busca de um cinema estritamente formal, emergindo então num ambiente plural de uma cultura que se dizia *underground*, anárquica antes de tudo: “Eu não dizia na época ‘Vamos expandir o aparato’: Eu não tinha um nome para isso.” declara Weibel (REES, 2009, p.192).

Desta forma, encontramos no conceito de Paracinema de Jonathan Walley uma produtiva tentativa de nomear esses experimentos radicais, emergindo também a partir da crítica ao engessamento tautológico imposto ao filme de artista pela tradição formalista da crítica, herdada do conceito de filme Estrutural proposto por Sitney: “O que se mantém é um acordo geral entre acadêmicos de que os cineastas de vanguarda do período seguiram a tendência da arte modernista rumo à purificação da especificidade dos meios” (WALLEY, 2003, p.17). Segundo Walley, essa tendência a analisar tal produção sob a via modernista da especificidade (e pureza) dos meios, obscureceria operações importantes presentes em certos trabalhos da vanguarda que criticavam e extrapolavam essas propostas, apontando para a necessidade de um campo de discussão para essas estratégias artísticas, que ele situa no paracinema - “um conjunto de fenômenos que são considerados ‘cinemáticos’ mas que não incorporam-se nos materiais do filme como tradicionalmente definidos” (WALLEY, 2003, p.18).

Pensar *Rohfilm* como um filme paracinemático, assim, nos auxilia nesse deslocamento da rigidez formal associada à produção de vanguarda da época, nos remetendo de volta à sua reiteração de elementos divergentes à especificidade fílmica, ao expor uma película fraturada, um cinema estranhado de si através de sua ênfase em ruído, e de seu emprego meios não-convencionais (e disruptivos) de produção de presença do aparato fílmico que culminam em sua própria dissolução - aqui o título *Rohfilm* já infundiria-se de ironia, pois a promessa de um contato “bruto” com o material fílmico torna-se impossível, pois o material original só pode ser projetado uma vez, gerando o filme que é sua cópia estável e que, auxiliado pelos sons dilacerados da

trilha sonora, apenas representa essa instabilidade material, criando “uma impressão de destruição numa escala massiva” (HEIN, 1979, p.98).

Ou seja, podemos encontrar em *Rohfilm* movimentos díspares à afirmação redundante do material, elementos que expõem a falácia de um contato direto com a forma bruta do filme, problemática acentuada pelo gesto dos artistas que, segundo Stephen Dwoskin<sup>5</sup>, se propunham a apenas criar novas cópias dos filmes a partir das cópias já usadas, incrementando seus ruídos progressivamente a partir do seu distanciamento da matriz. Na fragmentação intensa da película, sua imersão em ruído e sua própria destruição há um jogo semiótico, assim, entre o duplo papel da película como substrato e significante cinematográfico; a virtualidade, assim, infiltra-se no ato de recepção desse trabalho inicialmente tido como estritamente material.

Portanto, *Rohfilm*, em sua violação do fotograma e sua mesclagem de formatos que vão contra a estabilidade (e estabilização) de uma forma fílmica, aborda a materialidade não como substância e essência de um meio mas como forma efêmera, impura e autodestrutiva, expondo os limites materiais do meio, sugerindo sua contingência. Propostas disruptivas que se agravariam com o distanciamento dos cineastas, junto de muitos de seus contemporâneos, da prática fílmica para um cinema praticado como idéia, tomando a forma de instalação em galeria, curadoria para museus, escrita de cinema e, nos momentos finais da produção conjunta do casal, em performances que incluíam o cinema como um de seus elementos - prática de desmaterialização do aparato cinematográfico que encontra o modo paracinemático como via de transformar um projeto estético que deparava-se com sua crise formal no fim da década de 1970.

Birgit e Wilhelm Hein passaram não só a compor esse movimento com instalações em galerias, como também a estruturá-lo conceitualmente ao criarem a exposição itinerante chamada *Film as Film* em 1974 - que, à despeito de seu nome, incluía instalações e performances numa proposta abrangente, atenta ao que denominavam “*film environment*” dos anos 70 (BIRGIT, 1977, p.5), nos quais diversas obras operavam efeitos cinematográficos ao mesmo tempo em que mesclavam-se com outras artes, nos quais o Cinema passava da sua forma hegemônica para sua exploração como um sistema visual de múltiplas formas.

---

<sup>5</sup> Como visto em <<http://biennale1996.werkleitz.de/hein.html>>. O livro original de Dwoskin encontra-se fora de catálogo para consulta.

Pensar *Rohfilm* como um filme que projeta-se a um cinema conceitual e desmaterializado, embora ainda mantenha-se numa estrutura simples de filme-tela-projetor, permite que observemos suas problemáticas incipientes quanto a relação material entre essas dinâmicas institucionais e técnicas de produção de sua presença - algo que torna mais pungente, por exemplo, a presença do vídeo dentro do filme, numa proposta de hibridismo destrutivo, em que um meio consome os ruídos do outro: temos aqui 8mm, 16mm além de capturas de imagens de vídeo, que expõem um meio heterogêneo, saturado de diferenças internas, subvertendo a base fotográfica do cinema através de colagens sob a película e consequente queima de seus fotogramas.

Podemos argumentar, assim, que os espasmos imagéticos, que interferem aleatoriamente na reprodução, (jn)determinados pelo mau funcionamento do aparato e das intervenções manuais dos cineastas, numa ambientação sonora imersa em ruídos, dialogam com uma proposta artística que questiona a necessidade histórica do meio fílmico e insiste então em sua contingência, partindo de uma consciência de um cinema fluidificado, paracinemático, que reverte os termos da teoria da especificidade dos meios - "O meio não mais determina a forma de arte; ao invés, as práticas da forma de arte formam as diferentes maneiras pelas quais o meio é compreendido e usado" (WALLEY, 2007, p.366) - operação significativamente diferente (e de fato, oposta) ao que uma leitura do filme sob os pressupostos de uma crítica Estrutural/Materialista nos traria.

Se retornarmos à produção de Birgit e Wilhem Hein ao final dos anos 70, no que Birgit identifica como uma explosão emocional contra o sistema cinematográfico e as limitações de um formalismo modernista do Cinema Estrutural (HOOLBOOM, 1990), vemos que o casal faz uma ruptura com instituições de arte e cinema, a cena artística alemã e o formalismo modernista - mantendo uma prática artística em bares e locais não institucionais, os Heins criaram performances nas quais interagiam com projeções ou apenas a luz de um projetor, apropriando-se de diversos elementos de uma cultura *pop* cinematográfica, antes renegada pela vanguarda - chamado de *Movie Show* é definido como um evento cinematográfico não-linear, “[*Movie Show*] lidava com a idéia de cinema, por vezes sem usar de um filme. O show inteiro lidava com ilusão e realidade. Ilusão de percepção e imagem e realidade.” (REES, 2009, p.189) . Nela os artistas re-imaginavam o cinema como uma performance irreverente e intimista, como um grupo de

atividades e discursos retirados das instituições reguladoras da atividade artística para novos ambientes, criando uma colagem de mídias ao vivo, transformando relações entre atores, público e representação, quando os Heins, por exemplo, beijavam-se iluminados pelo projetor ou vestiam-se como monstros Frankenstein e dançavam em meio à platéia - na ausência da película, encarnando a si mesmos como cineastas e personagens, a matéria do filme em si através de sua representação dispersa e fragmentada, ou seja, uma idéia de cinema.

## Referências

BARDON, X. G. *EXPRMNTL: an expanded Festival. Programming and polemics at EXPRMNTL 4*, Knokke-le-Zoute, 1967. *Cinema Comparat/ive Cinema, Espanha*, Vol. 1, Nº 2, 2013. pp.53-64.

BRINCKMANN, C. N. apud HEIN, B. *Collective movements and solitary thrusts: german experimental film 1920-1990*. *Millenium Film Journal, EUA*, nº30/31, Outono 1997. Disponível em: <<http://mfj-online.org/journalPages/MFJ30,31/NBrinckmannCollective.html>>. Acesso: 01/12/2016.

GIDAL, P. (org). *Structural film anthology*. Inglaterra: BFI, 1979.

HALLE, R.; STEINGRÖVER, R. (org.). *After the avant-garde: contemporary german and austrian experimental film*. EUA: Camdem House, 2008.

HEIN, B. *Film as Film: formal experiment in film 1910-1975*. Inglaterra: Arts Council of Great Britain, 1979.

HOOLBOOM, M. *We are all monsters: an interview with Birgit Hein*. *The Independent Eye, Canada*, Vol. 11, Nº 2/3, Primavera 1990. pp.6-12.

REES, A.L., et al. *Expanded cinema: Art, performance, film*. Inglaterra: Tate Publishing, 2011.

PFEFFER, S. (Org.). *Paul Sharits: Catalogue raisonné 1962-1992*. Alemanha: Walter König, 2016.

SIEGEL, M. *Reproducing W+B Hein's material films*. In: *W+B Hein: Materialfilme, 1968-1976*. Munique, 2012. 20p [folheto].

WALLEY, J. *The material of film and the idea of Cinema: contrasting practices in sixties and seventies Avant-Garde Film*. *October, EUA*, nº 103, pp.15-30, Inverno 2003.

\_\_\_\_\_. *The paracinema of Anthony McCall and Tony Conrad*. In: GRAF, A.; SCHEUNEMANN, D. (Org.). *Avant-Garde Film*. Amsterdão: Rodopi, 2007. pp. 355-382.

# Limites do eu: autobiografia e autoficção no cinema de Jean

Eustache<sup>1</sup>

## The limits of the self: autobiography and autofiction in the cinema of Jean Eustache

Romero Fidelis de Souza Maciel<sup>2</sup> (Mestrando – Universidade Federal de Ouro Preto)

### Resumo:

Ao mesmo tempo em que se insere na linhagem das narrativas ditas autobiográficas, o cineasta Jean Eustache rompe com o princípio de sistematização do *eu*, pulverizando-o em filmes de dicção variada, embaralhando gêneros, de forma que fique a cargo do espectador o trabalho de construir a teia de referências autobiográficas. Entender como isso acontece é o propósito desta análise, ou seja, ler alguns de seus filmes através de certos conceitos autobiográficos encontrados na teoria literária.

### Palavras-chave:

Jean Eustache, narrativa, autobiografia.

### Abstract:

Despite fitting into the lineage of the so-called autobiographical narratives, the film maker Jean Eustache also breaks with the principle of systematization of the *self*, spreading it in films with diverse diction and muddling different kinds of gender, so that it is up to the spectator to build the web of autobiographic references. This analysis aims to understand how it works by reading his films through specific autobiographic concepts presented by the literary theory.

### Keywords:

Jean Eustache, narrative, autobiography.

Mesmo sendo um autor pouco conhecido do grande público, Jean Eustache tem ganhado certa notoriedade ultimamente, cujos filmes são encontrados frequentemente em listas anuais de revistas como *Cahiers du cinéma* e *Sight and sound*. Reconhecido como representante da segunda geração da *Nouvelle Vague* francesa, Eustache, semelhante a Godard, expõe o pensamento efêmero de uma juventude em formação, numa época em que velhos padrões e valores instituídos são a todo momento colocados em xeque. No entanto, diferente das narrativas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no Seminário Temático Cinema e Literatura, palavra e imagem.

<sup>2</sup> Mestrando em Letras – Linguagem e memória cultural (UFOP).

dessa estética que compunha um panorama de tipos parisienses, Eustache está mais preocupado com as narrativas dos pequenos relatos. Além disso, seus temas estariam centrados em histórias provincianas, mostrando um cenário de pequenos costumes numa mescla entre ficção e documentário. É o que se vê nos documentários rodados no lugar onde passou sua juventude, como em *La rosière de Pessac* (1969), ou ao usar a própria avó como protagonista para o especial de TV *Número Zero* (1971). Suas ficções, por seu turno, apresentariam todos os traços de um trajeto de anos de formação, indo da infância em *Mes petites amoureuses* (1974), passando pela adolescência em *Le Père Noël a les yeux bleus* (1966) até chegar na vida adulta em *A mãe e a puta* (1973).

Depois de seu suicídio em 1981, os especiais de revistas dedicados à análise de sua obra vão indicando como a sua filmografia estaria sincronizada com a própria vida, elencando-a nas narrativas ditas autobiográficas. No entanto, ela não estaria classificada naquela configuração via modelo Rousseau centrada num único sujeito, numa performatividade em primeira pessoa, mas seria um embaralhamento e uma desestabilização das formas canônicas da representação autobiográfica. Entender como isso acontece em sua filmografia seria o principal foco desta análise, ou seja, tentar ler a obra de Eustache por meio dos conceitos autobiográficos encontrados na teoria literária.

Para Arfuch (2010), o gesto autobiográfico de cada autor estaria indissociavelmente ligado à sua época, não só em sincronia, mas também numa vasta intertextualidade com seus pares. E nada mais relevante em levar isso em consideração em um autor que aparece no momento em que a intertextualidade e os variados graus de experimentação estavam acontecendo no cinema moderno. De fato, seus primeiros filmes estão em sincronia com aquilo que Baecque (2010) comenta sobre as irreverências oriundas da *Nouvelle Vague* francesa, e pelas críticas propagadas pela *Cahiers du cinéma* entre os anos 50 e 60. Suas análises davam primazia ao diretor como responsável em última instância pela estética do filme, cujo foco estaria incidido na análise da sua *mise-en-scène*. Tal dispositivo seria a encarnação do pensamento do diretor convertida na arquitetura da cena (texto, cenário, atores) e funcionaria como uma espécie de assinatura estilística. Para Marie (2011), em tal mecanismo consequentemente repousaria o

repertório intertextual, referências explícitas ou não a outros filmes, além de empréstimos estilísticos oriundos de outras obras. Esse foco também incide na *mise-en-scène* eustachiana quando a crítica especializada (PHILIPPON, 2005) a mencionava como sendo de dupla configuração. Ela seria ao mesmo tempo um jogo intertextual com os títulos vistos ao longo da história do cinema, além de apresentar recortes autobiográficos dos seus anos de formação.

Em *Le Père Noël a les yeux bleus*, por exemplo, no qual o enredo insinua ser um recorte de sua adolescência pelas ruas de Narbonne, podemos ler algumas cenas como se fosse um espelhamento de *Os incompreendidos* (1959). Daniel, *alter ego* de Eustache, antes de dormir lê um livro cujo título nos é desconhecido. Ao dar total atenção a esse ato, a cena nos permite ver um eco daquela famosa passagem de *Os incompreendidos*, quando Doinel, fazendo o mesmo gesto da cena de *Le Père Noël*, descobre em Balzac uma paixão arrebatadora. As semelhanças se tornam mais explícitas se considerarmos o fato de que Jean Pierre Leáud parece prolongar o seu personagem de *Os incompreendidos*, cujo modelo comportamental em *Le Père Noël* é um desdobramento natural de sua atuação no primeiro longa de Truffaut. Numa leitura menos óbvia, é possível encontrar ecos da *mise-en-scène* de *A paixão de Joana d'Arc* de Dreyer (1928) em *A mãe e a puta*. Verônica, no seu longo monólogo final parece emular a mesma expressão de Marie Falconetti, num enredo que parece ser um diálogo com a principal cifra do filme de Dreyer: o martírio do corpo e a salvação da alma.

Nesse sentido, ao retomar certas cenas e tendências de filmes vistos ao longo da história do cinema, podemos perceber que tal configuração filmica de Eustache pode ser vista como uma das várias exposições daquilo que Bakhtin (2010) comenta sobre a ideia dialógica da enunciação. Para o teórico, não há um enunciador como aquele sujeito que tem a primazia do discurso, uma vez que esse já está determinado por um outro. Mesmo se um autor cria uma obra individual, ela estará carregada de enunciados alheios, de palavras conscientizadas de outros.

E não é somente pelo discurso cinematográfico que Eustache parece estar limitado quando se autorrepresenta. Seus filmes parecem incorporar outras formas de expressão artística fora do domínio do cinema, na maneira como as busca em outros gêneros discursivos, convertendo-os num todo coerente, fazendo uma mesma marcha entre vida e obra. Percebemos

essa configuração pela cifra romanesca dos monólogos de seu *alter ego* Alexandre em *A mãe e a puta*, ou até mesmo quando Eustache, indo à pintura, faz um ensaio pessoal sobre o perfil e o estilo do pintor Jerome Bosch.

Tal construção, na qual o autor se apropria de materiais heterogêneos processados pela vocação polifônica do cinema, pode ser vista como uma das muitas considerações daquilo que Nietzsche (2000) entende por *vida como obra de arte*. Para o filósofo, o ser humano deve construir a si próprio por meio da arte, moldando o seu *eu* a partir de uma rede de referências que o ajude a recompor sua existência contra um *eu* já constituído. Isso requer um olhar à distância através de uma perspectiva artística, criando uma nova subjetividade que não pode ser concluída de dentro do autor, mas sim através da totalidade da arte. Em Eustache, isso requer uma distância radical o suficiente, fazendo-o renunciar àquela narrativa intimista, de um sujeito em primeira pessoa, para dar margem a uma total subversão tanto das instâncias enunciativas fixas, quanto de seguir uma ordem cronológica de seus anos de formação. Haverá filmes em que a primeira e a terceira pessoas oscilam, ou até mesmo uma sensação de sujeito neutro nos documentários. Configuração essa que, na melhor das hipóteses, parece reescrever parcialmente seu próprio trajeto autobiográfico. Pela maneira como aposta na intertextualidade com a totalidade da arte, no trânsito livre de registros e de gêneros, tem-se a impressão de que o autor cria uma zona de indiferenciação entre vida e cinema, entre vida e obra de arte, sendo que uma separação entre biografia e ficção se torna impossível de sinalizar com segurança.

Se pensarmos no efeito distanciador que isso gera, um bom termo de comparação pode ser encontrado no livro de Michel Leiris, *A idade viril* (2005). Tal obra é um relato da *Bildung* erótica do narrador, que se beneficia de suas incursões na área da antropologia, cuja dicção específica influencia na tessitura narrativa. Menos interessado em recontar do início ao fim de sua vida, Leiris ainda mapeia um padrão de imagens recorrentes vistas na história da arte, que dá estrutura à sua existência, sendo resignificadas ao longo de sua vida por notas, que retomam fatos escritos na primeira edição. O que torna interessante seus relatos é perceber como essa configuração se parece mais com uma montagem alegórica do que com uma narrativa autobiográfica *stricto sensu*, podendo ser visto como uma espécie de precursor borgeano dos

heterogêneos esquemas narrativos de Eustache, nos quais a intimidade de relatar a si mesmo dá lugar aos impasses criados pela reconstrução à distância. Conseqüentemente, cria-se um efeito muito mais de defasagem do que a eventual coincidência entre os dois *eus* em jogo.

Assim, ao apostar no efeito de autoestranhamento que esse tipo de representação produz, o cinema de Eustache está longe de configurar um processo autobiográfico de acordo com as considerações contratuais e referenciais à maneira de Lejeune (2008, p.15), quando o teórico menciona que a especificidade da autobiografia está na relação de identidade entre autor, narrador e personagem. Reconstruir-se, tendo em mente um passado imutável, no qual o autobiográfico possa ser localizado numa linha histórica, não acontece aqui porque o passado está sempre sendo ressignificado pelo sujeito por meio de lembranças que se condensam, se encobrem e que, muitas vezes, se tornam falhas. Desnudar uma linha cronológica de uma vida só é possível quando se morre, sendo que essa perspectiva mantém-se, como sabemos desde *Édipo Rei*, sempre inacessível ao principal interessado, que, quando tenta recontar a sua história de vida, parece empenhado na tarefa de escrever seu próprio epitáfio. Nesse meio tempo, no hiato que separa o processo da escrita até a chegada da morte, o sujeito paradoxalmente buscaria (re)construir sua identidade através de uma imagem-chave, que deveria supostamente funcionar como uma palavra final. No entanto, a exemplo de Eustache e Leiris, esse ato acaba sendo sempre ressignificado por outro, sem que se possa encontrar um último termo apto a resolver o impasse de vez. Como bem afirma De Man (1984), é o que responde também pela dificuldade de totalização ligada à configuração autobiográfica *tout court*, entendida não como uma síntese homônima e contratual, mas antes como um modo de fazer jus à condição em suspenso do *eu*. Sempre desafiado a fixar os contornos finais de um rosto que pode ser substituído por outro, o efeito encontrado aqui é exatamente colocar em xeque qualquer ilusão de segurança ou autoconhecimento de si.

Essa configuração autobiográfica, jamais de todo resolvida, em que o *eu* dá a impressão de ser apenas uma máquina de produzir autoenganos, é um dos efeitos mais interessantes visto em *A mãe e a puta*. Aqui Eustache nos apresenta um retrato prosaico de uma Paris em crise pós Maio de 68, numa ambientação que é contextualizada pelos discursos do protagonista

Alexandre, personagem que, como é bem mostrado no longa, parece ter muitos pontos em comum com o diretor, podendo, por isso mesmo, funcionar como seu *alter ego*. No entanto, o diretor recusa a empatia fácil com seu protagonista, transformando a câmera num dispositivo silencioso e enigmático, funcionando quase como um psicanalista lacaniano que colhe os relatos do seu paciente. Pelos longos monólogos retrospectivos da vida de Alexandre, é interessante perceber como ele estetiza o seu passado que, por sua vez, lembra construções refinadas de um narrador romanesco fazendo de sua *persona* uma figura ao mesmo tempo fascinante e detestável. Tal dinâmica espelha bem a medida da radicalidade autobiográfica de Eustache, que parece ser, por muitas vezes, como um jogo de repulsas e aproximações dos impasses do *eu*. Ao refazer sua trajetória com informações não confiáveis de si, Alexandre ruma ideias políticas e culturais de sua geração de maneira irônica, dando a impressão de querer transformar a sua própria vida numa obra de arte, como deixa claro no monólogo dedicado à sua relação com Gilberte: “Depois da crise é importante que se esqueça tudo, como a França depois da ocupação, ou depois de Maio de 68. Você está se recuperando como a França depois de Maio de 68, meu amor” (LA MAMAN, 1973). Passagens como essa são recebidas com protestos por sua amante ao indagar: “Em que romance você acha que está?” (LA MAMAN, 1973). É quase como se esse recuperar para Eustache funcionasse como trazer para o presente elementos do passado, condensando fatos e restaurando outros em forma de longos solilóquios nos quais, muitas vezes, a ficcionalização de si se sobressai.

Nessa reunião de exemplos, podemos perceber que, por mais que essa configuração autobiográfica pareça representar um atestado de caos pela aparente falta de unidade, é interessante notar como o seu cinema aponta para uma subjetividade que converte essa própria indefinição numa assinatura estilística consciente, preferindo antes adiar a última para sobre si mesmo. Em filmes que vão da *vida como obra de arte* até a desconstrução de si, não resta dúvida que Eustache representa um dos exemplos autobiográficos mais interessantes do cinema moderno.

## Referências

ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAECQUE, A. *Cinefilia: a invenção de um olhar, história de uma cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DE MAN, P. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

*LA MAMAN et la putain*. Direção de Jean Eustache. França: Elite Films, 1973. Digital (220 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RQYhblJ5bPI>>. Acesso em: 3 dez. 2016.

LEIRIS, M. *A idade viril*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARIE, M. *A nouvelle vague e Godard*. Campinas: Papyrus, 2011.

NIETZSCHE, F. *A gaia a ciência*. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PHILIPPON, A. *Jean Eustache*. Paris: Cahiers du Cinéma. 2005.

# As teorias de Pudovkin sobre o trabalho do ator no cinema<sup>1</sup>

## Pudovkin's theories about the work of the actor in the cinema

Sabrina Tozatti Greve<sup>2</sup> (Mestranda – USP)

### Resumo:

Esse artigo resgata algumas reflexões do cineasta V. Pudovkin em relação ao trabalho e a função do ator no cinema. Partindo da apropriação de elementos da pesquisa desenvolvida no teatro por K. Stanislavski, Pudovkin cria um método próprio em prol de um estilo de interpretação mais verdadeiro e na defesa do ator consciente do processo cinematográfico.

### Palavras-chave:

Pudovkin, ator, atuação, cinema, montagem.

### Abstract:

This article revisits some reflections of the filmmaker V. Pudovkin in relation to the work and the role of the actor in the cinema. From the appropriation of elements of the research developed in the theater by K. Stanislavski, Pudovkin creates his own method for a style of true interpretation and in the defense of the conscious actor of the cinematographic process.

### Keywords:

Pudovkin, actor, performance, cinema, montage.

Desde os primórdios do cinema, e sobretudo com o advento do cinema falado, a questão da “teatralização” na interpretação dos atores sempre foi um problema que gerou (e gera) grande insatisfação dos cineastas em seus filmes. No início do século XX, para além das investigações relativas a montagem, um grupo de cineastas russos; entre eles o ator e diretor V. Pudovkin, também se preocuparam em criar um método de trabalho específico para os atores no cinema. O problema da falta de verdade na atuação dos atores era tão latente que Pudovkin chegou a cunhar o termo “cinematografização” (em oposição a “teatralização”), na tentativa de diferenciar e descobrir um novo paradigma de interpretação para os atores no cinema. Sua teoria consistia em defender que, se no teatro o ator deveria aprender técnicas específicas de expressão para o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Corpo, gesto, performance e mise en scène.

<sup>2</sup> Atriz, cineasta, e mestranda na ECA/USP no programa de Pós-Graduação em Processos e Meios Audiovisuais, linha de pesquisa: História, Teoria e Crítica. Bolsista Fapesp.

palco – como, por exemplo, a projeção vocal e a ampliação dos gestos –, no cinema, o ator deveria aprender as técnicas específicas relativas ao fazer cinematográfico.<sup>3</sup>

Em 1926, paralelamente às filmagens de *A Mãe*, o diretor russo teria escrito e publicado seus primeiros manuais: *O argumento cinematográfico* e *O Diretor e o Material Cinematográfico*, ambos fundidos posteriormente no livro *Film Technique*. Impulsionado pela grande aceitação e circulação desses manuais, sobretudo na Rússia, Pudovkin também publicou seu terceiro livro, intitulado *Film Acting* (1930), que obteve inclusive grande repercussão internacional. É possível imaginar que esta teria sido a primeira publicação no mundo exclusivamente voltada à interpretação do ator para o cinema.

Durante as filmagens de seu primeiro longa, Pudovkin experimenta alguns métodos de trabalho para, em um primeiro momento, apenas subtrair os gestos farsescos e teatrais de seus atores. Ele descreve que, em certo ponto da filmagem, quando a atriz Vera Baranovskaya representa determinada cena com forte carga emocional e gestualidade compatível com o palco, ele sugere que a atriz repita, porém sem fazer nenhum movimento ou gesto. Tal intuição fez com que ele percebesse que a imobilidade imposta à atriz provocava uma sensação quase física de sofrimento e, a partir dessa constatação, ele sugere que a protagonista escolha apenas um gesto, dentre os vários que ela havia feito anteriormente. Esta experiência torna-se parâmetro para uma das principais premissas de trabalho de Pudovkin:

Cada movimento expressivo do homem está sempre condicionado pelo antagonismo de dois momentos: a força externa que tenta realizar mecanicamente o movimento e a constrição da vontade que retém o movimento; de modo que das duas ações nasce uma determinada forma. (...) o ator no teatro aumenta o movimento em amplitude, tornando-o mais claro e visível para o público da sala. O cinema não requer nada disso do ator. A comoção interior, porquanto contida pelas constrições da vontade ao máximo grau, pode ser vista pelo espectador por meio da câmera. (PUDOVKIN, 1956, p.100-101)

A partir de então, para fundamentar as suas experiências, Pudovkin se convence de que

---

<sup>3</sup> Nas palavras de Pudovkin: “Se a teatralização implica num reforço em clareza e eficiência da voz, dos gestos e da mímica, obrigando o ator a transformar deliberadamente sua voz, gestos e mímica, normais e não teatrais, no cinema a mesma intensidade de clareza e de expressividade pode ser alcançada mediante os deslocamentos de câmera, através do primeiro plano, da escolha dos ângulos, a maior ou menor distância do microfone e, numa palavra, mediante a cinematografização resultante do conhecimento da montagem e da capacidade de aproveitar-lhe os métodos”. In: PUDOVKIN, Vsevolod. *O Ator no Cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956, p. 99.

“o ator cinematográfico está mais próximo do método de preparação praticado pela escola de Stanislavski” (PUDOVKIN, 1956, p.131). Ele começa a explorar a importância da interiorização dos sentimentos para a conquista da total veracidade nas atuações e, assim como Stanislavski, Pudovkin acreditava que o caminho para esta interiorização e expressão do ator estava no desenvolvimento do poder da imaginação, pois “ser completamente levado pela imaginação é o verdadeiro estado de inspiração vivida pelos artistas durante os melhores momentos de sua vida criativa” (PUDOVKIN, 1956, p.38). O diretor deveria auxiliar o ator a remover qualquer obstáculo que bloqueasse sua imaginação, criando estratégias que impulsionassem verdadeiramente sua criatividade. Para tal, ele destaca dois campos de trabalho que devem estar interligados: “um está conectado com a expressão externa dos pensamentos e sentimentos dos atores, seu comportamento, e o outro está conectado com o seu estado emocional” (PUDOVKIN, 1956). Pudovkin destaca ainda que a síntese desse procedimento encontra-se no método de Stanislavski nomeado como “ações físicas”, onde o resultado da ação é expresso a partir de um sentimento, sempre relacionando o movimento físico ao pensamento e à emoção.

Sua teoria era que, para se alcançar a completa verossimilhança na atuação, é necessário dominar o gesto nascido da emoção ou do pensamento. A incapacidade do artista em perceber e se apropriar do comportamento humano em sua atuação poderia, em suas palavras, “produzir apenas uma coleção de cópias mortas de processos vivos”. Daí a recusa de Pudovkin em relação a outras escolas de interpretação e sua preocupação com o Formalismo proposto por elas, pois este poderia trazer ao palco ou à tela, exemplos de um comportamento humano distorcido. Assim, a técnica da ‘ação física’, “pode e deve ser considerada como o mais importante e, na maioria dos casos, o elemento decisivo com o qual o ator e o diretor devem se preocupar desde o início”.

Como comprovado por ele, a tela de cinema oferecia ao ator a oportunidade em se reduzir a gestualidade ao mínimo, tornando-a mais expressiva e imprimindo verdadeiramente o seu estado de espírito. O gesto estaria intimamente ligado à emoção e seria a expressão primitiva de um estado emocional. Muitas vezes, ele não precisaria nem ser feito, o gesto poderia permanecer em potencial, e essa vontade reprimida também revelaria a sinceridade da

expressão. Pudovkin também tinha a consciência do quanto a técnica da “ação física” poderia parecer paradoxal, uma vez que a busca pela expressão sincera era solucionada através de um gesto físico, mas ele reitera que o princípio da técnica advém de um processo “de dentro para fora”; ou seja, o gesto nunca poderia ser repetido da mesma forma, pois seria o resultado de um pensamento ou de uma emoção. Ele exemplifica essa questão da seguinte forma:

Muitos conhecem as dificuldades experimentadas pelo ator quando ele tem que procurar a entonação certa: primeiro ele tenta dizer a frase de uma maneira e depois de outra. Mesmo que, como resultado dessas tentativas a esmo, ele encontre uma entonação que agrada o diretor, pode ser bem possível que ele não consiga repeti-la da mesma maneira. A verdadeira entonação deve ser encontrada não por métodos aleatórios, mas propositadamente na sequência do sentimento, gesto e fala. Essa junção complexa, indivisível na vida real, não deve ser memorizada pelo ator, mas dominada como uma verdadeira atividade completa. (PUDOVKIN, 1952, p.40)

Além de apropriar-se de algumas técnicas de interpretação de Stanislavski, transpondo-as primeiramente do teatro para o cinema e ampliando suas possibilidades a posteriori, Pudovkin também defendia a inserção do ator em todas as etapas do fazer cinematográfico. Dentre suas ideias de condução de trabalho com os atores, a mais inventiva talvez seja: “a necessidade e a importância da participação direta do ator na montagem do filme” (PUDOVKIN, 1956, p.85).

### **O ator montador**

Nas conclusões do livro *O Ator no Cinema*, Pudovkin diz que “a cultura do ator cinematográfico alcançará o devido grau de perfeição quando compreender um profundo conhecimento da arte da montagem (...). Até hoje acreditou-se erroneamente que tal exigência deveria ser própria apenas do diretor”. Ele acreditava que ainda era possível esse afastamento do ator na montagem no cinema silencioso, pois o ator não tinha, literalmente, voz própria e era considerado como um objeto manipulado de acordo com as ordens do diretor. Com o advento do cinema sonoro, esse fato era inadmissível, pois o ator “deve sentir a montagem como o indiscutível acabamento de seu trabalho de intérprete”.

Partindo da observação do trabalho dos atores no palco, Pudovkin destaca que, quando o ator inicia seu trabalho de composição da personagem, além da questão da “absorção do papel”, dois outros elementos são de suma importância: a sua expressão (voz, gestos, mímica)

e a consciência da unidade ideológica da obra. Sobre o primeiro elemento, em suas opções de ritmo, modulações vocais e gestuais, o ator no teatro seria, de certa forma, seu próprio “montador” perante o público. Pudovkin exemplifica que, caso o ator quisesse destacar determinada fala ou gesto no palco, ele poderia usufruir anteriormente de uma pausa longa a fim de dar a devida atenção à expressão escolhida, além da ampliação do gesto para ser visto, obviamente. Em relação às inflexões da fala, o ator poderia acentuá-las ou diminuí-las, conforme quisesse atrair o público pelo lado intelectual ou emotivo. No cinema, tais procedimentos poderiam ser simplesmente substituídos por um primeiro plano, por exemplo. Sendo assim, o ator deve ter consciência das opções da montagem, pois a escolha dos planos pode auxiliá-lo em suas escolhas de expressão da personagem. Em outras palavras, o domínio e consciência da montagem, assim como dos movimentos de câmera durante a filmagem, são fundamentais para a atuação do ator no cinema. Dessa forma:

O ator cinematográfico deve poder sentir a necessidade e a oportunidade de uma determinada posição da câmera na filmagem de um dado momento de seu papel, assim como ator teatral sente que num certo ponto, no decurso de sua representação, tornar-se-lhe necessário fazer um gesto amplo, dirigir-se para a ribalta e subir dois ou três degraus da construção cênica. O ator deve compreender que justamente por tais deslocamentos da câmera cria-se o *pathos* indispensável que conduz do naturalismo disforme à obra de arte.” (PUDOVKIN, 1956, p.69)

Para além da questão da montagem, Pudovkin lembra que a interpretação do ator no teatro se relaciona de maneira diferente à do cinema em sua representação final. Se a unidade da obra teatral é construída através dos atores, mediante o diálogo entre eles e a resposta do público; no cinema, no entanto, o ator não está só em contato com o homem. Seu campo de trabalho para adentrar na unidade da obra é mais amplo, os trechos de filmagem da interpretação do ator estão fundidos numa imagem, “cuja unidade e direção são determinadas não somente pela unidade encontrada pelo ator entre si mesmo e o papel, mas também pela mútua ação dos trechos que contêm acontecimentos sem a presença do ator” (PUDOVKIN, 1956, p.71).

Ou seja, o ator deve ter consciência da junção de outras imagens que agreguem outros significados à cena em que atua, já que estas imagens interferem diretamente na sua opção de

expressividade. A unidade almejada no resultado final justifica a defesa de Pudovkin pela presença do ator em todas as etapas da execução de um filme, pois o ator no cinema não é apenas uma marionete, sua interpretação está intimamente ligada à construção do filme como um todo. Ele destaca também que a relação de confiança entre ator e diretor é essencial, uma vez que ambos se fundem em determinado momento do processo e, portanto, devem estar conscientes da criação conjunta do início ao fim.

Pudovkin estava tão convicto de suas afirmações sobre a importância da presença do ator na montagem que a forma definitiva da representação da personagem só estaria concluída neste momento:

O ator deve estar tão igualmente próximo da montagem quanto o diretor. Deve poder referir-se à mesma em cada fase do seu trabalho. Deve *amá-la como o ator teatral ama a forma total do espetáculo, desejar seu êxito, ou seja, desejar a conexão de cada momento do seu trabalho com o todo.* (PUDOVKIN, 1956, p.86, grifo do autor)

Tal ideia também estava intimamente ligada à questão da descontinuidade durante a representação no cinema que, ao contrário do teatro, interrompia o fluxo de atuação do ator. Na tentativa de propiciar melhores condições de atuação para os atores, sobretudo a partir do cinema sonoro, os diretores escolhiam planos abertos e longos para contemplar o diálogo de três atores em cena, por exemplo. Tal opção reiterava uma certa teatralização que o cinema já havia abandonado em sua fase silenciosa, e isso poderia representar um retrocesso a todas as possibilidades que o cinema ainda tinha a oferecer. A preocupação principal de Pudovkin era a conquista “da unidade realística da imagem”, definida quando “ela é imaginada com o máximo de precisão, o máximo de clareza, o máximo de profundidade e com o máximo de plenitude.” E, reiterando, isso só seria possível alcançar a partir do momento em que o ator participasse de todas as etapas da construção de um filme.

É curioso observar que, em seu livro *Diretor e Ator no cinema*, escrito muito antes da consolidação do cinema sonoro, Pudovkin também chega à mesma conclusão:

O trabalho do ator, na criação de sua imagem cinematográfica, está limitado, portanto, por um complexo conjunto de elementos técnicos que são específicos do cinema. Apenas o diretor conhece essas condições exatamente, e o ator somente poderá participar da criação cinematográfica de modo suficientemente amplo e profundo quando for membro da equipe ligado a ela de modo suficientemente firme e

orgânico, isto é, quando seu trabalho for incluído, de modo bastante profundo, na esfera do trabalho preparatório do diretor e do argumentista. Chegamos, assim, mais uma vez, à necessidade de uma equipe orgânica. (PUDOVKIN, nd, p.91)

Se, por um lado, Pudovkin faz uma autocrítica ao afirmar que, até então, o conceito de montagem “induzia os diretores ditadores a mutilar e a devastar a obra do ator no interesse de suas descobertas formalísticas” (PUDOVKIN, 1956, p.86), por outro lado, ele abre um outro precedente que não chega a desenvolver. A visão de Pudovkin sobre o ator estabelece necessariamente uma via de mão dupla: se o diretor deveria ter conhecimento das necessidades do ator no ato de criação, o ator, por sua vez, deveria também ter um olhar de diretor (e montador) na sua atuação. Ele defendia que o ator poderia dar um acabamento necessário à forma planejada de sua atuação na montagem, conduzindo o espectador também pelo seu ponto de vista, não apenas pelo ponto de vista do diretor. Mas para tal, seria necessária uma ampliação na cultura do ator, e somente através de um processo colaborativo em todas as etapas de um filme, o ator teria a oportunidade de aprender a essência da criação cinematográfica. Embora possa parecer inviável, podemos concluir que suas ideias denotam um respeito ímpar em relação à função do ator em um filme, e talvez sejam as primeiras a elevarem o ator ao status de co-criador na obra cinematográfica.

### Referências

PUDOVKIN, Vsevolod. *O Ator no Cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Diretor e Ator no Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Iris, n/d

PUDOVKIN, V. *Stanislavsky's System in the Cinema*, O artigo foi publicado originalmente no jornal *Iskusstvo Kino* em 1951 e traduzido em 1952 por T. Shebunina para a revista britânica *Sight & Sound*, publicada pela British Film Institute (BFI). Disponível em: <<http://www.unz.org/Pub/AngloSovietJ-1952q3-00034>>. Acesso em: nov. 2016

STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989

# A fotografia como instrução documentarizante em Diários de motocicleta<sup>1</sup>

## Photography as Documentary Instruction in Motorcycle Diaries

Sancler Ebert<sup>2</sup> (Mestre – UFSCar)

### Resumo:

Neste trabalho analisaremos como o filme *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004) usa a fotografia still para instruir leituras documentarizantes (Odin, 2012). Utilizaremos a intermedialidade como metodologia, para pensarmos a relação entre fotografia e cinema e a partir das reflexões de Barthes (1984), Dubois (1994), Sontag (2007), Belour (1997), Aumont (2009) e Company (2008) discutiremos as diferenciações entre as duas mídias, como nas questões do olhar, do tempo e da indicialidade.

### Palavras-chave:

Fotografia, leitura documentarizante, intermedialidade, Walter Salles, *Diários de Motocicleta*.

### Abstract:

In this paper, we will analyze how the film *Motorcycle Diaries* (Walter Salles, 2004) uses “still photography” to instruct documentary readings (Odin, 2012). We will use intermediality as a methodology, to think about the relationship between photography and cinema. We'll use the reflections by Barthes (1984), Dubois (1994), Sontag (2007), Belour (1997), Aumont (2009) and Company to discuss the differences between the two media, in the questions of view, time and indiciality.

### Keywords:

Photography, documentary reading, intermediality, Walter Salles, *Motorcycle Diaries*.

Neste trabalho vamos analisar como o filme *Diários de motocicleta* (2004), de Walter Salles, utiliza a fotografia still para instruir leituras documentarizantes (Odin, 2012). O filme conta com três sequências em preto e branco (diferentemente do restante da obra que é em cores), nas quais figurantes e pessoas comuns posam para a câmera como fossem ser fotografados, olhando diretamente para a lente na espera do seu retrato. Embora os “fotografados” fiquem parados para o registro, a câmera cinematográfica continua a registrar os pequenos movimentos: o piscar dos olhos, o funicular que desce ao fundo da imagem ou o cavalo que move sua cabeça

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Fotografia e Cinema.

<sup>2</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos.

ao lado de um personagem. Tais sequências emulam a fotografia still, embora não sejam propriamente imagens sem movimento.

Nossos objetivos aqui são refletir o que essa emulação proporciona à obra e discutir como essa emulação possibilita instruções de leitura documentarizante. Odin (2012) sugere que o grau de referência à realidade do filme pode ser considerado como uma das possíveis oposições entre ficção e documentário. O que os distinguiria seria o tipo de leitura realizada pelo espectador: caso a imagem construída considere a origem do enunciador como inexistente ou fictícia, se constitui uma “leitura fictivizante”; por outro lado, se o espectador construir uma imagem do enunciador como sendo real, há uma “leitura documentarizante”. Odin propõe que além da leitura empreendida pelo espectador, o filme pode instruir leituras documentarizantes e fictivizantes, por meio de certos elementos, como no caso de *Diários de motocicleta*, pelo uso da fotografia.

Para a análise, utilizaremos como metodologia a intermedialidade, teoria que pensa a relação entre as mídias, como o cinema e a fotografia, nosso exemplo aqui. Rajewsky (2012) propõe três fenômenos intermediários. Focaremos neste trabalho em um: a combinação de mídias, quando temos mais de uma mídia visível em outra, como em *Diários de motocicleta* no qual a fotografia still apresenta suas características, para além daquelas já associadas a fotografia cinematográfica. O cinema é uma mídia plurimidiática, o que significa que em sua origem ele já é uma combinação de mídias. No entanto, no caso que aqui destacamos, percebemos que há uma perspectiva no discurso do filme de chamar a atenção para esse caráter de combinação de mídias inerente ao cinema, inclusive em sua vinculação estreita com a fotografia. Importante frisar que, quando falamos de fotografia, não estamos nos referindo à fotografia do filme, mas à fotografia como mídia/arte.

### **Questões de olhar e tempo**

Para entendermos as sequências que aqui serão analisadas é preciso pensar no filme como um todo, uma vez que a fotografia prescinde de uma dimensão pragmática. A foto isolada

emana seu referente, mas nada mais diz. Como afirma Barthes (1984), a foto aponta, diz “isso foi”, jamais “isso era aquilo”.

Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista: (...) numa cópia de contato, numa galeria, numa manifestação política, num arquivo policial, numa revista de fotos, numa revista de notícias comuns, num livro, na parede de uma sala de estar. Cada uma dessas situações sugere um uso diferente para as fotos mas nenhuma delas pode assegurar seu significado (SONTAG, 2007, p. 122).

Sendo assim, podemos pensar que a fotografia num filme ganha um significado próprio. Logo, as imagens que emulam fotografias em *Diários de motocicleta* ganham um sentido próprio dentro da lógica interna do filme.

Quando o longa-metragem tem início, acompanhamos um sonhador Ernesto Guevara em busca de aventuras durante sua jornada pela América. Um jovem da classe média argentina, que pouco conhecia da realidade de seu continente. A primeira parte do filme foca nas intempéries da viagem e na dificuldade de Che de seguir sua jornada deixando a namorada para trás. A obra tem um momento de virada quando os dois amigos encontram um casal no deserto do Atacama que busca trabalho em uma mina. Quando entram em contato com a realidade daqueles estranhos, passam a se interessar mais pelas pessoas que encontram no caminho. Uma narração em off de Che reafirma essa mudança de perspectiva: “Mas conhecê-los fez me sentir mais próximo da espécie humana”.

Focando nossa observação nas duas primeiras sequências e levando em consideração o contexto dado acima, podemos inferir que as imagens em preto e branco com personagens olhando diretamente para a câmera têm uma relação com o olhar do Che interpretado por Bernal. Isso porque na primeira vez que as imagens surgem, o protagonista está lendo um livro e refletindo sobre a questão dos povos indígenas na América. Enquanto ouvimos a narração de autor desconhecido que cita ideias do livro, surgem as imagens que emulam a fotografia, cuja edição se dá por meio dos acordes de um violão.

Depois, na sequência no barco, essa questão do olhar fica bastante clara: temos os planos do personagem olhando em direção aos pacientes na outra embarcação, a câmera

percorre o transporte dos doentes e os apresenta por meio de planos gerais, médios e detalhes, quando de repente a sequência se torna sem cor e os pacientes que estavam deitados em redes e sentados ao longo da embarcação aparecem todos reunidos, posando para a câmera. Fechando a sequência, no plano seguinte, encontramos novamente o olhar de Che. Dentro dessa lógica, podemos compreender que o álbum de fotos da terceira sequência continua a ideia de que tais imagens são o olhar de Che.

Mas por que Salles optaria por emular a fotografia para caracterizar o olhar de seu protagonista? Primeiro e mais óbvio, para diferenciar o olhar do personagem do restante do filme, para dar a ele um destaque. Agora pensando nas especificidades da mídia escolhida, nos parece bem provável que a frontalidade do olhar natural aos retratos fotográficos auxilia o diretor na sua busca por um envolvimento do espectador com a ideia subjacente ao filme. Explicando: se tais sequências servem como olhar de Che, ao utilizar os personagens olhando diretamente para a câmera, Salles transferiria o olhar do personagem ao público, fazendo-os coincidir. Isso fica claro no álbum de fotos que funciona como catarse final da obra. Se nas primeiras sequências fica marcado o olhar de Che, na última ele está ausente, possibilitando que neste caso o espectador assumira sua posição, pois o “(...) olhar para a câmera só tem sentido se visto pelo espectador. Ele não é destinado a quem está na frente dele, mas sim para quem estará diante dele” (COMOLLI, 2010, p.338).

O olhar de Che que o filme buscar encenar é o de alguém que se importa com os seus conterrâneos de continente, um olhar de igualdade e também de revolta pela situação na qual vivem os povos da América Latina. Quando vemos a sequência do álbum de fotos, acabamos de nos despedir do personagem no filme (que embarca de volta à Argentina num avião), ouvimos uma narração na qual Che afirma que a viagem mudou sua perspectiva (“mas este vagar sem rumo pela nossa imensa América, me mudou mais do que pensei. Eu já não sou eu. Pelo menos, não sou o mesmo eu interior”) e já sabemos o final trágico que ele teve na vida real. Sendo assim, quando nos deparamos com as imagens de pessoas comuns olhando diretamente a nós, temos a possibilidade de assumirmos a visão de Che e, devido à frontalidade do olhar, o diretor propõe um confronto de olhares. “Na retórica normal do retrato fotográfico, encarar a câmera significa

solenidade, franqueza, o descerramento da essência do tema” (SONTAG, 2007, p. 50). Ou seja, existe um apelo franco nos olhos que nos miram: que assumamos nossa identidade de latino-americanos, que enxerguemos tais pessoas como iguais, que nos coloquemos em seu mundo.

Tal efeito é atingido pela força do olhar frontal, tão comum às fotografias. Dubois (1994) constata que quase todo retrato, seja ele individual ou coletivo, tem como princípio fundamental o cara a cara entre o fotografado e o fotógrafo. O mesmo não acontece no cinema de ficção, porque “(...) o risco é de fato romper o universo fechado da ficção, marcar no campo a presença do operador – isto é, do próprio cinema -, quando justamente a ficção tradicional se constrói na ausência ou no apagamento do que constitui sua origem” (DUBOIS, 1994, p. 182-183). O olhar frontal indicaria a existência da câmera, traíndo a transparência do aparato cinematográfico empreendida pelo cinema clássico. Dessa forma, tradicionalmente, no cinema, os olhares são direcionados para os espaços laterais do campo e às vezes para o alto ou para baixo.

Sabendo do poder que o olhar frontal tem de incomodar e de “(...) romper o universo fechado da ficção” (DUBOIS, 1994, p. 182-183), Salles opta por utilizá-lo na sequência em que parece intencionar que nós, espectadores, assumamos o olhar de seu protagonista e passemos a refletir a partir de sua perspectiva. Bem, se a quebra da imersão nos leva para fora do filme e permite pensarmos sobre ele, esse parece ser o momento mais propício para isso. Como assegura Bellour (1997),

(...) o contato com a foto oferece a disponibilidade, preciosa, de acrescentar algo ao filme. E de uma forma inesperada: por subtração. A foto me subtrai da ficção do cinema, apesar de participar dela, apesar de aumentá-la. Criando uma distância, um outro tempo, a foto me permite pensar no cinema. Entendamos: pensar que estou no cinema, pensar o cinema, pensar tudo estando no cinema. A presença da foto me permite investir mais livremente o que vejo. Ela me ajuda (um pouco) a fechar os olhos mantendo-os abertos (BELLOUR, 1997, p. 86).

A foto traria ao cinema a pensatividade que Barthes (1984) acredita faltar a ele. Para o autor, não há tempo para pensar, refletir sobre uma imagem, porque se o espectador fechasse os olhos, ao reabri-los não reencontraria a mesma imagem que via ao fechá-los.

Assim, ao utilizar a fotografia, o diretor possibilitaria estancar o fluxo e criar um momento de respiro, de reflexão. “(...) a foto tem um privilégio sobre todos os efeitos por meio dos quais o espectador de cinema, esse espectador apressado, torna-se também um espectador pensativo” (BELLOUR, 1997, p. 93). Dessa forma, o álbum de fotos teria várias funções: transferir para nós o olhar de Che, possibilitar que nos sentíssemos próximos daquelas pessoas retratadas e nos permitir uma reflexividade sobre o próprio filme.

Essa parada causada pela fotografia está relacionada a uma questão de tempo. Há uma relação temporal própria à fotografia e outra ao cinema. É possível permanecer um minuto ou uma hora em frente a uma fotografia, sendo o espectador livre para decidir isso; diante de um filme só se pode permanecer o tempo da projeção, pois a temporalidade da imagem se apresenta como uma imposição (AUMONT, 2009). O mesmo pode-se dizer dos planos do filme quando assistido no cinema: o espectador não possui controle sobre ele, resta apenas deixar-se ser levado.

Pensando nessa relação em *Diários de motocicleta*, podemos inferir que, por mais que tenha o domínio sobre a duração de cada plano, Salles permite que seu espectador observe cada “fotografia” e sinta-se aguçado por ela, pois, como nos lembra Bellour (1997), a fotografia tem o poder de congelar o tempo quando inserida no filme, ela cria um outro tempo dentro do tempo do filme.

Podemos pensar esse outro tempo oferecido pela fotografia de diferentes formas. Uma é esta que já marcamos, como um tempo de pensatividade, de fascinação. Outra, é que a emulação demarca um tempo narrativo das sequências (aqui analisadas) diferente do restante do filme. As pessoas que posam para câmera claramente não estão na mesma linha temporal narrativa que os personagens (mesmo na segunda sequência em que vemos os pacientes, quando eles posam para câmera, fica notório que aquele não é o mesmo tempo).

Uma última forma de refletir sobre a questão temporal está relacionada ao caráter documental dessas sequências. Isso porque aqueles atores naturais estariam sendo registrados como pessoas de 1952, quando na verdade posaram para câmera em 2003, ano de filmagem do filme. Então a utilização da fotografia também serviria para demarcar os diferentes tempos

daquelas imagens, reforçando seu caráter documental. Campány (2008) explica que as fotos usadas em filmes operam “(...) em algum lugar entre fato e ficção, entre história e memória, entre o objetivo e o subjetivo” (CAMPANY, 2008, p. 98).

Parece bem propício pensar que tais sequências trabalham com essas dualidades, tendo um caráter ficcional se pensarmos nas pessoas que posam para a foto como personagens de 1952 e documental, se encaramos como pessoas retratadas em seus locais de trabalho em 2003. Em entrevista, Salles contou que ficou surpreso por encontrar durante as filmagens pessoas vivendo da mesma forma que aquelas que cruzaram o caminho de Che cinquenta anos antes.

Dessa forma, as sequências que emulam a fotografia documentariam essa realidade que se perpetua, fazendo referência aos tempos passado e atual, dois tempos sobrepostos em uma única imagem. Como afirma Williams (2007), “estas não são fotos estáticas, contudo, porque há movimentos que indicam que essas pessoas estão vivas e que seus problemas existem” (p. 24). Sendo assim, ao optar pelo movimento na fotografia, Salles passaria a ideia de que tais questões ainda continuam acontecendo dos anos 1950 até os dias de hoje.

A partir desses conceitos podemos então perceber que as sequências aqui analisadas possuem uma forte instrução documentarizante (ODIN, 2012), pois, ao emularem a fotografia, indicam aos espectadores que aquelas pessoas retratadas são enunciadores reais, uma vez que a fotografia tem esse poder de atestar, de servir da prova de existência de certas realidades. A emulação produz tal efeito que passamos a encarar até mesmos os figurantes como atores naturais. Porque entre as feirantes, os trabalhadores do campo e os indígenas de Cuzco se encontram os atores do leprosário e o intérprete do mineiro encontrado no deserto.

A emulação da fotografia cria uma identificação dos espectadores com o olhar de seu protagonista, permite um tempo de reflexividade sobre a jornada empreendida pelos personagens e, por fim, aponta para a continuidade daquela realidade. Ao gerar uma reflexão sobre as questões da América Latina e por retratar pessoas comuns em seus locais de trabalho e vivência, Walter Salles nos instrui a acreditar na realidade daquelas pessoas, lendo-as como enunciadores reais.

## Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

CAMPANY, David. *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books, 2008.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação – revista de cultura audiovisual*, ano 39, no. 37, 2012, p. 10-30.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UGMF, 2012a. p. 51-73.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

# Corpo, persona, personagem: Atuação experimental na Belair Filmes<sup>1</sup>

## Body, persona, character: Experimental acting at Belair Filmes

Sandro de Oliveira<sup>2</sup> (Doutorando - UNICAMP/ UEG)

### Resumo

A breve existência da Belair Filmes não foi empecilho para que ela produzisse sete filmes de longa-metragem e criasse um instigante arcabouço de procedimentos no âmbito da atuação fílmica. Pretende-se analisar dois planos do filme *Cuidado, Madame* sob a possibilidade da existência de procedimentos experimentais na atuação da Belair Filmes.

### Palavras-chave:

Belair, ator, cinema, experimental.

### Abstract

Belair Filmes' brief existence was no obstacle for the production of seven feature films and to create an intriguing framework of procedures within the scope of film acting. We intend to analyze two shots of the movie *Cuidado, Madame* under the possibility of the existence of experimental procedures in film acting at Belair Filmes.

### Keywords:

Belair, actor, cinema, experimental.

Falar da Belair Filmes como empreendimento cinematográfico nos moldes tradicionais de uma indústria de filmes de pequeno porte seria deveras inadequado: seria até estranho que ela tivesse um CNPJ! Seus filmes foram exibidos somente para amigos da trupe de seus sócios-fundadores, em sessões privadas - em razão da proibição de exibições públicas - e também em cineclubes, faculdades e museus. Assim mesmo, se tomado como um projeto artístico de grupo, a Belair "(...) conseguiu uma proeza inigualável até hoje: produziu sete longas-metragens em dois meses, tempo aliás que a produtora teve de vida útil". (FARIAS apud LYRA, 1995, p. 31)

Dentro do problemático escopo de filmes marginais brasileiros, a Belair traçou uma estrada estética de intrincada precisão, de uma força criadora e propositiva poucas vezes vistas no cinema brasileiro, indo mais longe com suas propostas (muitas vezes) suicidas de cinema:

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine no Seminário Temático: CORPO, GESTO, PERFORMANCE E MISE EN SCÈNE.

<sup>2</sup> Professor de história do cinema e linguagens audiovisuais na Universidade Estadual de Goiás (UEG). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

filmar locais proibidos ou públicos após o AI-5 (aeroportos, ruas, lojas), estilhaçar a débil fronteira entre diegese e mundo histórico (extradiegético) misturando materiais (filmagens familiares, super 8, fotos, películas em bitolas e cores diferentes), improvisações públicas que resvalavam na *performance art* e no paroxismo, promovendo profunda pesquisa com módulos atorais, entre tantos outros procedimentos limítrofes.

Talvez tenha sido com o ator que Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Helena Ignez, sócios-fundadores da Belair, tenham vagado mais distante nas paragens do experimentalismo. O ator na Belair é elemento vetorial poderoso, pois é nele que surgem muitos pontos cruciais da estética da produtora: uma dicção não mimética, uma plethora de gestos que dificilmente encontram definição aceitável de canal expositivo figurativo de emoções, interlocução errática entre atores e dispositivo, um procedimento inusitado de *casting* que agrupava nos mesmos filmes atores e atrizes de diferentes matizes do cinema brasileiro – chanchada, cinema novo, musicais -, apresentabilidade exposta, quebra do estatuto gráfico da figura do ator, improvisação como força criadora e repetição (ab-cenas) de posturas e falas.

Longe de esgotar os procedimentos dos jogos de atores na Belair, esta lista acima tenta dar conta da imensa capacidade transgressiva que o ator possui nestes filmes. Muitos outros procedimentos já foram analisados com invulgar precisão por trabalhos de Ramos (1987), Bernardet (1990), Guimarães (2010; 2012), entre outros, mas a questão experimental nos procedimentos atorais da Belair permanece latente. Torna-se premente, então, a necessidade de percorrermos parte desta estrada mais detidamente. É aqui que entram em cena dois planos do filme *Cuidado, Madame*, de Júlio Bressane.

### **Cuidado, Madame!**

*Cuidado, Madame* é um filme com enredo bastante sucinto. Aliás, chamar este conjunto articulado de esquetes e figurações anômalas de enredo talvez seja uma hipérbole. As sequências do filme são justapostas de modo a nos passar a ideia de uma parataxe repetitiva, tornando o filme uma parada de encenações diferentes sobre o mesmo tema: empregadas domésticas assassinam suas patroas rabugentas, autoritárias e/ ou esnobes.

Os dois fragmentos do filme que serão analisados aqui ocorrem durante uma destas encenações de agressão física ou psicológica tão presentes nos filmes de Bressane da sua primeira fase ou da fase Belair. Helena Ignez, uma das patroas do filme, ensaia e executa, perante a câmara do filme, duas pequenas figurações do ato de (1) advertir e (2) despedir sua empregada, neste caso, a atriz Maria Gladys.

Faz-se, aqui, necessária uma explicação dos termos “umas das patroas” e “neste caso” usados na oração anterior. *Cuidado, Madame* executa uma modalidade de presença do ator razoavelmente presente em módulos experimentais: o uso de mais de um (a) ator/ atriz em um papel ou o mesmo ator/ atriz executando vários personagens. Neste filme, tem-se a personagem da empregada, feita por Gladys e pela própria Ignez e temos a patroa que pode ser Ignez ou Suzana de Moraes. Mesmo sendo um procedimento já utilizado em outros filmes<sup>3</sup>, o uso de vários atores para um papel ou vice-versa não deixa de ser procedimento bastante inusitado, quebrando a identificação tão cara aos módulos mais tradicionais de relação ator-personagem.

O plano 1, em *contre-plongée*, mostra a personagem da patroa (na verdade, uma das personagens da patroa) advertindo a empregada: “Vitorina, eu já disse que não gosto de barulho. Sou uma pessoa nervosa.” Ela rosna a segunda frase duas vezes. Entre as frases pronunciadas duas vezes de maneira agressiva, ela move bruscamente a cabeça para trás, como querendo pontuar as duas frases. O movimento da cabeça separa as duas vezes que ela adverte a empregada. É na verdade a mesma repreensão, só que dita duas vezes, separadas pelo brusco movimento para trás da cabeça. (Ver figuras Abaixo)

---

<sup>3</sup> No filme *Esse obscuro objeto do desejo*, Luis buñuel usa duas atrizes, Ângela Molina e Carole Bouquet, para fazerem o mesmo papel de Conchita. Há também caso mais próximo de nós: *Bang bang*, 1971, de Andrea Tonacci, na cena do quarto de hotel, em que o ator da personagem da mãe (Abrahão Farc) é trocado por outro que se transforma num travesti. Em Bressane mesmo, é usual a utilização de um ator em vários papéis no mesmo filme: Antero de Oliveira e Renata Sorrah em *Matou a família e foi ao cinema*, 1969, atuam algumas variações do mesmo personagem.



Figura 1: O plano da advertência  
Fonte: Filme Cuidado, Madame, dir.: Júlio Bressane, 1970, Produção: Belair Filmes



Figura 2: O brusco movimento da cabeça para trás – A pontuação do gesto  
Fonte: Filme Cuidado, Madame, dir.: Júlio Bressane, 1970, Produção: Belair Filmes

O plano 2 tem a mesma angulação da câmera (baixa), um pequeno movimento em panorâmica para a direita, numa leve modificação da encenação anterior. Aqui, a encenação da repreensão dá lugar ao ultimato: “*Arrume suas coisas e vai embora*”. Enquanto que no plano 1 a pontuação se deu com movimento para trás da cabeça, aqui o movimento é feito para o lado, mas o objetivo é o mesmo: separar os momentos de execução da encenação, marcando a

repetição “para o espectador”. Há no plano 2 um movimento com o braço esticado para frente, o dedo indicador para o lado, gesto evocativo dêitico<sup>4</sup>: gesto banal.



Figura 3: O ultimato: “Arrume suas coisas e vai embora”.  
Fonte: Filme Cuidado, Madame, dir.: Júlio Bressane, 1970, Produção Belair Filmes



Figura 4: Virar a cabeça, pontuar as encenações.  
Fonte: Filme Cuidado, Madame, dir.: Júlio Bressane, 1970, Produção: Belair Filmes

---

<sup>4</sup> A gestualidade evocativa, que acompanha a palavra, direciona, aponta ou indica. Serve às funções de identificar, suplicar, reclamar, pedir informação. Cf. RIMÉ (2011, p. 182).



Figura 5: Gesto dêítico

Fonte: Filme Cuidado, Madame, dir.: Júlio Bressane, 1970, Produção: Belair Filmes

### **A atuação experimental na Belair - Aproximações**

Dos procedimentos experimentais elencados acima, estes dois planos com Helena Ignez quebram o estatuto gráfico mais tradicional da figura do ator, pois instauram uma visão da atriz que a vetorização de Patrice Pavis (2011) chama de embreativa, ou seja, vê-se a figura de Helena Ignez sob três prismas: o corpo da atriz, a sua persona e a personagem.

Os vetores embreadores “[...] fazem passar de um nível de sentido a outro, ou da situação de enunciação aos enunciados”; ou, podem garantir a “[...] transição de um universo ficcional para outro [...]” (PAVIS, 2011, p. 58/ 169); fazem passar de um nível do motivo, da ação ou da personagem para outro (PAVIS, 2000, p. 147). Estas explicações parecem vagas inicialmente, mas utilizaremos o vetor embreador na análise da performance para que ele não somente fique mais claro, mas, primordialmente, possamos ver sua total aplicabilidade. Em trabalho anterior, a instabilidade vetorial destes planos já veio à baila:

Embreatar é utilizar um mecanismo para modificarmos elementos de uma mesma classe. Se formos olhar para o verbete de dicionário, na sua literalidade, embreatar é alterar posições, lugares ou classes ou unir elementos de classes. Assim, [...], vemos que Ignez pode estar nos fornecendo instâncias ou classes de uma mesma imagem de uma atriz em um filme: alterando nossa percepção ao nos oferecer, durante os seus gestos, [...] elementos diferentes de uma mesma imagem: pessoa real – imagem de uma atriz – personagem de filme. (de OLIVEIRA, 2016, p. 238)

Há, nestes planos, uma porosidade entre as posições que a imagem da atriz nos comunica, porosidade esta que é fortemente ausente nos cinemas de fruição mais comercial, onde estas instâncias estão marcadamente isoladas ou codificadas para que nunca tenhamos uma visão instável da figura do ator.

Outra questão é o procedimento ousado de incluir na montagem final de *Cuidado, Madame* materiais que teriam, muitas vezes, finalidades díspares: Bressane colocou no seu filme planos que seriam descartados na montagem final, pois são ensaios da atriz Helena Ignez. Assim, ele justapõe aqui material efetivamente utilizável na montagem final com planos que seriam, em cinemas menos experimentais, tidos como inúteis.

Dentre as imagens incluídas acima das figurações de Ignez, há os gestos que “pontuam” seus ensaios, separando graficamente os momentos que seriam descartados do fragmento que seria utilizado na montagem final. Estes gestos, de obscura definição, dificilmente encontram um conceito que lhes seja pertinente devido ao seu alto grau de improvisação e de efetividade semiótica. Chamá-los-ei, por falta de outro termo, de gestos pontuadores. São gestos que não têm a intenção de tornar mais clara ou efetiva os canais de comunicação entre os interlocutores, pois estão voltados para o próprio discurso, para a significação própria da enunciação.

Estas figurações de Ignez possuem outras características que as fazem estar num panteão bem distante do ator clássico: uma apresetalidade escancarada, posicionando estas encenações não somente em relação aos espectadores, mas também instaurando uma inovadora relação do ator com o dispositivo fílmico. Com bem afirma Metz (1991, p. 50), quando fala dos endereçamentos do ator para a câmera: o ator, neste momento, se desdiegetiza, se *apresenta* aos espectadores (e para a câmera!).

Dentre os vários eventos de apresetalidade do ator, fora e dentro das produções da Belair, há aquelas figurações que *mostram* o gesto, exibem-no acintosamente, *sublinhando* sua força nas hierarquias retóricas destes filmes: vide o gesto de Ignez de provocar vômito para a câmera e para o espectador em *Sem essa, Aranha*. De forma bastante análoga, em outro plano de *Cuidado, Madame*, Maria Gladys mostra a faca e o gesto que irá usar em um dos assassinatos que permeia o filme.



Figura 6: O gesto do vômito para a câmera e o público.  
Fonte: Filme Sem essa, Aranha, 1970, dir.: Rogério Sganzerla. Produção: Belair Filmes.



Figura 7: Maria Gladys, uma das empregadas: apresetalidade do gesto.  
Fonte: Cuidado, Madame, 1970, dir.: Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes

Pavis (2011, p. 107 - 108) assumiu o tom apresetacional no cinema como autoconsciente que sublinha a convenção teatral e rememora os monólogos dos atores no palco. Como exemplo, Pavis usa a filmagem de uma peça teatral *Marat/ Sade*, filme dirigido por Peter Brook, para afirmar que existe entre os atores uma escala de autoconsciência e da teatralidade ostentada pelos personagens. Autoconsciência fortemente presente nas encenações da Belair, e especialmente a de Ignez. Algo que talvez reforce o estatuto apresetacional da encenação na

Belair, é o fato de que não há interlocução nos planos, ela não fala com ninguém, não há contraplano, o que reforça a relação inusitada com o dispositivo e com o espectador.

### **Conclusão**

Tendo história tão curta e tão rica, é inexplicável a existência de tão poucos trabalhos sobre a atuação na Belair Filmes. As recentes pesquisas de Pedro Maciel Guimarães sobre o ator-autor em Helena Ignez e seus trabalhos sobre atores brasileiros presentes no cinema marginal e na Belair, como Paulo César Pereio, são indicações de que este trabalho não parte da estaca zero. Sobre a atuação experimental, há uma aridez de trabalhos que diretamente tangenciem a presença do ator em módulos não convencionais: dá-se crédito, neste sentido, aos trabalhos que Nicole Brenez (1998; 2015) vem desenvolvendo sobre a presença atoral em momentos experimentais.

A atuação experimental na Belair é ainda ponto que merece debruçar mais detido, pelo seu caráter bastante libertário, campo óbvio de experimentação atoral. Outro elemento do jogo atoral fortemente presente na Belair são as repetições de posturas e falas, as ab-cenas, que dão espaço às improvisações teatralizadas. O caráter da improvisação na Belair parece-me ponto crucial para entendermos a ética atoral nestes filmes, o limite que se impõe às atuações no que se refere ao corpo do ator, às fronteiras da diegese e à postura política dos atores.

Por fim, faz-se aqui uma homenagem e um apelo: este trabalho resgata a presença de uma das atrizes mais instigantes, tropicalistas (como Ignez definiu a atuação na Belair!), libertárias e ecléticas da história do cinema brasileiro. A grandiosidade da sua presença não somente como atriz, mas também como produtora e diretora, é inversamente proporcional ao número de trabalhos acadêmicos sobre sua generosa carreira. Temos que corrigir esta injustiça!

### **Referências**

BERNARDET, Jean-Claude. O vôo dos anjos – Bressane e Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BRENEZ, Nicole. Are we the actors of our own life? Notes on the experimental actor. Valência, Revista L'Atalante, 2015.

----- . De la figure en général et du corps en particulier – L'invention fugurative au cinéma. Louvain-la-Neuve: De Boeck, 1998.

De OLIVEIRA, Sandro. Taxonomia semiótica do ator experimental na Belair: o caso de Helena Ignez. In: MACHADO, Irene et. All (Org.) Problema semiótico em pesquisas de comunicação e cultura. Salvador: EDUFBA, 2016.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. Cinema – Arte da pose e do aparecer – Os filmes da BELAIR. Revista Beta o cinema impresso, Edição online n. 09, p. 16 – 19, 2010. Disponível em: <http://revistabeta.com.br/new/edicao-online/cinema-arte-da-pose-e-do-aparecer-os-filmes-da-belair/> . Acesso em: 29/ 06/ 2011.

----- . Helena Ignez: ator-autor. Entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução. In: Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 7, 2012, Porto Alegre - RS. Anais... ABRACE, 2012. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/historia/PedroMacielGuimaraesHelenalgnezatorautor.pdf> . Acesso em: 10/ 11/ 2016.

LYRA, Bernadette. A nave extraviada. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1995.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema. São Paulo, Perspectiva, 2011.

----- . Le personnage romanesque, théâtral, filmique. In: \_\_\_\_\_. *Vers une théorie de la pratique théâtrale, Voix et images de la scène*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.  
RAMOS, Fernão. Cinema marginal (1968 – 1973). A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense; Brasília: EMBRAFILME/ Ministério da Cultura, 1987.

RIMÉ, Bernard. Communication verbale et non verbale. Grand Dictionnaire de la Psychologie. Larousse, 2011.

VOROBOW, Bernardo; ROSA, Carlos Adriano de, Carlos (Orgs.). Júlio Bressane – Cinepoética. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal.

# Cinemas entre o vivo e a morte<sup>1</sup>

## Cinemas between the living and death

Saulo de Araújo Lemos<sup>2</sup> (Doutor – Uece)

### Resumo:

Este trabalho pretende confrontar imagens imóveis, ou quase, nos filmes *2001, uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, e *Cavalo dinheiro*, de Pedro Costa, conforme o pensamento de Maurice Blanchot e outros autores; a lenta passagem de uma imagem a outra expressa ritmos peculiares de tempo e movimento, entremeando ficção e realidade no limiar potencial que atrai e contamina mutuamente as diversas artes, abolindo a representação convencional e intensificando as complexidades da percepção.

### Palavras-chave:

Cinema; imagem; *2001, uma odisseia no espaço*; *Cavalo Dinheiro*.

### Abstract:

This paper confronts slow moving-images in the movies *2001, an space odyssey*, by Stanley Kubrick, and *Cavalo dinheiro [Horse money]*, by Portuguese director Pedro Costa, following Maurice Blanchot's thought among others; the slow passage from one screen image to another express peculiar rhythms of time and movement, which interweaves fiction and reality in the potential threshold which mutually attracts and contaminates different kinds of art, abolishing conventional representation and intensifying perception's complexities.

### Keywords:

Cinema, image, *2001, an space odyssey*, *Horse Money*.

Cinema é experimentação e tem sido desde seu surgimento como prática, mesmo que com fins mercadológicos. Quanto à produção que visa a fugir destes, nem se fala. Dentre os muitos experimentos cinematográficos inventados até hoje, pode-se pensar no uso de imagens estáticas ou semiestáticas, que são também planos de enquadramento e velocidade de cena, na composição de certos filmes, como se observa em autores díspares como Stanley Kubrick e o cineasta português contemporâneo Pedro Costa.

Na ficção científica *2001, uma odisseia no espaço* (1968), de Kubrick, e no documentário-ficção *Cavalo dinheiro* (2014), de Costa, as imagens lentas ou imóveis se associam a várias questões que podem relacionar as duas, apesar de suas distinções. Em *2001*, a partir de sua

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA DE AUTOR I.

<sup>2</sup> Saulo de Araújo Lemos é professor de Literatura de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Ceará e doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Publicou *Expectativas heroicas: mito, história e leitura em Parábélum, de Gilmar de Carvalho* (ensaio, 2011), além de artigos sobre literatura e filosofia.

própria falta de sentido, um estranho paralelepípedo conecta a pré-história hominídea a um futuro *sci-fi*. Esse monólito-paralelepípedo talvez seja fruto de uma vida extraterrestre inteligente (ele pode ser não mais que a ficcionalização de uma percepção monomaníaca, de um delírio qualquer que invada a normalidade diegética do filme). *Cavalo dinheiro*, por sua vez, faz um foco difuso no personagem Ventura, negro cabo-verdiano exilado em Portugal, miserável, encrencado durante a Revolução dos Cravos. No primeiro filme, as cenas pré-históricas ao ar livre e as de viagens espaciais sugerem o pulsar de cotidianos longamente inalterados; no outro, a atitude meio posada, meio catatônica, quase fotográfica, e os gestos lentos dos atores em diversas passagens parecem comunicar o impasse, a impossibilidade de um gesto novo. Ambos os filmes são odisséias em que Odisseu está quase sempre fora de Ítaca. Kubrick fez cinema voltado para a fantasia excêntrica ou sobrenatural; Costa, por sua vez, tem produção atenta ao improvisado e ao registro documental. As obras de ambos são provocadoras, contestadoras, inquietadoras da narrativa e da imagem visual, como numa impossibilidade de o cinema não ser assim<sup>3</sup>.

Além do tipo de plano quase fotográfico e demorado, em tela, que aproxima ambas as produções, há nelas o estabelecimento de um campo de realidade como extravio no tempo e no espaço, aparentemente apartado das épocas em que foram feitas: volta-se para um passado ou um futuro distantes, para um lugar indeterminado, em prédios pouco povoados, abandonados ou no espaço sideral. Nos dois filmes, cores esparsas ou berrantes passeiam por um universo de sombra com fiapos, manchas e eventuais explosões de luz branca; junto a isso, ambos são

---

<sup>3</sup> A pesquisa realizada para este trabalho encontrou dificuldade em obter fontes de discussão, sobretudo acadêmicas, sobre os cinemas de Kubrick e Costa; seja na cidade em que reside o autor do trabalho, Fortaleza-CE, seja na internet, material bibliográfico sobre as obras em questão, mesmo no caso de Kubrick, são raras, o que indicaria a necessidade de um recenseamento que dispusesse de mais tempo e de uma visita *in loco* de arquivos pertinentes em outras cidades do país ou do exterior. Isso, aliado ao fato de que esta proposta de leitura será realizada com a interferência de abordagens extradisciplinares, antes literárias e filosóficas que tecnicamente cinematográficas, imprime neste trabalho um caráter deliberadamente ensaístico, taquigráfico e hipotético; se as visões ensaiadas aqui no exercício comparativo entre os dois realizadores têm pertinência ou não, crê-se que qualquer estudioso mais experimentado acerca desses dois cinemas poderá decidir sem dificuldade. O rastreamento das questões aqui presentes em outros filmes dos diretores em apreciação fica registrado como tarefa para futuros trabalhos, extremamente desejável para a argumentação desta fala. Em todo caso, segue alguma bibliografia consultada: sobre Kubrick (ver referências ao final deste trabalho; <http://www.stanleykubrick.de/en/> (pesquisa em 20 nov 2016); sobre Costa: os sites <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/sep/17/pedro-costa-tate-retrospective>; <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/tiff-2014-horse-money-pedro-costa-portugal-wavelengths/>; <https://www.youtube.com/watch?v=O-Zngk-ENZQ>; <https://www.youtube.com/watch?v=C1kCwAO0Uqk>; <http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm> (pesquisa em 20 nov 2016).

compreensíveis dentro de certo fabulário ligado ao modelo de personagem que não sabe ou não se sabe se está morto ou vivo<sup>4</sup>, encontrado, mesmo que de modo implícito, em narrativas fantásticas desde a antiguidade (em obras díspares como o poema épico *Divina comédia*, de Dante Alighieri, a peça *Valsa n.º 6*, de Nelson Rodrigues ou a película *O sexto sentido*, de Manoj Night Shyamalan). Em *2001* e em *Cavalo dinheiro*, futuro e passado se misturam, ao passo que se observa uma disjunção de tempos já no registro do instante cotidiano (especialmente no filme português e na segunda metade de *2001*). Isso configuraria um presente-umbral, uma ausência de tempo que não é eternidade, mas instante, no dizer de Maurice Blanchot (1962, p. 20-22). A indefinição de tempos tange uma indefinição, entre vida e morte, que, entretanto, seria uma espécie de afirmação.

Por que confrontar esses filmes? Uma primeira resposta a isso poderia ser a de buscar interferências mútuas, verificar como cada um pode ressignificar e dessignificar o outro, ou seja, como influi e, para além de influir, como perturba a leitura, não a direcionando, mas a pondo à deriva, impossibilitando um cinema sem pensamento, fazendo lembrar que, nesta perspectiva, mercadoria não é cinema, não é bem este cinema.

As imagens lentas aqui em foco remetem à história da figuração visual estática, com a pintura e a fotografia em suas relações com o imaginário mental humano; elas tocam também as narrativas formadas por quadros/cenas enfileirados, uso verificado desde a pintura medieval e que um dia seria retomado pela linguagem dos quadrinhos, bem como dialogam com a linha narrativa que os museus por vezes constituem. O cinema, desde quando era realizado em um plano único, e ao longo de seu período de fotograma, também se entrega a esse recurso de modo essencial, potencialmente ilimitado e indefinido quanto à velocidade de um quadro a outro. O ritmo monótono (embora em velocidade rápida ou muito rápida) da narrativa cinematográfica convencional contemporânea não elimina, apenas desprestigia, a ampla potência de velocidades

---

<sup>4</sup> No caso de *2001*, esse comentário vale sobretudo para a terceira e última parte da película, em que o astronauta percorre o espaço sideral, aparentemente à deriva, em meio a uma profusão delirante de cores, até chegar a uma espécie de habitação em que, de modo ambíguo, não se sabe se ele a encontrou desabitada ou se encontrou a si mesmo, já bastante envelhecido. Uma possibilidade de leitura dessa sequência é a da indefinição se o personagem está materialmente vivo ou se teria alcançado alguma espécie de situação *post-mortem*, pós-matéria, em que sua condição material seria meramente fantasmagórica, residual. Note-se aí, como será afirmado também sobre a produção de Costa, que os discursos habituais do que seria a morte são lidos por meio de uma perspectiva ainda vital, existencial.

de cena, de movimentos, da imagem visual. Hoje, os pixels são pequenas fotografias fragmentárias, pulverização de microfotos; o aspecto espacial, pondo os pixels em um mesmo plano, parece não ameaçar muito a sucessão de quadros trazida pela montagem tradicional de planos, adequada ao modo humano de percepção audiovisual<sup>5</sup>.

No filme de Kubrick, a cadência pausada se marca por uma orquestração musical, com o clássico tema instrumental e a valsa de Richard Strauss no começo e no fim da sequência futurista. Aquela orquestração é interrompida, ao longo da película, pela fala humana. Outras cenas, de longa duração, tornam-se lentas mesmo que contenham gestos ou movimentos corporais rápidos: a lentidão é dada então, sobretudo, pela demora. Em *Cavalo dinheiro*, há uma disposição diversa: as canções, uma morna elétrica e um canto coral ao estilo *worksong* de escravos, por exemplo, interrompem o ritmo dissonante que o plano de lentidão das falas arrasta ao longo desse trabalho: estas se apresentam como que soltas umas das outras, e o tempo entre elas é dissonância<sup>6</sup>. O devagar, aqui, é uma velocidade específica, intensificada em seu ritmo, que desagrega os elementos em tela: em muitos momentos, o personagem que aparece não é quem fala nem de quem se fala. *2001* aposta em dois tipos de imagens lentas: cenas musicais (ou de trilha sonora quase silenciosa) e o longo diálogo entre o astronauta David e o computador Hal; a produção de Pedro Costa, por sua vez, intensifica o procedimento do realizador americano: nela, a imagem lenta contamina toda a ação, abrindo-a, contudo, a diversas velocidades e percepções apenas sugeridas, na linha do imperceptível.

*2001* e *Cavalo dinheiro*, sobretudo com as ocorrências aqui assinaladas, fogem aos ritmos convencionais de imagem audiovisual; eles espacializam a sequência temporal, o que se vê nos espaço-tempos proporcionados por outras linguagens, tal como na escrita de Stéphane Mallarmé, autor de *Un coup de dés*, um dos poemas fundadores da modernidade literária, ou do genial “curitibaño” Valêncio Xavier (que fez literatura, cinema e obras híbridas entre figuras para

---

<sup>5</sup> As noções sobre recursos de produção cinematográfica, bem como de história do cinema e de seus modos de compreensão intelectual, presentes ao longo deste artigo, são provenientes de: Aumont *et al.* (1995); Mascarello *et al.* (2009); e Stam (2013).

<sup>6</sup> A imagem lenta pode remeter, sob um esforço de convenção, a uma ideia de eternidade. Entretanto, ela desfaz a coesão das palavras e a do tempo, transformando-a em instantes soltos, saltos e nós da percepção.

ver e texto para ler). O cinema como corte entre cenas, tal qual o definiu Walter Benjamin o associando ao dadaísmo (cf. 1994), tende, aliás, a uma espacialização do tempo, porque permite embaralhar e assim criar demarcações próprias de passado, presente e futuro. A construção de imagem imóvel ou de movimento quase imperceptível pode ser lida como uma interferência contra o ritmo narrativo habitual do cinema no ocidente, sobretudo seu setor mais comercial e apegado a métodos consagrados/estagnados para a obtenção do maior público possível; uma ideia de cinema muito difundida, assim, é a que o associa a um passo narrativo frenético, rocambolesco, como se esse fosse seu feitiço natural.

Tal costume chama a atenção do espectador aos apelos miméticos do filme, mas invisibiliza a expressividade material em tela. Quando o realizador cria andamentos de cena em velocidades distintas das referidas, ele sensibiliza o público para seus recursos expressivos, o que costuma causar incômodo, ao espectador mais anestesiado, bem como surpresa e curiosidade, àquele outro fã da sétima arte interessado por afastamentos das perspectivas audiovisuais correntes. A imagem quase fixa, como se fosse o resultado de um problema técnico ou de um comando inesperado de câmera lentíssima, é uma maneira de retomar as demandas da pintura ou da fotografia tradicionais e pressionar quem vê para que veja com mais demora, mais atenção ou mais inquietação. Ela atua como prática de rasura da previsibilidade representativa do cinema, fragmentando-se em fotos que, ao mesmo tempo, não são totalmente imóveis. Com resultados diversos, é o que ocorre em *2001* e em *Cavalo dinheiro*.

O afastamento da convenção, entretanto, não é dissolução ou aniquilamento da expressão (portanto, não é fuga romântica, não é niilismo), mas compete ao conhecimento como caminho para linhas de fuga, de desterritorialização, das quais falam Gilles Deleuze e Félix Guattari com tanta frequência (cf. por exemplo, DELEUZE; GUATTARI, 2013). Assim, mesmo o que parece congelar o tempo e esvaziar a experiência, nos filmes aqui comentados, é instauração efetiva e afirmativa de práticas, de tempos díspares, múltiplos, não cronológicos, mas que dão movimento a processos intermináveis de subjetivação. A propósito, essas questões dialogam com o problema das leituras limitadas (que veem pessimismo, visão sombria e amarga da existência) a respeito da filosofia de Friedrich Nietzsche e mesmo de Arthur Schopenhauer, da pintura de

Van Gogh ou de Edvard Munch, das narrativas de Franz Kafka (como chamam atenção Deleuze e Guattari em *Kafka, por uma literatura menor*), da obra literária de Samuel Beckett, bem como do expressionismo alemão (no cinema e em outras artes) ou do surrealismo de Luís Buñuel, da contribuição de realizadores como Kubrick e Costa. O prejuízo de uma leitura estreita parece ser ainda encontrado na acusação de intelectualismo alienado que paira sobre todos esses autores de literatura, cinema e filosofia, acusação de intelectualismo como afastamento da vida: o que todos eles parecem exaltar é, em contrapartida, um vitalismo intensificado, ressensibilizado, aguçado por tudo aquilo que torna a existência um problema político inadiável.

Daí que mesmo o tema da morte, o qual parece se infiltrar nas duas invenções de cinema em debate e indicar uma questão aguda para ambas, é uma vivência vital e afirmadora da experiência, ainda que coada e quase esmagada pelas anestésias cotidianas e pelos extremos da violência, da tortura. Esse tema, a morte, favorece a intervenção de leitura, para os dois filmes, dos ensaios do prosador literário e ensaísta francês Maurice Blanchot, intitulados “A literatura e o direito à morte” (BLANCHOT, 2013) e “A obra e o espaço da morte” (BLANCHOT, 1962). Mesmo focados na arte literária, tais estudos contêm proposições bastante interessantes para pensar a obra artística em sua abertura semiótica entre os diversos meios de expressão: a arte defronta o humano com a fragilidade dela e a finitude dele, ecoando um questionamento de si e do mundo que sobrevive às respostas e se refaz na transitoriedade e na intermitência da matéria. Nas duas realizações cinematográficas apontadas, há algo que está vivo como o que poderia sobreviver à morte do corpo, do sonho, e que não é fantasma, falta, dívida com o passado (conforme o questionamento de Deleuze e Guattari ao estereótipo da psicanálise tradicional), mas é reverberação de intensidade vibratória do próprio corpo no caos/cosmos de imagens que tanto são o percurso da visão como o duplo não-idêntico da percepção e da experiência: humanas e inumanas, vivas e mortas.

Em “A obra e o espaço da morte”, Blanchot chama a atenção para a potência radical da morte, a impossibilidade de morrer como gesto, a entrega inevitável do eu, em sua habitual fragmentação, a um acontecimento que, em última instância, ele não domina, dádiva de si à uma

potência política extra-humana<sup>7</sup>, extra-biológica, extra-viva do devir (conceito que designaria algo como o destino clássico-trágico destituído da moralidade e da consciência antes simbolizada nos deuses antropomorfos); nisso há também uma entrega de cada agenciamento subjetivo, cada vontade de potência, ao desejo; é a possibilidade de um pensamento político que não se pauta na força autoritária, mas na fragilidade. A morte faz pensar no impessoal ou neutro, como os conceitua Blanchot (cf. 1962, passim), território habitual da interferência, da desterritorialização, a qual se dá por meio da imagem.

Para chegar a esse entendimento, é preciso contextualizar, mesmo que brevemente, a imagem conforme alguns de seus teóricos: Platão, Henri Bergson, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze (e as imagens-movimento e imagens-tempo, que ele detecta no cinema). Para o idealismo platônico, a imagem é apenas uma cópia imperfeita e inferior dos seres, das coisas em si (ver, por exemplo, o livro VII da *República*, de Platão). Quase um milênio e meio depois, Bergson diz que a imagem é uma porção perceptível e recortada da matéria, mas tudo é percebido (ou seja, reage aos estímulos do ambiente) senão por meio delas, em ondas (biológicas, geológicas) conscientes ou não (ver 1991); Blanchot separa seu conceito de imagem do aspecto visual, enunciando-a como um constante desnível dos seres em relação a eles mesmos, ao flutuar de suas percepções, um caminho ao não-saber (cf. 1962); Deleuze, finalmente, pensa o cinema como multiplicidades semióticas, imagens que vibram em movimentos e intensidades de subjetivação, *durées*, os desníveis da percepção interior, de intensidades artísticas (raras), políticas, sendo convidadas por uma ânsia de conexão do cinema com outras artes, com o entorno, com o mundo (2012a, 2012b). Seguidores da discussão até o presente complicam a questão da imagem: Didi-Hubermann (2014), por exemplo. Na companhia dessas discussões, concorda-se com a tese de que a imagem é informe e, para esta fala, ela é o próprio cinema, célula-corpo.

A imagem, como fala Blanchot, delinea a relação entre a morte e o invisível que devém à toda imagem visual. A indiferenciação entre a morte e o vivo, o visível e o invisível, tende a se

---

<sup>7</sup> Mas que é chamada de política porque impõe um pensar inadiável sobre a convivência do humano com tudo que o cerca, seja também humano, seja vivo, seja não-vivo.

afastar das perspectivas fechadas da significação, comumente autoritária, e da síntese dialética, comumente castradora, e aponta a imanência da diferença, a continuidade da matéria-energia em seus acidentes e particularidades eventuais (cf. SALVETTI, 2006). A passagem de uma imagem semi-imóvel à outra, mesmo que não se verifique na totalidade dos filmes assinalados, registra um ritmo próprio de movimento de corpo e pensamento, pautando a vida, em seus espaços de ficção e realidade (essas duas modalidades da ficção), como a questão/dilema mais importante: inquietação engatilhada pelo limiar potencial que atrai as diversas linguagens de artes e as contamina mutuamente, abolindo as facilidades da representação convencional e intensificando as complexidades do corpóreo e seus agenciamentos incorpóreos, entre corpos. Essas ativações são válidas, com especificidades, em cada uma das produções em discussão.

*Cavalo dinheiro* contamina *2001* com a diferença na tensão do gesto étnico, da língua mestiça, estrangeira a si mesma, associada ao balbucio, enquanto que *2001* contamina a outra produção com uma certa despersonalização, a qual mostra o resultado da disparidade não como síntese nem universalidade, mas como partilha da estranheza entre os corpos, do desejo, da inquietação e da potência ambígua do gozo. O humano não encontra a si mesmo como indivíduo em estado puro, mas como multiplicidade que mistura consciências e inconsciências; o grupo étnico desprestigiado e combalido não se afirma como coesão homogeneizadora, mas como movimento e instabilidade, sempre fragilizada pelas pressões dos grupos de poder econômico, discursivo e biopolítico (para falar aqui com a perspectiva do biopoder, aquele que refreia ou conduz os corpos, conforme enunciado por Michel Foucault, 2008); em vários aspectos (como nos conflitos entre grupos sociais na disputa entre humano e máquina), as obras de Kubrick e Pedro Costa se aproximam de uma tese de Giorgio Agamben (2004), que diz: legalidade e estado de exceção se misturam indissociavelmente na era contemporânea, o que parece se mostrar com extrema e desagradável clareza quanto à situação política atual do Brasil, no qual se consegue pôr em prática, com certa facilidade, um programa político excludente, elitista e que não precisou ser acatado pelas urnas (e que tomou o poder, afinal, com parcial contribuição do governo anterior).

Nos filmes que se acabou de discutir, o que haveria, então? Morte como alegoria da vida? Uma metaforização desta? Enxergamos neles, em vez disso, um tipo de semiótica para a morte, com sons<sup>8</sup> e paisagens, pela interferência de discursos habituais do vivo, o que traria consigo uma produtividade específica, uma afirmação positiva e combativa, plena de afirmação vital. O que poderia parecer metafísica devém cartografia da incerteza, errância, abertura ao múltiplo, à diferença, à repetição como diferença, aos agenciamentos de inconsciência, para um plano imanente de interferências em devir. Devir, por exemplo, da luz, que atrai as potências do vivo e do não-vivo, infiltrada na sombra e iluminada por ela, poeira, penumbra. Enfim, a leitura comparativa que se exercitou talvez produza um cinema como desnível entre cinemas e, assim, uma política, uma abertura ao inumano, ao demasiado humano, a uma conectividade com o mundo, sempre crítica e urgente – pelo menos, até agora.

## Referências

- 2001: uma odisseia no espaço. Dir.: Stanley Kubrick. [s.l.]: Metro-Goldwin-Mayer, 1968. DVD.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004 (Coleção Estado de Sítio).
- ACHEMBACH, Joel. A era da descrença. In: National Geographic, n. 181. São Paulo: Abril, abril 2015.
- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2008 (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (obras escolhidas, vol. I).
- BERGSON, Henri. Essai sur les données immédiates de la conscience. In : *Oeuvres*. 5. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. La littérature et le droit à la mort. In: *La part du feu*. Paris: Gallimard, 2013.
- \_\_\_\_\_. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1962 (NRF).

---

<sup>8</sup> De tal maneira, cabe, em pesquisas futuras, discutir o papel do som no estabelecimento das imagens lentas.

- CAVALO dinheiro. Dir. Pedro Costa. [s.l.]: OPTEC, 2014. Bobina cinematográfica.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*. Paris: Minuit, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Minuit: 2012a.
- \_\_\_\_\_. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Minuit: 2012b.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FREITAS, Susy Elaine da Costa. *Lolita: o romance de Vladimir Nabokov e o filme de Stanley Kubrick*. In: Ver. Estud. Comun., v. 10, n.23. Curitiba: set./dez. 2009.
- KUBRICK, Stanley [catálogo da exposição]. Curadoria: Hans-Peter Reichmann. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2013.
- MARGARIDO, Orlando. Um emotivo em busca de respostas. In: Carta Capital, v. 19, n. 770. São Paulo: Confiança, 2013.
- MARTINELLI, Leonardo. A música enquanto sonho: a trilha sonora enquanto elemento onírico em *De olhos bem fechados*, de Stanley Kubrick. In: Ide, v. 32, n. 49. São Paulo: dez. 2009.
- MASCARELLO, Fernando (org). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2009 (Coleção Campo Imagético).
- ROBEIRO, Paulo de Carvalho. Stanley Kubrick se matou: o que se pode ver de olhos bem fechados. In: Percurso, v. 15, n. 30. S/l: S/d, 2003.
- SALVETTI, Alfredo Roque. *A história da luz*. Campo Grande: UFMS, 2006.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad.: Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas: Papirus, 2013.

# Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados.<sup>1</sup>

## Antoine Bonfanti and the listening to the world in uncontrolled documentaries

Sérgio Puccini <sup>2</sup> (Doutor – UFJF)

### Resumo:

O artigo apresenta resultados de pesquisa, financiada pela FAPEMIG, a cerca do trabalho de Antoine Bonfanti na captação de som direto no documentário. Um dos mais renomados técnicos de som franceses, Bonfanti foi um nome chave na introdução do som direto na França a partir da realização de *Le joli mai* (Chris Marker, Pierre Lhomme, 1962). O texto tem como base entrevistas e depoimentos de, e sobre, Antoine Bonfanti, dentro de um recorte que privilegia o período dos anos 1960.

### Palavras-chave:

Antoine Bonfanti; Som; Documentário.

### Abstract:

This article presents the results of a research, financed by FAPEMIG, on the work of Antoine Bonfanti in capturing direct sound in the documentary. One of the most renowned French sound technicians, Bonfanti was a key name in the introduction of direct sound in France from the performance of *Le joli mai* (Chris Marker, Pierre Lhomme, 1962). The text is based on interviews and testimonies of, and about, Antoine Bonfanti, and focuses on the period of the 1960s.

### Keywords:

Antoine Bonfanti; Sound; Documentary.

O artigo pretende fazer uma apresentação de resultados de pesquisa de pós-doutorado desenvolvida junto a Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, financiada pela FAPEMIG, no qual estudamos o trabalho de Antoine Bonfanti na captação de som direto no documentário<sup>3</sup>. O texto tem como base a coleta de um extenso material de entrevistas e depoimentos de, e sobre,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST TEORIA E ESTÉTICA DO SOM NO AUDIOVISUAL.

<sup>2</sup> Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cultura e Linguagens da UFJF.

<sup>3</sup> Agradeço a todos que colaboraram com o desenvolvimento dessa pesquisa, em especial à FAPEMIG, ao Prof. François Thomas, que me acolheu junto a Paris 3, à Catherine Roudé, Jean-François Dars et Anne-Papillault, e sobretudo à Maryvonne Bonfanti, viúva de Antoine Bonfanti.

Antoine Bonfanti, visando mapear as especificidades no trabalho de captação do som, no documentário, dentro de um recorte que privilegia o período dos anos 1960.

Engenheiro de som, operador de som e mixagem, Antoine Bonfanti foi um nome comum nos créditos dos filmes da *nouvelle vague* e nos documentários feitos por toda uma geração dos anos 1960 associada ao documentário direto, como Chris Marker e William Klein. São documentários que possuem uma especial ênfase na captação direta do som, campo em que Bonfanti irá se destacar, chegando a ser chamado de “o papa do som direto”<sup>4</sup>.

Filme chave para entendermos o trabalho de Antoine Bonfanti no documentário, *Le joli mai* (Chris Marker, Pierre Lhomme, 1963) vem a ser uma das primeiras experiências de som direto na França. Segundo Bonfanti,

Em *Le joli mai* era necessário inventar tudo. Era a primeira vez que o som saía verdadeiramente à rua. (...) Era preciso inventar a vara de boom, encontrar os microfones convenientes a essa situação, os suportes anti-vento. (KOHN; NIOGRET, 1997)<sup>5</sup>

A experiência adquirida no filme de Marker e Lhomme permitirá a Bonfanti toda uma descoberta de potencialidades na captação de som que orientará todo o seu trabalho posterior:

Eu encontrei o som que me agradava. Um som que se move, que se insurge, e se bate. Um som a fazer e a domar. Pierre e eu nos entendíamos bem. Nós trabalhávamos em contraponto. Ele fazia os grandes movimentos da câmera. Ele me encontrava. Eu me juntava a ele. A vara com o microfone, enfim, poderia captar, dando uma importância ao som, não somente a de ilustrar as imagens: mas de exprimir o espírito do filme. Uma grande lição de estética cinematográfica. Não se tratava apenas de filmar unicamente aquilo que se passava dentro do quadro mas aquilo que acontecia. (BONBON)

O efeito de interação entre captação de som e imagem também é comentado por Pierre Lhomme, cinegrafista e coautor de *Le joli mai*:

Eu logo percebi que não poderia trabalhar sem o retorno da escuta. Eu nunca tinha feito isso antes. Tinha necessidade de estar imerso dentro das palavras das pessoas para que a imagem se harmonizasse com elas. O som me ajudou a liberar a câmera. (KOHN; NIOGRET, 1997)

---

<sup>4</sup> Disponível em: [http://www.liberation.fr/culture/2001/10/31/antoine-bonfanti-l-ingenieux-du-son\\_382348](http://www.liberation.fr/culture/2001/10/31/antoine-bonfanti-l-ingenieux-du-son_382348); acesso dia 01/08/2015.

<sup>5</sup> As traduções dos textos foram feitas pelo autor.

Juntamente com *Crônica de um verão*, de Jean Rouch (1961), *Le joli mai* marca o ápice daquela que poderíamos chamar de primeira fase do direto, situada, por alguns pesquisadores, entre os anos 1959 e 1963 (GAUTHIER, 2003; GRAFF, 2014). Uma das características marcantes desses primeiros documentários vem a ser um certo encantamento com a palavra, a voz do outro. Como forma a atender a boa captação da voz, Bonfanti terá no famoso microfone de fita dupla, Beyer M160, seu mais fiel aliado desde *Le joli mai*. “Tivemos de arranjar um microfone que permitisse gravar inteligentemente na rua. Foi assim que descobri o M 160” (SAGUENAIL; GUIMARÃES, 1995). “Suas qualidades permitem modular precisamente as cores do som dando interesse aos planos sonoros: nós damos a imagem uma nova dimensão ao darmos uma profundidade ao som”, diz Bonfanti (PERSONNAZ, 1991).

O ponto central a ser discutido quando se trata das análises sobre o cinema direto, quer seja de cunho mais historiográfico ou estético, é a quase total ausência de referências ao papel desempenhado pelos técnicos na captação de som em situação de filmagem nesses documentários. Lembrando que essa possibilidade, nova até então, era sinônimo de enormes problemas para os realizadores, sendo o principal deles a manutenção de sincronia entre som e imagem durante as tomadas, conforme lembra Pierre Lhomme, em uma extensa entrevista (12 horas) depositada na Cinemateca Francesa em 2015:

O problema do cabo entre a câmera e o *magnetophone* era um problema terrível, porque quando você perdia a sincronia durante a filmagem, nós não parávamos de filmar, portanto depois o montador iria encontrar quilômetros de película que não eram sincrônicos, o que fazia da montagem algo bastante trabalhoso. (FILMOGRAPHIES, 2014)

Se tomarmos como referência três títulos canônicos sobre o cinema direto, os livros de Guy Gauthier, Simone Suchet, Philippe Pilard, *Le documentaire passe au direct* (GAUTHIER, 2003), Gilles Marsolais, *L'aventure du cinema direct* (MARSOLAIS, 1974), e Stephen Mamber, *Cinema verite in America, studies in uncontrolled documentary* (MAMBER, 1974), vamos observar que nomes como os de Bonfanti, Marcel Carrière, David Maysles ou Michel Fano, são quase ausentes no escopo das análises. A quase ausência de referências de estudos voltados aos trabalhos dos técnicos de som vem a ser sentida também na França, país com uma destacada escola de som direto, muito em função de Bonfanti, cujos nomes como René Levert,

Jean-Pierre Ruh, Bernard Aubouy, Jean-Paul Mugel, entre outros, ocupam quase nenhum espaço no *index* das revistas e dicionários de cinema. Aqui vale mencionar, na lista das exceções, o livro *Le son direct au cinema*, de Claudine Nougaret e Sophie Chiabaut (NOUGARET; CHIBAUT, 1997), valioso registro de depoimentos dos principais técnicos de som direto franceses, de 1997.

Voltando ao caso de *Le joli mai*, o grosso das análises da época irão se concentrar nos efeitos das imagens causados pela técnica da câmera na mão de Lhomme. Lembrando que o próprio Lhomme será creditado como coautor de *Le joli mai*, por sua participação nas decisões de filmagem. Será apenas com a publicação de um dossiê especial sobre Chris Marker na revista *Positif* de março de 1997 é que vamos ver um espaço dedicado a um depoimento de Antoine Bonfanti sobre seu trabalho com Marker e a relação com Lhomme sobretudo em *Le joli mai*. A publicação da *Positif*, e o depoimento de Bonfanti, acabou por se tornar uma referência bastante citada em diversos artigos escritos posteriormente a propósito de Chris Marker e *Le joli mai*.

Pouco depois da experiência de *Le joli mai*, em mesmo ano de 1962, Antoine Bonfanti e Pierre Lhomme vão novamente se encontrar na realização do documentário *Méthode I*, de Mario Ruspoli (1962), documentário de caráter pedagógico, feito por solicitação de Pierre Schaeffer e do Service de la Recherche de la Radio Télévision Française RTF, para ser exibido no programa do famoso MIPE-TV - Marché International des Programmes et Equipements de télévision, ocorrido em Lyon em 1963. Neste documentário, a equipe formada por Antoine Bonfanti, Pierre Lhomme e Étienne Becker atuará tanto na frente como atrás das câmeras em um revezamento curioso que marca o recorte reflexivo de *Méthode I*, um documentário sobre documentários. *Méthode I* é um filme carregado por um certo deslumbramento com as potencialidades da nova técnica ligeira e leve. Logo de início, vamos ver com destaque um plano descritivo da câmera KMT Coutant-Mathot Eclair, e do gravador Perfectone operado por Bonfanti. Para depois, então passarmos às experiências da filmagem onde vamos ver Bonfanti acompanhando de perto Lhomme e Becker, sempre com seu microfone posicionado de baixo para cima. Em *Méthode I*, a equipe de filmagem Bonfanti, Lhomme e Becker, é apresentada como equipe modelo, formada por técnicos profissionais, que irão orientar os trabalhos de uma equipe formada por técnicos

principiantes de som e imagem. Dessa forma, vamos ver a equipe de profissionais pondo em prática todos os aprendizados adquiridos em *Le joli mai*.

Antoine Bonfanti, Chris Marker e Pierre Lhomme voltarão a trabalhar juntos no documentário, *À bientôt, j'espère*, de 1968 (muito embora nesse filme Antoine Bonfanti não assine a captação do som, que ficará a cargo de Michel Desrois, mas auxilia na captação de imagens). *À bientôt, j'espère* marca o início de uma relação entre cineastas, intelectuais e operários ligados a indústrias Rhodiaceta, de Besançon, e Peugeot, de Sochaux, na França, que resultará na formação do coletivo de produção *Les groupes Medvedkine*, nome dado em homenagem ao cineasta russo Alexandre Medvedkine. Antoine Bonfanti terá atuação intensa no grupo *Medvedkine*, entre 1968 e 1974, juntamente com Pol Cèbe, Bruno Muel, Michel Desrois, Jean-Pierre Thiébaud, Théo Robichet, entre outros. Segundo Bonfanti:

O grupo *Medvedkine* era um conceito de levar as ferramentas de trabalho às pessoas que não tinham acesso a elas, então nós deixamos nosso material a disposição deles e eram eles que escreviam as coisas, eram eles que realizavam. Eles tinham uma mesa de montagem em Besançon e eles montavam sozinhos com as próprias ideias para a imagem e para o som. (ANTOINE, 2002)

Antes de participar diretamente da realização dos filmes, Antoine Bonfanti atuava como instrutor do grupo. Diz Bonfanti:

Nós colocávamos nossa câmera e nosso Nagra a disposição deles e dávamos unicamente alguns conselhos técnicos do tipo “isso não é possível fazer”, e então nós tentávamos coisas que pareciam totalmente impossíveis e nós tínhamos sucesso. (CORNAND; LAJEUNESSE, 1974)

Dentre os filmes produzidos pelo coletivo de realizadores, destaque para um curioso registro de Bonfanti intitulado *La charnière* (1968), filme totalmente sem imagens. Único filme assinado por Bonfanti, *La charnière* consiste da gravação de um debate ocorrido após a projeção de *À bientôt, j'espère* em Besançon. A discussão é marcada por uma tomada de consciência, por parte do realizador Chris Marker, da impossibilidade deste representar a classe operária nos termos da própria classe operária, o que se tornará a base conceitual do grupo *Medvedkine*, conforme atesta a declaração de Bonfanti acima.

O envolvimento de Antoine Bonfanti com o *Medvedkine* é uma das marcas de seu lado militante que acompanhou toda a sua trajetória de vida desde o período em que vivia em sua

terra natal, a ilha de Córsega, onde lutou contra o domínio alemão na segunda guerra para depois se filiar ao partido comunista francês em 1946.

Em texto escrito em homenagem a Bonfanti para a Cinemateca da Córsega em 2003, Chris Marker sublinha traços de uma concepção moral e política que orientou todo o trabalho de Antoine Bonfanti. Segundo Chris Marker: “Para ele (Bonfanti) o som não é um dado bruto submetido e registrado a partir de parâmetros puramente técnicos, mas uma força a ser compreendida, a ser apreendida, capturada, domada, metamorfoseada.” (MARKER, 2007)

Dessa concepção moral, nasce um conceito que Bonfanti passa a difundir entre seus vários alunos e discípulos, o de “som político”. Diz Bonfanti:

Desde o primeiro dia eu senti que podia fazer tudo sozinho para fazer o documentário. Não precisava de um operador de microfone porque é assim que a gente consegue maior liberdade. A noção do som político e justo. Significa dizer que é o lugar do microfone que conta e que este lugar do microfone não está nunca escrito, a gente não pode aprender em um livro. (ANTOINE, 2002)

Captar um som já é um ato político. É o oposto da objetividade, no sentido que sou eu que escolho o lugar do microfone, sou eu que descubro o valor dos sons que me parecem importantes. (PERSONNAZ, 1991)

Não se deve copiar os outros. É que cada um de nós, se fizer o seu ofício como deve ser, faz um som particular. Um som que se reconhece. O som do Jean-Pierre Ruh não é o meu (é a mesma escola, fui eu que o formei), o som do Michel Desrois não é o meu, o René Levert também faz o dele. As pessoas que eu formei fazem todas o seu som muito pessoal. (PIMENTEL; VASCONCELOS, 1985)

A ideia de som político está ligada ao poder de intervenção do técnico de som direto no momento da sua captação. Trata-se de um gesto eminentemente criador que muitas vezes é ignorado pelo grosso das análises sobre o documentário direto, mais centradas no poder de seleção operado pela câmera, que nos anos 1960 foi potencializado pelo ganho de mobilidade dos aparelhos mais leves. É certo que o som é algo bem mais difícil de ser domado, enquadrado, selecionado, na comparação com o potencial criativo operado pela seleção da câmera. Mas para Antoine Bonfanti, não era um dado que simplesmente se registra como algo pronto, imutável. Como afirma Chris Marker, a propósito de Bonfanti, “O universo sonoro que nos envolve e às vezes nos submerge, devemos enfrentá-lo, para extrair seus componentes” (MARKER, 2007).

Para Antoine Bonfanti:

O som é uma forma de enquadramento. É evidente, só não é evidente para quem não ouve o que escreve. Para quem não ouve o filme no momento em que concebe. Quem só pensa em imagens e movimento de câmara não consegue criar em termos de quadro sonoro. O enquadramento sonoro deve permitir à imagem transbordar o ecrã. O som é para mim uma espécie de zoom psicológico. (SAGUENAIL; GUIMARÃES, 1995)

As possibilidades oferecidas pela captação de som direto, como forma a apreender, no instante da tomada, algo único, que não se repete, constituiu a base do pensamento de Bonfanti, precursor de toda uma escola de som direto constituída na França nos anos 1960, 1970. Em uma entrevista de 4 horas depositada junto à Biblioteca Nacional da França, e não creditada, Jean-Pierre Ruh, destacado técnico de som direto francês morto no mesmo ano de Bonfanti, 2006, declara: “Existe um conhecimento do som direto que é invejado pelos ingleses, americanos, um conhecimento, uma sensibilidade tipicamente francesa em que o grande mestre de tudo foi Bonfanti, foi Antoine Bonfanti.”

### Referências

- “BONBON la grande perche!” Ina-Magazine, magazine trimestrial de l’Institut de l’audiovisual, #65.
- CORNAND A.; LAJEUNESSE J. “Anoine Bonfanti”. Image et son, la revue du cinema, França, #285, Juin/Juillet, 1974.
- GAUTHIER, Guy (et al). *Le documentaire passe au direct*. Montreal: VLB Éditeur, 2003.
- GRAFF, Séverine. *Le cinéma-vérité, films et controverses*. Renne: PUR, 2014.
- KOHN, O.; NIOGRET, H. Témoignages (Dossier Chris Marker). POSITIF, revue mensuelle de cinéma. Paris. Numero 433, Mars, 1997, p.92.
- MAMBER, Stephen. *Cinema verite in America, studies in uncontrolled documentary*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1974.
- MARKER, C. “Hommage à Antoine Bonfanti”. Images documentaire, Paris, #59/60, 2007.
- MARSOLAIS, Gilles. *L’aventure du cinema direct*. Paris: Éditions Seghers, 1974.
- NOUGARET, Claudine; CHIABAUT, Sophie. *Le son direct au cinema*. Paris: FEMIS, 1997.
- PERSONNAZ, R. “Antoine Bonfanti, preneur de sons, Bonbon, ler oi du Nagra.” Humanité, dimanche, #48, fevrier, 1991.
- PIMENTEL, V.; VASCONCELOS, A. “Encontro com Antoine Bonfanti”. Cinemateca Portuguesa, Março 1985.

SAGUENAIL; GUIMARÃES, R. "Conversa com Antoine Bonfanti. A grande ilusão, revista de cinema, Porto, Portugal, número 18-19, novembro, 1995.

### **Referências Filmográficas**

FILMOGRAPHIES: Pierre Lhomme - De 1962 à 1968. Direção: Manon Blanc. Produção: La Femis, França, 2014.

ANTOINE Bonfanti, traces sonores d'une écoute engagée. Direção: Suzanne Durand, Produção: Le Mur du son cinéma, Saint-Louis production, France 3 Corse, França, 2002.

# ***Rubber Johnny*, hibridismos de corpos e linguagens<sup>1</sup>**

## ***Rubber Johnny*, a freak between cinema and video**

**Sueli Chaves Andrade<sup>2</sup> (Doutoranda – PUC-SP)**

### **Resumo**

*Rubber Johnny* (2005) é um dos trabalhos mais radicais do *videomaker* Chris Cunningham, um dos mais influentes diretores de videoclipe dos anos 1990. O objetivo desta apresentação é situar tal obra dentro do contexto de discussão que marca as intersecções entre as linguagens do vídeo e cinema nas quais híbridos imagéticos e corporais como o corpo *freak* podem advir. No que diz respeito às aproximações técnicas que podem ser vistas no vídeo junto a teoria e técnica fílmica, a considerar três aspectos: a autoria, a montagem e o som.

### **Palavras-chave:**

Chris Cunningham, *Freak*, Videoclipe.

### **Abstract**

*Rubber Johnny* (2005) is one of the most radical Chris Cunningham's video. Cunningham was a very influential music video directors in the 90's. In this paper, I intend to explore the connections between cinema and video from the three different aspects: authorship theory, editing and sound. Finally, this paper intends to contribute to the discussion about the *freak* body representation in audiovisual phenomena.

### **Keywords:**

Chris Cunningham, *Freak*, Music Video.

*Rubber Johnny* (2005) é um dos trabalhos mais viscerais de Chris Cunningham<sup>3</sup>. O objetivo deste artigo é situar tal obra como um corpo híbrido oriundo do vídeo e do cinema. Pois bem, o vídeo em questão foi feito em formato digital e tem aproximadamente 6 minutos de duração. A trilha sonora composta pelo músico Aphex Twin, parceiro do diretor em outros trabalhos. Cunningham usou uma câmera específica para capturar imagens no escuro. Esse recurso aumenta a granulação das imagens e a pouca iluminação deixa uma cor azulada na tela. Nesse espaço hermético, apenas Johnny e seu cachorro, são os residentes.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE na Sessão: Linguagens de Videoclipe.

<sup>2</sup> Sueli Andrade é doutoranda em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2012/2016), tendo realizado estágio de pesquisa doutoral na Wayne State University (2014-2015), Detroit, USA – bolsa CAPES sob a supervisão de Steven Shaviro; mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2009); graduada em História (UFF-RJ, 2006). Possui formação em Psicanálise Lacaniana pelo CLIN-a/EBP-SP, (2010/2012), sendo também pesquisadora e pensadora dos temas da cultura contemporânea tais como corpo e arte.

<sup>3</sup> O diretor britânico, ao lado de nomes como Michel Gondry e Spike Jonze, fez parte da cena de videoclipe de autor nos anos 1990.



**Fig. I: Frames em *Rubber Johnny***

Fonte: <http://forum.funkysouls.com/dump/f62t277995.html> (acesso em 30/11/2016)

Um diálogo entre o menino Johnny e outro interlocutor abre a narrativa verbal. O homem em questão faz perguntas do tipo “*você está se sentindo bem?*”, “*precisa de alguma coisa?*”, “*você quer água?*”; e para todas essas questões Johnny apenas emite sons, como se estivesse balbuciando e dizendo “*não, não quero!*”. A câmera está em zoom no rosto do menino. Com o efeito da granulação das imagens e iluminação, o que se vê é um rosto autômato se movimentando de um lado para o outro, reforçando então a negativa às questões colocadas pelo interlocutor. Depois de uma série de perguntas, Johnny se agita e os sons por ele emitidos ficam mais agudos e intermitentes: ele parece convulsionar ou ter uma crise nervosa. As luzes brancas piscam, a porta se fecha, o homem sai de cena e os créditos do vídeo, com os nomes de Cunningham e Aphex Twin, aparecem escritos em um preservativo inflado. Câmera fecha plano no cachorro e seus olhos têm o mesmo brilho dos olhos do seu companheiro de *bunker*. O cachorro bebe água e olha para o menino da cadeira de rodas.

Aos dois minutos, câmera se desloca como se representasse a perspectiva de visão do canino apresentando uma das cenas mais emblemáticas do vídeo: Johnny na cadeira de rodas com sua enorme cabeça pendendo para trás. Nessa sequência, a música em tom grave e de suspense cria tensão-apreensão para o espectador. Zoom no rosto de Johnny que abre os olhos e começa a balbuciar um som elaborado sinteticamente. Abre-se o plano e o protagonista

começa uma coreografia frenética em sua cadeira de rodas rebatendo os raios lasers que vão e vem no porão, refletindo e se expandido no espaço entre o ator e as paredes. Essa passagem é marcada por uma edição e pós-produção de imagens que distorcem ainda mais as proporções de seu corpo e por trilha sonora eletrônico-minimalista na qual as batidas do som coincidem com os movimentos de disparos dos raios.

A porta se abre e a coreografia é interrompida pela presença de um homem. Cessa a música. Novamente, Johnny parece ser repreendido. Fecha-se a porta e a diversão no porão continua, agora com o menino consumindo cocaína. Após essa cena, mini-explosões de luzes e Johnny retoma de forma mais alucinada a coreografia sob a cadeira de rodas. Aos três minutos e quarenta, a face do menino é rebatida na tela algumas vezes como se ela estivesse derretendo ou virado borracha numa metáfora dos efeitos da droga no cérebro ou da experiência corporal que se pode ter com o uso excessivo de entorpecentes. Há inclusive uma expressão popular por parte de consumidores de entorpecentes que costumam dizer “estou derretendo”, “meu cérebro está derretendo”. Passada essa sequência, a câmera retoma o zoom na face do cachorro e a música é substituída pelos acordes que introduziram o protagonista em cena, mas agora com uma carga maior de suspense. Raios laser vão surgindo em cena os quais são disparados por Johnny que está posicionado de pé atrás de uma pilastra. Ele parece defender-se de algo ou apenas alucina em sua paranoia. A porta se abre e o homem, ainda mais irritado, dispara xingamentos. Após tal intervenção Johnny retoma imediatamente a posição inicial de passividade, sentando corretamente na cadeira de rodas, como se fosse um “bom menino”. A porta se fecha e ele está prostrado na cadeira de rodas, cansado do esforço físico feito e balbuciando os mesmos sons que emitiu no começo do curta. A respiração é ofegante. Por fim, o cão começa a latir, e o vídeo encaminha-se para o final.

Após esse breve descritivo, pode-se perceber que tanto o *espaço* quanto a *música* representam por si só um significado da diferença. Conforme o videoclipe avança, vê-se que o porão demarca o espaço interno, escuro e fechado do vídeo; já o seu contraponto pode ser representado pelo o espaço além porta, ou seja, o local externo, iluminado e aberto. Nessa intercalação do espaço aberto-fechado, do jogo de claro-escuro, e da ausência-presença de

música é que acontece a narrativa da história do pequeno Johnny. O *espaço* é então, a primeira categoria de alteridade identificada no vídeo. Já a oscilação grave-agudo dá o tom da alteridade no elemento *música*. Sua melodia oscila bruscamente entre continuidade e descontinuidade, tranquilidade e agitação. O jogo de oposição que compõe a *música*, reforça a instância da diferença na proposta conceitual do vídeo. Esses dois elementos parecem sustentar a força do sentimento de alteridade existente no videoclipe que tem como seu principal expoente a figura deformada de *Johnny*.

### **O corpo estranho**

Johnny marca a representação de uma das temáticas mais fortes no trabalho de Cunningham, o corpo *freak*. A figura do menino macrocéfalo não só revela as questões específicas do vídeo em si como também aponta questões mais abrangentes que permeiam o trabalho do diretor britânico.

Dentre as deformações do corpo de Johnny observa-se a cabeça bastante desproporcional ao tamanho do corpo, braços e pernas com pouco desenvolvimento muscular. Devido ao peso de sua cabeça e fraqueza de suas pernas, o menino passa a maior parte do tempo sentado em uma cadeira de rodas. Com essa descrição, Johnny se identifica com a figura de Joseph Carey Merrick (1862-1890), conhecido como homem-elefante devido ao gigantismo parcial das mãos e dos pés, à macrocefalia e diversas anomalias cranianas e viscerais. A biografia de Merrick foi transformada em filme por David Lynch no ano de 1980 sob o título de *Homem-Elefante*.

Segundo Tucherman (2004:105-110), o corpo e as fantasias a seu respeito sempre participaram dos mecanismos de identificação e alteridade. O processo que estabelece identidade é o que demarca uma fronteira entre o que é igual e o que é diferente. Portanto, a alteridade não se encontra fora do processo de identificação, pois faz parte das teias de significação que determinam a identidade. A ideia do homem moderno ocidental muito amparada nas proporções canônicas e simétricas do corpo renascentista, deslocará a figura do *freak* para

o lugar do monstro e bizarro na sociedade em virtude de uma má-formação do corpo, deformações, ausência de órgãos ou membros. A história de monstros, aberrações e dos indesejados ou renegados pela sociedade, o grotesco como espetáculo e as deformações humanas são temas que trazem a marca da alteridade no corpo.

A questão da alteridade vivida como experiência através do encontro com um corpo “estranho”, nos inspira a buscar em Freud uma importante referência: *O Estranho*, texto de 1919, o qual se aproxima o teórico alemão cita o seguinte:

“...só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir. O tema do estranho é um ramo desse tipo. Relaciona-se com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; mas não o medo em geral”. (1919:237)

Alias, os tratados de estética preferem se ocupar do que é belo, atraente e sublime – isto é, com sentimentos de natureza positiva – e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição. No caso do tratado estético proposto por Freud, interessa investigar como se dão essas experiências que “evocam tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio a luz”.

*Unheimlich* significa “estranho”. Esse conceito em alemão pode tanto significar “familiar” como “não-familiar”. O tema do estranho relaciona-se com o que é assustador: *o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar*, diz Freud. (1919:238). Esse paradoxo será interpretado por Freud como a experiência que o sujeito tem ao se deparar com uma situação assustadora, mas que de alguma forma também passa a sensação de familiaridade e por isso pode ser lida como o fenômeno do duplo. Para entender melhor do que se trata este fenômeno, vale retomar o exemplo citado no texto de 1919 que traz em si essa particularidade de um duplo, ou seja, figuras que não se sabe ao certo se são humanas ou não, ou se são animadas ou inanimadas: os autômatos (como bonecas que são feitas a imagem e semelhança de um humano e até possuem certas habilidades motoras). Esse tipo de figura nos coloca a dúvida se de fato o que está representado é um ser vivo ou não. Não por um acaso, muitas narrativas de horror e/ou de contos populares recorrem a tal recurso

justamente para gerar um sentimento de estranheza. Sendo este o caso de Frankstein, Pinóquio e ciborgues.

Pois bem, Freud dirá que o duplo carrega tanto a função de algo familiar quanto algo não-familiar. Familiar na medida em que evoca memórias, registros e imaginários infantis quando nos deparamos com algo que não nos é familiar.

“...essa relação de duplo é: ou marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu ( self) ou substitui o seu próprio eu ( self) por um estranho. E finalmente há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes nas gerações que se sucedem”. (1919:252).

Porém, só o fenômeno do duplo não é suficiente para dar conta do *unheimlich*. O duplo precisa estar combinado com certas circunstâncias. Por exemplo, uma cena qualquer que ao ser vivenciada traz à tona uma memória de desamparo anterior já experimentado pelo sujeito. Memória esta que irá reverberar no corpo. Freud toma a si próprio como exemplo dessa citação, quando relata uma viagem feita a uma pequena cidade da Itália, cheia de pequenas e idênticas ruelas. Saindo de uma *piazza* rumo a outro destino, ele se perde, dá voltas e mais voltas, até que retorna a *piazza* inicial. O medo vivenciado ao longo do caminho justamente pela sensação de estar perdido, foi substituído por certo alívio quando ele ao fim das contas chega a um lugar familiar – o ponto de partida de onde originalmente saiu. O alemão irá chamar essa experiência de repetição involuntária. Portanto, uma repetição involuntária junto ao fenômeno do duplo, seriam a grosso modo, os responsáveis pela experiência do estranho.

“Pode ser verdade que o estranho (*unheimlich*) seja algo que é secretamente familiar (*heimlich-heimisch*), que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição. Mas nem tudo que preenche essa condição – nem tudo o que evoca desejos reprimidos e modos superados de pensamento, que pertencem à pre-história do indivíduo e da raça – é por causa disso estranho”.( 1919: 262)

Mas como relacionar a experiência estética pela perspectiva do *unheimlich* freudiano *Rubber Johnny*? Tavares chama atenção para o fato de que existe uma divisão espacial entre as formas de se vivenciar algo estranho. Freud delimita três círculos concêntricos para situar tal vivência. Existe o círculo do espaço público e da interação social a que todos têm acesso - o lugar do convívio público. O segundo círculo é delimitado pelo espaço onde existe o “familiar”,

como por exemplo, um local caseiro que podemos representar pela sala de visitas. O terceiro círculo é um espaço ainda mais interiorizado, podendo ser representado pelos aposentos secretos e privados. (TAVARES, 2007:11). O porão escuro e fechado onde vive Johnny simboliza de forma apropriada este terceiro espaço. Johnny é um ser *freak* e encontra-se privado do convívio social. Os elementos que o acompanham são a escuridão, a solidão, o confinamento e seu cachorro. Aliás, pode-se inferir que o interlocutor na cena tem sua presença associada ao espaço da luz, da porta aberta, da saída para o mundo, reforçando o significante da alteridade como aspecto vibrante do vídeo.

### **Aproximações cinema e vídeo**

Feita a análise de *Rubber Johnny* sob a perspectiva do estranho, resta-nos falar sobre os pontos que ligam o cinema e vídeo na obra: autoria, montagem e som.

A título de contextualização, o debate sobre autoria perpassou a história do cinema nos anos 1960 através da *Politique des Auteurs* com suas dezenas de artigos publicados junto a *Cahiers du Cinema*.<sup>4</sup> Cunningham é o roteirista, diretor, ator e editor do vídeo em questão, ou seja, o seu legítimo autor se tomarmos em conta que o autor no cinema é aquele que detém o controle sobre o processo produtivo, fazendo valer sua identidade, além claro da recorrência e insistência de temas que podem ser observadas ao longo de uma carreira. No caso do britânico, essa marca temática diz respeito ao corpo e suas representações *freak*.

Como segundo ponto de aproximação à linguagem cinematográfica, percebe-se que Cunningham dá tratamento de montagem à sua edição. Este fato inclusive é recorrente em seus trabalhos e ele é reconhecido no meio como um dos grandes “editores” de vídeo. *Rubber Johnny* seria um exemplo em vídeo de uma montagem rítmica, tal qual Eisenstein conceituou na década de 1920. A montagem rítmica é aquela que tem a forma mais primária, elementar, técnica de montagem, embora seja a mais difícil de analisar, segundo Marcel Martin (2013). A montagem

---

<sup>4</sup> Discussão mais detalhada pode ser encontrada na dissertação citada na bibliografia.

rítmica tem um aspecto métrico, que diz respeito a duração dos planos determinada pelo grau de interesse psicológico que seu conteúdo desperta.

“Um plano não é percebido do início ao fim do mesmo modo. Primeiramente é reconhecido e situado: corresponde à exposição. Então intervém um momento de atenção máxima em que é captada a significação, a razão de ser do plano – gesto, palavra ou movimento.” (MARTIN, 2013:156)

O processo criativo de Cunningham passa primeiro pela música. Ele a escuta e só a partir disso consegue pensar nas imagens, conforme o mesmo já relatou em algumas entrevistas. Por isso, de certa forma, a música faz função de som e não de trilha sonora ilustrativa em seus vídeos. No cinema o som pode ter uma função indicial, de fazer complemento síncrono com certas imagens, movimentos e ações. O diretor britânico eleva a música, em sua condição de som, a um lugar privilegiado. A articulação das imagens é feita em favor do sonoro, o que permite ao diretor criar sinestésias de estranhamento e encantamento, bem ao estilo do que ocorre com a experiência já citada do binômio freudiano estranho-familiar.

Finalmente, o que Johnny, este estranho e híbrido de cinema e vídeo, tem a nos ensinar? Em um mundo com tamanha complexidade e diversidade de corpos, gêneros e identidades, o *freak* de Chris Cunningham seria uma metáfora perfeita sobre a crise de subjetividades que tomou conta do sujeito contemporâneo e também das categorias formais no universo das artes e comunicação em geral.

## **Bibliografia**

ANDRADE, S. *Chris Cunningham: autoria em videoclipe*. Dissertação (Mestrado) – PUC/SP, São Paulo, 2009.

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1919/1996. pp. 237-269

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e Comunicação – Sintoma da Cultura*, São Paulo: Paulus, 2004

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e seus monstros*. Lisboa: Nova Vega, 2004.

# Para que serve o ensino da direção de arte nas escolas de cinema e audiovisual da América Latina?<sup>1</sup>

## What is the purpose of teaching art direction in Latin American film and video schools?

Tainá Xavier<sup>2</sup> (Mestre – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, UNILA)

### Resumo:

O presente artigo apresenta uma proposta de mapeamento do ensino de direção de arte nos cursos superiores de cinema e/ou audiovisual da América Latina. Parte-se da aplicação da nova diretriz curricular do MEC nos cursos brasileiros e do reconhecimento dos avanços da pesquisa acadêmica nesse campo para questionar se é verificável alguma repercussão de tais discussões junto ao pensamento-criação audiovisual no âmbito dos espaços de formação superior em cinema e/ou audiovisual latino-americanos.

### Palavras-chave:

Direção de arte, Ensino do audiovisual, América Latina.

### Abstract:

This article presents a proposal for a survey on the teaching of art direction in Latin American film and/or video studies within higher education. Considering the implementation of the new curriculum guidelines by the MEC for Brazilian courses and the advances made in academic research in this field, it is questioned whether the impact of such discussions can be verified by audiovisual thought-creation in higher education courses in Latin American film and/or video.

### Keywords:

Art direction, Film and video education, Film and video professionals, Latin American cinema.

Esse artigo busca compartilhar reflexões preliminares a partir de uma proposta de mapeamento do ensino de direção de arte nos cursos de cinema e/ou audiovisual na América Latina, desenvolvida na Universidade da Integração Latino-Americana (UNILA) e se apoiará nos dados de organismos que congregam instituições e profissionais ligados à formação em cinema e audiovisual, como o FORCINE, Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual e a FEISAL, *Federación de las Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina*.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: AS PESQUISAS EM DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA CONTEMPORÂNEO.

<sup>2</sup> Tainá Xavier é graduada em cinema pela UFF e mestre em artes visuais pela UFRJ. É professora de direção de arte no curso de cinema da UNILA onde desenvolve projetos de extensão e pesquisa.

O surgimento da direção de arte como um campo autônomo dentro da equipe audiovisual deriva, segundo Katz (1991, p. 7-9), da noção de que se construir um espaço para a *mise-en-scène* é diferente de filmar a realidade disponível. Relacionada à construção da ficção e adequada à necessidade econômica de filmagem por agrupamentos de cenas em ordens diferentes da do roteiro, a direção de arte consolida-se como atividade essencial à produção do cinema clássico narrativo. Na América Latina a direção de arte audiovisual se consolida de formas diversas de acordo com os arranjos regionais e configurações particulares dos mercados. Igualmente diversa será sua inserção no ensino superior de cinema e audiovisual na América Latina, bem como suas repercussões nos mercados audiovisuais nacionais.

É a partir do entendimento de que há consonâncias e diferenças entre os países da região que Paranaguá (2003, p. 15, tradução nossa) afirma que “O cinema latino-americano não existe como plataforma de produção: o espaço onde se gera a quase totalidade dos projetos é puramente nacional, às vezes local, porém há correntes transnacionais e estratégias continentais [...]”. Já os pesquisadores Cairo e de Sierra, (2008) afirmam que o grande fator comum da América Latina é seu caráter dependente de economias centrais, o que no caso do cinema representa uma marca estrutural fundamental no desenvolvimento (ou não) das indústrias nacionais.

As dificuldades de consolidação das cinematografias nacionais latino-americanas datam da chegada do cinematógrafo ao continente, integrado de forma subordinada ao sistema capitalista internacional. Sabemos que ao longo da primeira metade do século XX, em diferentes épocas e contextos, México, Argentina e Brasil viram surgir e desenvolver-se, com maior ou menor regularidade, iniciativas de produção cinematográfica em modelos industriais, marcadas pela presença de profissionais estrangeiros (principalmente europeus) em diversas áreas da produção, inclusive cenografia e figurino. A partir de fins dos anos 1950 e início de 1960, surgem novas propostas de produção que incorporam esteticamente a escassez de recursos levando ao desenvolvimento de um outro caminho para o cinema latino-americano. No que compete à ambientação cênica, esse cinema é marcado pelo uso de locações, tal concepção, além de baratear custos, aparece como um questionamento ao sistema de estúdios de Hollywood, bem

como de suas implicações estéticas e políticas. No fim dos anos 1980 e início dos 1990 o cinema latino-americano vive um dos seus piores momentos, quando ocorrem na região grandes crises econômicas, reconfigurações políticas após longos períodos de ditaduras e implementação de modelos econômicos neoliberais. O quadro de redução drástica na produção audiovisual irá se reverter a partir de fins dos anos 1990, quando se verificará em muitos países a retomada no crescimento da produção nacional, com maior destaque para Argentina, Brasil e México. Políticas governamentais de subsídios e regulação, bem como o aumento da dinâmica de coprodução internacional são fundamentais nesse processo e, ainda que em menor escala, irão possibilitar também o aumento da produção em Chile, Colômbia, Venezuela, Uruguai, Peru, Porto Rico, Equador e República Dominicana (GETINO, 2007, p.57). Verifica-se, nessa nova etapa, aumento nas cifras orçamentárias, maior preocupação com a recepção das obras pelos públicos e maior apuro técnico em diversas áreas, inclusive na direção de arte.

### **O Ensino de cinema e os modelos de produção audiovisual na América Latina.**

Como visto, a partir dos anos 1950 um pensamento compartilhado a respeito da razão de ser do cinema abaixo dos Estados Unidos se articula na América Latina, gerando um “movimento de integração continental que assinalou este período de maneira muito particular” (FLORES, 2001, p. 65). Tais discussões conformam um conjunto de propostas e ideias reunidas sob a alcunha de Novo Cinema Latino-americano (NCL) no qual a formação aparece como um desafio a ser enfrentado. A primeira escola de cinema na América Latina é fundada em 1956, por Fernando Birri, a Escuela Documental de Santa Fe, na Argentina. Em 1967, no Festival de Viña del Mar se discute também a abertura de espaços de formação para novos cineastas. Em 1986 é fundada em Cuba, como filial da *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, a Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de los Baños (EICTV). Seu curso regular com duração de três anos será um importante paradigma para a criação de novos espaços de formação na América Latina, além de local de convergência de pensadores e profissionais de cinema da região.

Em 1990, no âmbito do Primeiro Encontro Internacional de Escolas de Cinema e Segundo Encontro Latino-americano de Escolas de Cinema e Televisão, ocorrido no México, DF, é criada a FEISAL, a partir de princípios consonantes com o ideário do NCL, conforme expresso em texto de seu website:

Nos comprometemos a dedicar nuestros esfuerzos al renacimiento de un arte audiovisual, que se propone como un instrumento de búsqueda de identidad nacional, de un cine y una televisión jóvenes, que fortalezcan y consoliden la comunidad y unión de los pueblos latinoamericanos y caribeños, un cine digno heredero de los altos ideales proclamados por los precursores del Nuevo Cine Latinoamericano. (FEISAL)

No Brasil, os primeiros cursos superiores de cinema surgem em 1962, na Universidade Católica de Minas Gerais e na Escola Superior de cinema São Luiz, em São Paulo, com “raízes fundas no movimento cineclubista e na Igreja Católica” (MARQUES et al., 2014, p. 101), ambos, devido aos altos custos envolvidos, não se mantiveram por muitos anos. Nesse ano ocorre também a criação do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB), envolvendo nomes como Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Sales Gomes e Jean-Claude Bernadet. O curso incorpora em sua conformação as discussões expressas em 1973 por Paulo Emílio em seu texto *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Tendo suas atividades interrompidas na UnB em 1964 por conta do golpe militar, Paulo Emílio e Bernadet participam da criação do curso de cinema da Universidade de São Paulo (USP) em 1966, já Nelson Pereira, em 1967, integrará o grupo de implantação do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF). Segundo Maria Dora Mourão (2014, p. 25), esses três cursos surgem amparados na ideologia do “cinema de autor” e se estruturam a partir de modelos de produção independente.

A partir de fins dos anos 1990<sup>3</sup>, se verificará de modo geral na região um aumento dos cursos de audiovisual. Tal fenômeno é possibilitado (em maior ou menor grau de acordo com as especificidades nacionais), dentre outros fatores, pelo surgimento das tecnologias digitais de

---

<sup>3</sup> Segundo a Maria Dora Mourão (op. cit., p. 25), no Brasil, o número de escolas, cursos e habilitações regulares de Cinema e Audiovisual, reconhecidos pelo Ministério da Educação, cresceu de 3, nos anos 1960, para 53 em 2014.

produção audiovisual que baratearam custos de implantação e pelo aumento e maior sofisticação das produções nacionais. Fenômeno recente no Brasil, os cursos superiores tecnológicos de cinema e/ou audiovisual são muito comuns em diversos países da América Latina. Esses cursos direcionam-se para uma formação técnica generalista, com tempos de integralização mais reduzidos, de três a dois anos, podendo ou não apresentar ênfases ou especializações em diferentes áreas de atuação no mercado audiovisual, incluindo direção de arte em algumas instituições. Graças à influência do sistema acadêmico espanhol, na estrutura curricular de grande parte dos países latino-americanos de língua espanhola é comum esse tipo de curso ser denominado *diplomado*. Ao fim de tal ciclo, o estudante, em alguns casos, pode complementar sua formação com mais um ou dois anos, tendo direito ao grau de *licenciatura*.

#### **A direção de arte e sua inserção na formação em audiovisual**

A aprovação e implantação, no ano de 2006, pelo MEC brasileiro das Novas Diretrizes Curriculares para o Ensino de Cinema e Audiovisual, tendem a apresentar notável impacto junto à produção audiovisual nacional, na medida em que se propõe a reflexão acerca da *práxis* como o grande diferencial da formação universitária em todos os elos da cadeia produtiva. Um ponto a ser destacado na resolução do MEC é a inclusão de Cenografia e Figurino, dentre as capacitações esperadas dos egressos, a serem cobertas pelo eixo "a) *Técnica e formação profissional*". Cabe aqui ressaltar que nenhum dos três cursos de cinema pioneiros em universidades públicas brasileiras (UnB, USP, UFF), quando de sua criação, apresentava componentes obrigatórios dessa natureza em suas matrizes curriculares, já na data de escritura desse artigo, dentre as três, apenas o bacharelado da UFF possuía direção de arte como componente curricular obrigatório. Pode-se supor que a forte identificação o cinema independente, em sua negação à organização industrial hollywoodiana, somados a uma tardia identificação da função de direção de arte na prática profissional do cinema brasileiro<sup>4</sup> tenham

---

<sup>4</sup> Segundo Vera Hamburger (2014) o primeiro crédito de direção de arte no cinema brasileiro foi atribuído a Clovis Bueno em "O Beijo da Mulher Aranha", filme de 1985, dirigido por Hector Babenco. Importante notar que, por se tratar de coprodução com os Estados Unidos, a equipe se configura de acordo com os parâmetros deste país.

contribuído para essa ausência estrutural. Atualmente no Brasil 27 bacharelados e 9 cursos tecnológicos ofertam componentes obrigatórios no campo da direção de arte.

Embora Beverly Heisner (2004, p. 9, tradução nossa) afirme que “entender e se habilitar a ler o *desenho de produção* é um meio de acrescentar outra dimensão à interpretação de filmes”<sup>5</sup>, na grande maioria dos estudos sobre cinema este elemento pouco ou nada aparece, talvez por uma herança do cinema clássico narrativo, no qual caberia à direção de arte a construção de um universo diegético naturalizado pelo espectador, “invisível”. Charles e Mirela Affron (1995), nos mostram que essa é apenas uma dentre as cinco diferentes nuances no grau de transparência da direção de arte na construção da narrativa fílmica. Denominada *Denotação*, nesta primeira categoria a direção de arte se limita a criar pano de fundo para a narrativa, já a *Pontuação* apresenta uma relação mais dinâmica, onde se utilizam códigos convencionais extrafílmicos em estratégias narrativas. Na categoria *Embelezamento* se verifica um tratamento espetacular do espaço cênico, pouco relacionado com os propósitos narrativos da obra. *Artifício* é a modalidade em que o privilegio concedido ao artifício do fazer é o foco primordial da narrativa e, por fim, na categoria *Narrativa* há uma relação de interdependência entre espaço e narrativa audiovisual.

Conforme demonstrado, o advento de escolas de audiovisual na América Latina relaciona-se com diversos aspectos da história do cinema na região, sendo marcado, por um lado pelo paradigma do modo de produção industrial que ressurgiu de tempos em tempos, ainda que de forma frágil, em determinados mercados audiovisuais. Por outro lado, ainda faz-se presente o ideário do NCL, que defende a integração regional frente à dominação econômica e cultural do produto estrangeiro hegemônico, através de estratégias de produção em moldes não industriais e do “cinema de autor”. Nesse sentido, pode-se apontar a irregularidade na oferta de direção de arte nos cursos de acordo, tanto com a constituição diferenciada dos mercados (e conseqüentemente da forma como cada instituição se propõe a dialogar com estes em sua matriz curricular), quanto do alinhamento a um dos paradigmas de produção apresentados, onde o

---

<sup>5</sup> Termo corrente no mercado estadunidense que designa a presença mais efetiva do profissional de arte no conjunto da criação do produto audiovisual. Seu uso não é muito disseminado na América Latina.

privilégio concedido à formação de diretores de cinema pode vir a desprezar as possibilidades de utilização da direção de arte como elemento constituinte da narrativa. É preciso lembrar, no entanto, que ao mesmo tempo em que se estrutura graças à uma organização industrial da produção, a direção de arte cria atmosferas únicas, apropriadas a propostas estéticas individualizadas, podendo *Pontuar* a narrativa fílmica ao trazer para o espaço cênico elementos preexistentes, muitas vezes carregados de significados culturais e usos particulares. Nesse sentido, o ensino da direção de arte nas escolas de cinema e audiovisual da América Latina pode servir para estimular, nos processos de formação, um pensamento da imagem que contemple o uso consciente da intensidade da direção de arte no conjunto do discurso cinematográfico, significando um salto estético e ético no pensamento-criação de produtos audiovisuais em nosso subcontinente, onde se faça possível expressar as singularidades do ser e fazer de nossas culturas e identidades.

#### **Referência bibliográfica**

AFFRON, C.; AFFRON, M. J. *Sets in motion: Art direction and film narrative*. New Jersey: Rutgers, 1995.

CAIRO, H.; DE SIERRA, G. *América Latina, una y diversa: Metodos para su análisis*. Costa Rica: Alma Mater, 2008.

FEISAL, *Educar para un cine comprometido y con identidad*. Website da Federación de Escuelas de la Imagen y del Sonido de América Latina > Aba: Principios. Disponível em: < <http://feisal.org/principios/>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

FLORES, S. “De lo nacional a lo regional: hacia em dimensión continental em el cine de América Latina”. In: LUSNICH, A. L. ; PIEDRAS, P. (ed). *Em historia del cine político y social em Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Libreria, 2011.

GETINO, O. *Cine Iberoamericano: los desafios del nuevo siglo*. Buenos Aires: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad, 2007.

HAMBURGER, V. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2014.  
HEISNER, B. *Production Design in the Contemporary American Film*. Jefferson: McFarland & Company, 2004.

KATZ, S. D. *Film directing shot by shot: visualising from concept to screen*. Studio City, CA: Michel Wiese Productions, 1991.

MARQUES A.; RIBEIRO L.; SANTOS B. “Ensino de cinema e audiovisual”. In: MARQUES, Aída; RODRIGUES, Luciana (Eds.). *Cadernos do FORCINE. Fórum Brasileiro de Ensino do Cinema e Audiovisual*. 2014

MOURÃO M. D. G. "Breve histórico de área do ensino de cinema e do audiovisual". In: MARQUES, Aída; RODRIGUES, Luciana (Eds.). Cadernos do FORCINE. Fórum Brasileiro de Ensino do Cinema e Audiovisual. 2014.

PARANAGUÁ, P. A. *Tradición y modernidade en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Econômica de España, 2003.

# **Cinema e Educação. Experiências sensíveis e territorialidades<sup>1</sup>**

## **Cinema and Education. Sensitive experiences and territorialities**

**Tatiane Mendes<sup>2</sup> (Doutoranda – UERJ)**

### **Resumo:**

O presente trabalho se destina a pensar a experiência sensível com o cinema em sua capacidade de ocupar e ressignificar espaços e na educação como processo de estruturação ética de uma formação social. O corpus envolve o cinema em hospitais e praças como ação política e tem a intenção de refletir sobre a realidade e transformar em alguma medida os espaços do "comum". Utilizando um enfoque multimetodológico, o artigo associará a perspectiva cartográfica à revisão bibliográfica.

### **Palavras-chave:**

Cinema; Educação; Experiência sensível; Territorialidade.

### **Abstract:**

The present work is intended to think about the experience with the cinema in its capacity to occupy and give new meaning to spaces. It's also important to think about education as a process of ethical structuring in a social formation. The corpus involves the cinema in hospitals and squares as political action and intends to reflect on reality to transform the common spaces. Using a multi-method approach, the article will associate the cartographic perspective with the bibliographic review.

### **Keywords:**

Cinema; Education; Sensitive experience; Territoriality.

### **Introdução**

Sensível. O que toca. Mobiliza. Transforma. Experiência que se torna comum na medida em que produz narrativas compartilhadas. Esse é o lugar que se sugere ser o do cinema. Não qualquer cinema, mas a produção e fruição de imagens em uma condição específica: fora do espaço habitual das salas escuras, no que o teórico brasileiro Ismail Xavier (1983) denomina a experiência individualizante do cinema. É desse outro lugar que o presente trabalho parte para

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: MESA:EDUCAÇÃO E CINEMA II.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação Social (PPGCOM-UERJ). Mestrado em Mídia e Cotidiano(UFF). Professora assistente(IBMEC) e pesquisadora do Laboratório de Comunicação Comunitária e Publicidade Social(UFF).

investigar espaços como enfermarias de hospital e praças, atravessados pelas imagens em movimento, tocando corpos e ressignificando espaços.

A proposta é, desta forma, pensar as experiências com o cinema como forma de habitar a cidade. Serão utilizados como objeto as vivências na enfermaria do Hospital Universitário Clementino Fraga Filho (UFRJ) e no coletivo de arte *Projeção*. O corpus se constitui em sua diversidade (onde se sugere existir sua potência investigativa) no percurso que se trilha na presente fase de pesquisa: expandir a ideia de espaço público para espaço “em comum”, esteja ele internamente localizado, como no caso do hospital, ou como imagem que atravessa as ruas e praças da cidade.

Seja como forma de pensamento ou intenção de espaço-tempo, compreende-se a fruição e prática filmicas como lugares de encontro, “de comunhão com o mundo”, na ideia de lugar apreendida por Milton Santos (2006, p. 313). Através da linguagem fílmica, gera-se um fluxo de experiências e afetos tornando os espaços comuns, territórios sensíveis da cultura e da comunicação. Dessa forma, entre imaginários e territorialidades, constitui-se aquilo que Andréa França (2006) caracteriza como “territórios sensíveis”, isto é: ambientes de compartilhamento simbólico, onde as experiências realizadas são da ordem do afetivo, promovendo vinculações entre os sujeitos.

Em sintonia com estes aspectos, é preciso olhar para a arte sob o aspecto relacional, partilhado. Utiliza-se dos pressupostos de Jacques Rancière (2005) na partilha do sensível e de Nicolas Bourriaud, sobre a arte como lugar de produção de sociabilidade e “esfera das relações humanas” (BOURRIARD, 2009, p.19). A linguagem da arte então, “por ser da mesma matéria de que são feitos os contatos sociais, ocupa um lugar singular na produção coletiva”. Corrobora a percepção de Bourriaud, a ideia de partilha do sensível, como “a relação entre um conjunto comum partilhado” (RANCIÈRE, 2005, p.7).

A questão central é: Seria o cinema capaz de promover a reflexão e o debate sobre o cotidiano, em medida de sensibilizar (BERGALA, 2008) e emancipar (FRESQUET, 2013)? Como percurso metodológico optou-se pela trajetória cartográfica corroborada pelos pressupostos de Jesus Martín-Barbero (2004) sobre a cartografia como mapa construído entre o pesquisador e o

pesquisado e que, sugere-se, dialogam com a ideia de territórios sensíveis relacionados ao cinema. Não é por acaso que Andréa França observa ser a territorialidade um recorte simbólico “territórios afetivos, sensíveis, novos mapas de pertencimento” (MARTINS, 2006, p.399). Assim, mapear a potência de sociabilidade e vinculações entre espaços e sujeitos é propor a redefinição de fronteiras simbólicas e fluxos comunicacionais que podem atravessar a cidade, paisagem que se constitui no social.

A hipótese que norteia esta pesquisa é as experiências teriam a potência de engendrar vinculações entre os sujeitos participantes, que teriam uma perspectiva a um só tempo estética e ética. A vinculação aqui seria uma condição originária do ser, que é na medida em que partilha um lugar em comum (SODRÉ, 2010), construído de afetos, experiências sensíveis que serão relatadas a seguir.

### **Narrativas do cinema no hospital**

Em uma realidade cercada pela busca incessante pela conservação da vida e onde pessoas e tecnologias se revezam numa guerra sem fim para ganhar mais um dia para as pessoas que ali estão, qual a importância do sensível em face de tantas provações? A partir dos 17 meses de observação do corpus é possível reconhecer que existe um lugar para o “entre”, o relacional nesse campo. E é nesse lugar que se encontra, entre outras coisas, a arte, como um caminho, entre tantos possíveis, até o outro.

Um exemplo da intensidade da experiência pode ser representado por uma das primeiras frases ouvidas, logo nas primeiras visitas ao IPPMG. “-Minha doença não tem cura”, me disse assim, D. , 10 anos, me olhando profundamente nos olhos, enquanto manipulava o thaumatrópio. “-É por isso que venho para o hospital”. Em seguida continuou girando o brinquedo. Ainda agora, horas depois de ouvi-la, sua frase continua ecoando em meus ouvidos. Havia sido uma longa tarde, de alguns sustos e bastante tristeza. Afinal, já entramos na enfermaria com o murmurar de vozes que falavam sobre a morte de uma menina.

Enquanto organizava o material, J., 8 anos, que fazia diálise, gemia de dor, ao lado da mãe, que a acalmava. Seu pequeno corpo se contorcia e ela parecia a cada momento mais frágil. Entre os fios que a conectavam à máquina de diálise, o sangue (que, segundo a equipe responsável, já devia ter parado de sair), seguia tingindo de vermelho os tubos. Foi então que seus olhos encontraram a tela e não se despregaram de lá por um bom tempo. E logo juntou-se às demais crianças D., trazendo consigo o equipamento no qual estava conectada. Ao final, houve uma interrupção, a pedido da equipe médica, para realizar uma punção. Em alguns momentos, de fato, ninguém parece prestar atenção ao filme. Mas basta que só um rosto mude para que tudo pareça fazer sentido. Ao ver suas expressões se modificarem ao acompanhar o filme, tenho certeza da importância de cada etapa do trabalho. Não que as intervenções médicas possam ser interrompidas. Não são. No exato momento em que J. consegue fechar os olhos, um enfermeiro chega para lhe aplicar uma injeção.

Ainda assim, quando iniciamos os preparativos para a sessão, muitas crianças postaram-se de modo a acompanhar de sua cama o filme que seria exibido. A imagem projetada parece servir como uma janela que se abre para o mundo. Há muitos momentos, realmente, em que o lúdico é atravessado pelo cotidiano. Quanto a mim, é necessário fazer-me invisível, não interferir e mais do que isso, procurar não olhar, posto que a visão de corpos infantis machucados sempre é muito dura. Mas é preciso resistir ao impulso de sair correndo. E o cinema, numa situação como essa? Fica ali, no cantinho reservado à imaginação, onde talvez algumas crianças parecem estar. Nesse viés, criar um caminho, uma proposta de narrativa e experiência sensível é timidamente abrir portas ou propor maneiras de a alma poder dar suporte ao corpo. No meio do barulho em que médicos debatem a ciência, o filme continua e a narrativa toma novamente o lugar dos processos científicos. No intervalo do filme são realizadas atividades com jogos de montar. É quando, em outro canto, a enfermaria se enche com bolhas de sabão, feitas pela irmã de S., que viera visitá-la. Ante a visão das bolhas, S. imediatamente passa a caçá-las, feliz. As bolhas podem ser uma excelente metáfora para os nexos possíveis entre nós e os pacientes do IPPMG: leves, frágeis e por vezes interrompidos abruptamente. Mas, enquanto existem, são irremediavelmente belos.

E se a experiência com crianças em enfermarias pode ser algo transformador, ainda mais surpreendente é a proposta de exibição de filmes nas enfermarias do HCUFF, com idosos. Logo, se com as crianças o apelo ao lúdico é um componente básico de acesso, para os idosos, pesar a mão nas brincadeiras pode ter efeito contrário, afastando e emudecendo os pacientes. Mais do que nunca, é necessário encontrar uma linguagem que possa atravessar os muros de silenciamento, cansaço e tristeza e falar aos afetos dos pacientes. Em muitas situações uma linguagem é melhor sucedida na interação: a música. Na visita do dia 20 de outubro de 2015, por exemplo, a enfermaria escolhida foi a 9A, com quatro senhoras internadas, optou-se pelo documentário *A música segundo Tom Jobim* (SANTOS, 2012) de todas as pacientes, apenas S. manifestou vontade de assistir ao filme, embora G. tenha falado que adorava cinema, mesmo não lembrando bem qual era seu filme preferido. Nota-se, talvez devido à idade, uma grande lacuna nas narrativas dos idosos, em contrapartida às interações com as crianças. Alguns reclamam de dores, outros têm o olhar perdido, sem responder às perguntas da equipe do CINEAD. Entre os profissionais de saúde, contudo, a expectativa é grande e muitas moças se acumulam na parede da enfermaria, movendo leitos e retirando cadeiras do caminho para que o projetor possa ser montado. Foram necessários apenas os primeiros acordes de bossa nova para que os semblantes, como mágica, se suavizassem. E um silêncio profundo fez-se, quase como se a música, como linguagem universal, criasse um imaginário de memória coletiva, sensível, tocando-nos a todos, sem diferença de idade ou estado de saúde. Por entre resistências e aceitação, é fundamental, portanto, encontrar nas brechas da pesada rotina hospitalar de uma enfermaria geriátrica, um caminho.

### **O cinema como espaço do comum**

Pensar na experiência do cinema é então pensar no contato individual com a narrativa fílmica a partir do ambiente escuro, frio e silencioso da sala de exibição, certo? Para o coletivo *Projetação* essa descrição não poderia estar mais errada. A começar pelo local onde os filmes são exibidos. Há claramente a escolha pela prática do cinema como ocupação de um território,

proposta de narrativa que, longe de estar desassociada com o espaço público, intervém, toma posse, resinifica lugares da cidade.

Um bom exemplo ocorreu no último dia 24 de fevereiro, na exibição do documentário feito na ocupação de escolas em São Paulo<sup>3</sup>. O filme foi projetado no viaduto de Laranjeiras, entre as movimentadas ruas Pinheiro machado e Laranjeiras, para onde afluí diariamente o tráfego pesado de carros e gente. Isso significa primeiro que o áudio do filme vai ser atravessado pelas mais diversas sonoridades; desde o movimento de pessoas voltando para casa, o tráfego na rua de carros, bicicletas, cachorros e carrinhos de pipoca, principalmente estes últimos. Além disso, o evento reúne apresentação de bandas de música, criação/mostra de textos, pintura e muitas outras atividades acontecendo em conjunto com o filme, até mesmo o próprio filme, pois, além do filme, há projeção de imagens e textos criados na hora na parede do viaduto. Formam-se novas narrativas urbanas, circulando do concreto do viaduto ao chão da praça, passando pelo asfalto e pelos carros e ônibus. Em meio a toda essa mistura, já na chegada ao Viaduto é possível ver poucas pessoas, algumas sentadas no chão, outras confortavelmente instaladas em um muro, enquanto os organizadores pensam onde vão exibir o filme. Em cima de uma bicicleta está o equipamento, mas os organizadores não têm pressa de montar a parafernália técnica necessária. Ao contrário. Se a ideia é ocupar o espaço, eles se revezam, passeando um após o outro com o equipamento pela pracinha que fica sob o viaduto, até que alguém lembra que é preciso montar a tela, ou melhor, a lona. Enquanto isso, o público que chega ouve um jazz desprezioso tocado pela banda. Tem gente que passa voltando do trabalho, da escola, da padaria e interrompe o caminho para dar uma espiada. Tem gente que chega, senta no chão da praça e tem gente que passa por ali, olha e fica. Filme visto, o show continua, com música e pintura, debates e intervenções. Os textos continuam pendurados, em exposição no viaduto. As ilustrações estão impressas no chão da praça. E o cinema, que estava na tela, expandiu-se, multiplicou suas narrativas, ocupou o espaço urbano, fez dele lugar onde os corpos se revezam, constroem recortes, diferentes enquadramentos, propõem montagens e recortes onde a cidade

---

<sup>3</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UxpwFW62i7M>. Acesso em 29/05/2016

e seus habitantes tornam-se possibilidades narrativas infinitas. Assim, o cinema gera movimento no corpo social, seja ele de normalidade ou desvio, territorialização ou desterritorialização.

Logo, é possível relacionar a experiência fílmica com visões outras de mundo, estendendo-se para além da sala escura e ocupando o espaço urbano de forma criativa e coletiva. O que de mais importante pode ser retirado do contato com o ato de criação através do cinema é a experiência. Logo, o cinema tem a vocação [...] de nos fazer compartilhar o que, sem ele, nos permaneceria estranho, nos dando acesso à alteridade (BERGALA, 2008). Nesse contexto, pensar a experiência com o cinema na rua e nos hospitais possibilita o encontro do sujeito consigo mesmo, com o outro e com sua realidade em um lugar transformado pela ação das imagens que são projetadas.

### **Considerações finais**

Há experiências que determinam caminhos, tão intensamente e de modo tão devastador que é impossível continuar sendo os mesmos após termos passado por elas. Nesse viés encontram-se definitivamente as práticas com as emoções e a arte, perpassadas, na presente análise, pela potência da comunicação, como um lugar para o “entre”, o relacional, que atravessa e, em alguma medida, pode/ modificar o cotidiano. Nas narrativas paralelas, configuradas no extracampo, que é gerado pelas experiências paralelas às projeções na tela, há o diálogo, o contato com o outro, uma vivência diversa, que se sobrepõe à trajetória de todos os dias.

Em ambos os projetos, mesmo diante das limitações do texto, é possível perceber a potência de um território feito de sensível e de comum. Na medida em que se partilha o *sensível*, a comunicação é a trama que enreda a cada um, propondo nexos. Sua importância se dá na medida em que eu me reconheço como parte de um mesmo lugar, feito de sujeitos. Comunicar seria então dar um passo para o “estar com”. No ato de ir até o outro e propor uma experiência sensível há um componente fundamental de afeto que põe em pé de igualdade organizadores, pacientes, profissionais de saúde, participantes, carros, motos, ônibus e prédios. Já não há mais

observadores e observados, mas sujeitos inseridos em diversas narrativas, sob um mesmo território, sensível e irremediavelmente humano.

## Referências

BERGALA, Alain. *A Hipótese-Cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink/UFRJ, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FRESQUET, Adriana M. *Cinema e educação: Reflexões e experiências com professores e estudantes dentro e fora da escola*. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTINS, Andrea F. *Cinema de Terras e Fronteiras*. In: MASCARELLO, et al. *História do Cinema Mundial*. 1. ed. São Paulo: Papyrus, 2006.

MÚSICA segundo Tom Jobim, Nelson Pereira dos Santos, 2012, DVD, Brasil, Sony.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho – uma teoria da comunicação linear e em Rede*. Petrópolis: Vozes, 2010.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

# Apontamentos sobre a metáfora do zumbi gay em Bruce

LaBruce<sup>1</sup>

## Notes about the gay zombie metaphor in Bruce LaBruce

Thales Figueiredo da Silva<sup>2</sup> (Mestrando - UFSCar)

### Resumo:

Em *Otto; or Up With dead people* (2008) o cineasta queer Bruce LaBruce trabalha com o personagem do zumbi gay. Fazendo uso de uma série de referências e trabalhando sob o pastiche e da ironia, o diretor busca construir uma crítica à posição marginal do homossexual na sociedade, e a partir da análise de como o cineasta se utiliza desses elementos, pode-se observar as características autorais desse diretor e as representações que ele procura dar ao zumbi.

### Palavras-chave:

Bruce LaBruce, queer, zumbi.

### Abstract:

*In Otto; Or Up With dead people (2008) the queer filmmaker Bruce LaBruce works with the character of the gay zombie. Making use of a series of references and working under pastiche and irony, the director seeks to construct a critique of the marginal position of the homosexual in the society. From the analysis of how the filmmaker uses these elements it can be observed the author's characteristics and the representations he seeks to give to the zombie.*

### Keywords:

Bruce LaBruce, queer, zombie.

Nessa comunicação vou fazer alguns apontamentos de possíveis metáforas que o zumbi gay na obra de Bruce LaBruce pode suscitar. Para isso, vou me deter no filme *Otto; or, Up with the dead people* (2008), primeiro filme em que o diretor trabalha esse elemento.

Quando falamos de metáfora aqui seguimos o modelo de dois livros de Susan Sontag: *A Doença como metáfora* (1984) e *A Aids e suas metáforas* (1989). Na segunda obra ela explica que trabalhou com o termo segundo sua definição mais antiga, cunhada por Aristóteles, que seria o ato de “dar a uma coisa o nome de outra” (SONTAG, 1989, p.9). Com essa idéia, o que pretendemos investigar aqui é o porquê da utilização de um personagem zumbi por um cineasta queer.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE no PAINEL O queer no cinema.

<sup>2</sup> Formado em Rádio e TV pela Cásper Líbero, trabalha como editor de vídeo na TV USP e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCAR.

O zumbi de Bruce LaBruce difere do zumbi que aparece mais frequentemente nos filmes por ter uma sexualidade e, pelo fato do contágio não se dar apenas através da mordida, mas também sexualmente (os dois atos ocorrendo simultaneamente).

A história de *Otto; or Up with dead people* se passa em um futuro próximo no qual existem zumbis gays, mas diferentemente da tradição dos filmes de zumbi, não houve (ou está em andamento) nenhum evento apocalíptico, o que deixa mais evidente a aproximação que o diretor faz dos elementos do filme com a nossa sociedade.

Apesar de não ser o primeiro diretor a fazer filmes com zumbis gays, o que diferencia os filmes realizados por LaBruce dos outros é que, enquanto esses aproximam-se da comédia com elementos de terror, os filmes do diretor canadense são realizações mais complexas que revelam o caráter não-conformista de LaBruce que o utiliza zumbi para fazer uma “metáfora da homossexualidade vista na forma de estigma social” (GERACE, p.278, 2015).

Tradicionalmente no cinema os zumbis servem a uma série de metáforas. Os filmes com o personagem começaram na década de 1930 e, nesse momento, assim como em grande parte do cinema de terror norte-americano, os monstros servem como representação a um perigo externo. Essa formatação do zumbi só irá se alterar na década de 1960, com os filmes de zumbi de George Romero, que utilizou os zumbis para retratar as opressões no interior da sociedade daquele momento, com isso, os zumbis passam a representar os marginalizados que figuram nessa sociedade. Bruce LaBruce irá subverter esse personagem marginalizado, conferindo-lhe protagonismo e o posicionando no interior da comunidade que o diretor faz parte.

Para analisar as possibilidades de metáfora do zumbi gay de Bruce LaBruce julgamos que a cena em que Otto reencontra o ex-namorado ser a mais representativa. Durante o filme temos uma série de pequenos *flashs backs* do seu passado com um ex-namorado. Na parte final do filme, depois de andar a esmo pelas ruas de Berlim, Otto enxerga esse ex-namorado sentado numa praça. Otto vai ao encontro dele e eles tem um pequeno diálogo. Na cena vemos que Otto além de se lembrar do ex-namorado que vemos nos trechos de memórias ele relembra o nome do ex-namorado: Widol. O encontro se dá num cenário que parece um pátio de colégio abandonado. Esses espaços abandonados irão aparecer outras vezes ao longo do filme e, por

vezes, em encontros nos quais praticam o canibalismo e o sexo, num claro paralelo feito por LaBruce com a sua vivência gay/queer. Em entrevista ele compara a experiência em saunas e parques públicos a procura de sexo com a *Noite dos Mortos vivos* (1968) (ABLEY, 2013, p.46).

Outro aspecto do encontro dos dois é que a conversa é sempre acompanhada por um ruído, parecido com um som de estática, que algumas vezes encobre a fala de Widol impossibilitando a compreensão de suas frases. A primeira frase que não conseguimos compreender é seguida por Widol falando: “nós conhecemos nesse banco”. Da conversa conseguimos entender que os dois terminaram depois que Otto contraiu uma doença. O ex-namorado o abandonou no hospital, já que “nunca se deu bem com gente doente”. Interessante notar, porém, que a doença não é a que fez Otto um zumbi, pelo menos não biologicamente, pois os dois classificam a doença de Otto de uma “desordem da alma”.

Se interpretarmos o zumbi gay como metáfora do queer, o casal formado por Otto e Widol representa os dois lados possíveis para o jovem homossexual. De um lado, Otto não encontra seu espaço no mundo e por isso vaga em busca de algum lugar e sempre desperta alguma reação pelas pessoas que cruzam com ele, seja de interesse (da diretora, do rapaz da festa fantasia) ou de repulsa (do casal de idosos no carro ou das pessoas no metrô que se incomodam com seu cheiro). Por sua vez, Widol é uma pessoa comum, um jovem homossexual que se encontra integrado a sociedade, podendo andar pelas ruas sem ser incomodado por gangues que caçam zumbis ou pessoas que se incomodam com sua aparência. Otto é o retrato de uma homossexualidade “não-conformada” (ELLIOTT, 2009), sem interesse em ser assimilado e reproduzir os padrões dessa sociedade, enquanto Widol é o jovem gay que consegue/quer participar da sociedade.

O fato do ex-namorado não ver em Otto um zumbi, mas sim um gótico, ajuda a corroborar a tese de que Otto não é verdadeiramente um zumbi, mas que essa sua apresentação tem é uma construção que emula um zumbi (tese que é compartilhada por Medea Yarns, outra personagem do filme que enxerga Otto como um “jovem vazio, mais autêntico”). Essa concepção está de acordo com a própria trajetória de subversão que a palavra queer sofreu para se tornar uma teoria. A pesquisadora queer Sue-Ellen Case se lembra em seu artigo *Tracking the Vampire*

que ser chamada de "queer" era doloroso, um insulto contra quem não se encontrava integrado. Porém, paradoxalmente, apesar do lado negativo o termo criou nela uma relação de identificação, e nessa relação de aparente contradição foi moldada a sua identidade social (CASE, 1991, p.1).

Otto, que pode ou não ser zumbi, percebe-se zumbi e passa a desempenhar performativamente esse papel. Porém, importante ressaltar que isso não faz a condição de Otto menos legítima, pois não se pode confundir o conceito de performatividade de Butler com algo como uma atuação. A performatividade é a forma com que é produzida uma identidade organizada através de "atos, gestos e desejos". Esses atos já formam como Otto se comporta, e refletem como ele se sente, como um zumbi. No conceito de performatividade o corpo e o a psique trazem essa verdade única coerente (BUTLER, 2015, p.235).

Assim como ser chamado de queer era algo doloroso, ser zumbi para Otto lhe custou um relacionamento e uma vida nos moldes mais tradicionais. Mas, nos dois casos, depois de um processo de aceitação, o queer para quem assim se identifica e o zumbi para Otto se transformam em mecanismos de afirmação.

Quanto a metáfora com a Aids, o próprio LaBruce assume que ao não dizer a doença que acometeu Otto a cena ganha força por essa sombra da Aids que ainda está próxima. A geração do diretor foi fortemente marcada pela doença que além de influenciar individualmente os homossexuais que se viam às voltas com a doença, serviu para criar uma consciência de grupo, que acabou por influenciar as artes produzidas por essas pessoas.

Talvez hoje em dia não tenhamos a dimensão devastadora da epidemia da Aids, mas nos primeiros 5 anos a Aids havia mais de 20 mil americanos diagnosticados com Aids e 11 mil já haviam morrido apenas no Estados Unidos (WATNEY, 1996, p.8). Tal número é ainda mais contundente pois ela atingiu primeiro algumas comunidades mais vulneráveis e que já sofriam com estigma: negros, usuários de drogas intravenosas e homens gays.

A sociedade passou a ler a doença como uma "extensão simbólica" das populações (WATNEY, p.8). Um estigma de comportamentos irresponsáveis recaiu sobre essas populações

com o agravante de que, por conta de ser sexualmente transmissível, foi associado à perversão sexual, aumentando a culpabilidade do doente (SONTAG, 1989, p.32).

Monica B. Pearl defende que a AIDS é fundamental ao NQC. Segundo a autora, a AIDS alterou as mentalidades naquele momento, mudando a maneira com que as pessoas se viam, por isso a preocupação da doença naquele momento não irá se revelar apenas nas tramas do filmes, mas também na “forma fragmentada, não-narrativa, ahistórica” das obras (2004, p.23).

A teoria queer surge em contraposição aos preconceitos crescentes, mas também para questionar a ideia de gêneros originais. A sensibilidade queer deu origem a um cinema queer, intitulado por B.Ruby Rich de New Queer Cinema. Uma ressalva se faz importante, apesar de muitas vezes associado ao grupo Bruce LaBruce não se identifica totalmente com ele, ele é um membro fundador do Queercore, ou Homocore, movimento que procurava unir o queer ao punk. Mas, como ele compartilha com o NQC a reflexão sobre a Aids influenciando na própria linguagem do filme, entendemos ser importante falar sobre esse cinema queer que se consolidou nessa época.

A trajetória do vírus HIV causador da Aids, que não é percebido pelo corpo como um invasor, acabou por ser espelhada na narrativa dos filmes do cineasta queer, segunda a autora. Nesses filmes, não se tem mais uma batalha entre uma subjetividade contra um estrangeiro (PEARL, 2004, p.23). O diálogo de Otto e Widol é um exemplo disso, ele mostra de como o protagonista não consegue (re)construir sua própria história, sua história permanece difusa e cheia de elipses, como se não fosse possível ou não quisesse (o que se evidencia na forma física) a preencher essas lacunas.

Outro elemento do filme que pode ser tomado como referente a Aids é a constante presença do sangue nas cenas de sexo. Isso é fruto do sexo nos filmes de LaBruce, e em especial em Otto, não ser um sexo limpo e asséptico, ele é também uma forma de consumo literal de corpos. Otto literalmente ingere seus parceiros e disso sai a constante presença de fluidos, aí incluído o sangue, que é forma de contaminação.

## **Conclusão**

Bruce LaBruce se utiliza do zumbi como forma de retratar pessoas marginalizadas que não encontram espaço na sociedade. Isso também se manifesta na maneira com que elas praticam o sexo. Os encontros se dão em lugares não usuais e suas relações são sempre marcados pela violência, expressa no canibalismo. Otto, um personagem que cheio de elipses e que busca se esvaziar de subjetividade é protagonista, encontra nas suas relações sexuais alguma forma de prazer mesmo que efemêra. Com isso ele é condenado a viver vagando marginalmente, porém não nos deparamos com outra posição mais interessante, ou preferimos ser o ex-namorado que abandonada o amado doente? Bruce LaBruce parece se contentar com as margens, com a possibilidade apresentada em *Otto* na qual não precisa se obedecer certas normas sociais, desde que existam espaços nas margens em que possam viver alternativamente, mesmo que ainda tenha que se lutar por esse (pequeno) espaço.

### Referências

- ABLEY, Sean. **Out in the dark: interviews with gay Horror Filmmakers, Actors and Authors**. Nova Jérsei: Lethe Press Maple Shade, 2013.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CASE, Sue Ellen case. **Tracking the vampire**. In De Lauretis (org.). *Difference: a journal of feminist cultural studies*, 3(2),1-20, 1991.
- ELLIOTT, Darren Elliott. **"Death is the New Pornography!" – Gay Zombies in Queer Horror and Bruce LaBruce's Otto; or, Up With Dead People (CA/GE 2008)** In: *Monsters and the Monstrous*, Mansfield College, Oxford University, 2009.
- PEARL, Monica B. **AIDS and New Queer Cinema**. In AARON, Michele. *New Queer Cinema: A critical reader*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004.
- RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema: director's cut**. Londres: Duke University Press, 2013.
- SONTAG. **A Aids e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- WATNEY, Simon. **Policing Desire: Pornography, Aids and the Media**. University of Minnesota Press, 1996.

# Violência Gratuita: espectador-personagem, desprazer e reflexão<sup>1</sup>

## Funny Games: spectator-character, unpleasure and reflection

Thiago Henrique Ramari<sup>2</sup> (Mestrando – UEL)

### Resumo:

O artigo explica como *Violência Gratuita* (1997), de Michael Haneke, atualiza a experiência do neorealismo italiano, ao transformar o público em espectador-personagem e ao induzi-lo na sequência a refletir sobre o consumo de imagens de violência por entretenimento. Com base em Deleuze (1983; 1990), nota-se que, ao implicar a audiência na diegese através de apartes, o filme a submete a situações óticas e sonoras puras, que abrem espaço ao desprazer e à reflexão.

### Palavras-chave:

Violência Gratuita, neorealismo italiano, Michael Haneke, Gilles Deleuze.

### Abstract:

The article explains how *Funny Games* (1997), by Michael Haneke, updates the Italian neorealist experience, from the transformation of the public into a spectator-character and his inducing to reflect about the consumption of violent images as entertainment. Based in Deleuze (1983; 1990), we conclude that, by implicating the spectators in the diegesis through a filmic strategy, the movie submits them to pure optical and sound situations, which open space to unpleasure and reflection.

### Keywords:

Funny Games, Italian neorealism, Michael Haneke, Gilles Deleuze.

### Introdução

*Violência Gratuita* se tornou um dos longas-metragens mais lembrados do cineasta austríaco Michael Haneke, pelo fato de questionar o consumo social de imagens de violência por entretenimento. Com uma complexa estratégia fílmica, o diretor manipula a plateia explicitamente, a fim de cumprir com um de seus objetivos centrais, revelado em entrevistas: o de promover a culpa e a reflexão nos espectadores, em vez do mero e do já muito explorado divertimento. Tal estratégia encontra respaldo em conceitos cinematográficos e filosóficos, pois ajudam a compreender a perturbação da audiência e a íntima relação desse efeito com o resgate e a atualização da experiência neorealista, alvo deste artigo.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no painel: Fronteiras do gênero e questões de autoria.

<sup>2</sup> Graduado em Jornalismo e mestrando de Comunicação na UEL. A pesquisa atual analisa os efeitos que *Violência Gratuita* provoca no público, a partir do pós-estruturalismo francês.

Em circunferência hipotética, considerou-se que *Violência Gratuita* opera uma conversão no público, transformando-o de espectador em espectador-personagem, figura esta correlata à do personagem-espectador concebida por cineastas neorrealistas décadas atrás. Para verificar esta relação, este artigo se apoia em uma revisão bibliográfica da cartografia fílmica realizada por Wheatley (2009) e da reflexão filosófico-cinematográfica de Deleuze (1983; 1990), além do exame de sequências e de planos da versão de 1997 do longa-metragem - como as diferenças para com o *remake* de 2007, também dirigido por Haneke, são quase nulas, optou-se por delimitar o objeto de estudo ao título mais antigo.

Ao longo da pesquisa, notou-se que a concepção do espectador-personagem se dá fundamentalmente por meio da forma, uma vez que o roteiro se alicerça sobre um argumento convencional ao gênero do suspense. *Violência Gratuita* começa com uma viagem de carro na qual é apresentada a família Schöber, formada pelo pai Georg (interpretado por Ulrich Mühe), pela mãe Anna (Susanne Lothar) e pelo filho Schorschi (Stefan Clapczynski). A história se concentra depois quase que inteiramente em uma casa de campo, o destino da viagem, onde os três são torturados e assassinados por Paul (Arno Frisch) e Peter (Frank Giering) – a primeira vítima é a criança, a segunda é o pai e a terceira é a mãe. A ocorrência de quatro apartes e a anulação da catarse são elementos que garantem a esse argumento uma resposta diversa de um público transformado em espectador-personagem.

### **A forma de *Violência Gratuita***

A forma de *Violência Gratuita* que será discutida aqui provém principalmente da cartografia realizada por Wheatley em sua tese de doutorado, intitulada *Michael Haneke's cinema: the ethic of the image*, publicada em 2009. Nela, a autora mostra que o realizador utiliza características de dois movimentos cinematográficos opostos para provocar no espectador uma resposta reflexiva: o cinema realista clássico, que contempla a produção nos moldes de Hollywood, com vistas ao entretenimento; e o contracinema, escola europeia que nasceu sob os protestos de Maio de 1968 e que busca estimular a consciência crítica dos espectadores.

Segundo Wheatley (2009), nos 29 minutos iniciais de projeção, a construção filmica de *Violência Gratuita* atende aos preceitos cinematográficos convencionais, isto é, ao cinema realista clássico. Por conta disso, a audiência é levada a considerar o filme um suspense como muitos outros, que estimulará o lapso de consciência temporário e que promoverá o entretenimento até nas sequências mais violentas. Contudo, neste mesmo *momentum*, que coincide com o 87º plano, ocorre o primeiro aparte, nome dado para quando um personagem olha diretamente para a câmera a fim de se reportar aos espectadores. Trata-se, com efeito, de um rompante contracinemático.

Neste aparte, Paul se volta para a câmera e pisca o olho esquerdo, desvelando uma relação de cumplicidade para com a plateia acerca da tortura dos Schöbers. Tal atitude quebra o encanto construído até então pelo uso de formas típicas do cinema realista clássico e faz com que os espectadores se enxerguem como cúmplices dos assassinos – um papel que é desempenhado inconscientemente em todos os filmes de suspense e terror convencionais, pois para sentirem os efeitos agradáveis do entretenimento é necessário que os assassinos torturem e até matem suas vítimas. Este aparte sedimenta o terreno para a eclosão da culpa e da reflexão em torno do consumo de imagens de violência por entretenimento. Por isso, relaciona-se ao contracinema.

Em seguida, *Violência Gratuita* volta às formas convencionais, que serão avariadas por mais três apartes, todos protagonizados por Paul. A segunda intervenção é verbalizada: o assassino está sentado em um sofá, quando vira a cabeça para a direita, olha para a lente da câmera e pergunta: “O que acha? Acha que eles [vítimas] têm chances [de sobreviver]? Está do lado deles, não é? Em quem vai apostar?”. No terceiro, também verbalizado, ele pergunta: “Você acha que já chega [a quantidade de torturas]? Quer um fim de verdade [para o filme], né? E o desenvolvimento da trama, não?”. Por fim, no quarto, lança um sorriso contido, já na casa de outra família, que está prestes a se tornar refém, após a morte dos Schöbers. Tal construção leva o espectador a refletir sobre o consumo que faz de imagens de violência, pois lhe é dado saber a posição que ocupa. Conforme atesta Laine (2010, p. 57, grifos da autora, tradução nossa),

acredita-se popularmente que, face a cenas horríveis como aquelas retratadas em *Violência Gratuita*, a audiência tende a se identificar com as vítimas automaticamente. Mas ao ter os assassinos olhando de forma constante para a câmera, piscando e se reportando à audiência diretamente [...], Haneke nega esse tipo de fácil solução. Como resultado, os espectadores realizam que são observadores, não vítimas. O jogo de Haneke é fazê-los dividir a agonia dos Schöbers, enquanto os permite se mover entre a diegese e a não-diegese juntamente com os assassinos psicopatas. Isto sugere que o público funciona como cúmplice para a tortura dos Schöbers. Assim, mesmo que a nossa compaixão e preocupação estejam claramente com os Schöbers, nós estamos “jogando o jogo” do lado errado, junto com os assassinos, gostemos disso ou não.

*Violência Gratuita* vai ainda além na sua estratégia para provocar culpa e reflexão no público. Entre a morte de Schorschi e de Georg, o filme investe na anulação da catarse, entendida aqui a partir de Vogler (2015), como um alívio ordinário sentido pelo público após um momento de clímax em um filme. Neste trecho, Paul vai até Anna e sugere um jogo, que nomeia “esposa devota” ou “com faca ou com pistolão, perder a vida é diversão”. As regras são as seguintes: se a mulher conseguir fazer uma oração de modo fervoroso e de trás para frente, poderá escolher quem será o próximo a morrer (ela ou o marido) e qual arma será utilizada (faca ou espingarda).

É justamente enquanto escuta essas regras que Anna pega a espingarda sobre uma mesa próxima, aponta-a com rapidez para Peter e atira contra ele. Os disparos atingem em cheio o tórax do criminoso, que cai instantaneamente morto no chão. Transtornado com o ocorrido, Paul agride Anna, pega um controle remoto sobre o criado-mudo e pressiona o botão para rebobinar. Todas as últimas cenas voltam então no tempo, até o momento em que a mulher vai pegar a espingarda. Sabendo de antemão o que acontecerá, Paul a impede e a recrimina por tentar se voltar contra a dupla.

De acordo com entrevistas concedidas por Haneke, esta sequência mostra que o espectador é capaz de comemorar um crime tão hediondo quanto o assassinato, não importando se é por legítima defesa. Prova disso é que a morte de Peter normalmente desencadeia a catarse no público, elemento bastante comum ao cinema realista clássico. Contudo, logo depois, essa mesma catarse é anulada por uma disjunção narrativa (a rebobinagem intradiegetica), algo típico

do contracinema, para forçar uma reflexão por *mea culpa* na plateia. Brunette (2010) lembra mesmo que, na *première* do filme no Festival de Cannes, a audiência chegou a aplaudir a revanche de Anna sobre os criminosos. Depois da anulação da *catarse*, houve um silêncio sepulcral: uma dolorosa reflexão havia substituído toda a euforia anterior.

### **A atualização neorrealista**

Os *apartes* inserem os espectadores na *diegese* de *Violência Gratuita*: eles ocupam a posição convencional de *voyeur* invisível até o 87º plano, quando são revelados personagens da história, cujo papel é o de cúmplice dos assassinos. É como se a cápsula *diegética* se rompesse e o líquido que a compõe vazasse por todo o espaço destinado às poltronas. A partir de então, até os pontos de vista dos planos do filme se transformam, tornando-se sempre subjetivos e referentes à plateia em si. Com efeito, esta passa o restante da projeção diante de imagens e sons, que Deleuze (1990) chama de *opsignos* e *sonsignos*, tentando compreender o que aconteceu, qual mudança se operou com a piscada de Paul e qual o verdadeiro objetivo do longa-metragem. Há um redobramento da atenção para se desvendar uma espécie de charada cinematográfica, que vem acompanhada de culpa e de reflexão. Os outros *apartes* reforçam tal efeito e há ainda um arremate com a anulação da *catarse*.

É esta mudança de natureza que nos leva a pensar a concepção de um espectador-personagem em correlação com o personagem-espectador dos filmes neorrealistas. Se no cinema realista clássico os personagens sempre estiveram ligados a um circuito composto por ações e reações, o esquema *sensório-motor* de que fala Deleuze (1983), no neorrealismo italiano deixam de reagir aos estímulos e ficam diante de situações atuais ou virtuais (sonhos, por exemplo), repletas de *opsignos* e de *sonsignos*, observando-as e escutando-as a fim de compreender o que se passa nelas. Assim, eles ganham uma atribuição de espectador, do mesmo modo que o espectador ganha uma atribuição de personagem em *Violência Gratuita*. Nas novas composições (*personagem-espectador* e *espectador-personagem*), as tarefas são praticamente as mesmas: percorrer um caminho baseado no pensamento, não na ação. Conforme explica Deleuze (1990, p. 11), “por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que

[o personagem do neorrealismo] está extravagante [...] e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ela registra, mais que reage”.

Desta forma, pode-se afirmar que, após 50 anos daquilo que Bazin (2014) chama de vitória do realismo italiano, Haneke resgatou e atualizou este movimento, considerado o primeiro do cinema moderno por Deleuze (1990), ao inserir o espectador na transformação pela qual passaram originalmente os personagens. E é por meio desta operação, derivada de uma complexa imbricação entre características do cinema realista clássico e do contracinema, que o realizador leva o público a refletir sobre o consumo que faz de imagens de violência por entretenimento, em vez de agir convencionalmente sobre elas. A concepção de um espectador-personagem também ratifica uma consideração de Price e Rhodes (2010) sobre Haneke, na qual sublinham a sua “dívida” estética para com alguns movimentos e cineastas, a exemplo do neorrealismo italiano e de Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni e Robert Bresson.

### **Considerações finais**

A relação de *Violência Gratuita* com o neorrealismo italiano confirma Haneke como herdeiro do cinema moderno. Neste longa-metragem, a reflexão sobre o consumo de imagens de violência por entretenimento não delinea apenas um apuro estético e uma exploração criativa dos recursos cinematográficos, mas principalmente uma contribuição a uma indubitável necessidade social. Como bem coloca Sontag (2013, p. 6.3), “[...] para muitas pessoas na maioria das culturas modernas, a brutalidade física é antes um entretenimento do que um choque”, e isto precisa ser alvo do pensamento crítico contemporâneo.

No filme, os espectadores são levados a refletir sobre o consumo recreativo e inadvertido que fazem da violência no cinema, na televisão e até na internet. A grande pergunta que reside nesta tomada de consciência é por que a sociedade enxerga divertimento em uma história real ou ficcional na qual pessoas são torturadas e assassinadas – basta observar a profusão e o sucesso de franquias de suspense e terror no cinema. Trata-se, com efeito, de um pensamento básico, mas aparentemente desestimulado pela indústria cultural e jornalística em favor do apelo

comercial e financeiro dos seus produtos. Na contramão, porém, Haneke consegue inverter essa lógica e estimular uma visão mais humana de mundo.

### **Referências bibliográficas**

- BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- BRUNETTE, P. *Michael Haneke*. Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- DELEUZE, G. *Cinéma I: l'image-mouvement*. Paris: Les édition de minuit, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cinéma II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- LAINE, T. Haneke's "Funny" Games with the audience (revisited). In: PRICE, B.; RHODES, J. D. (Eds.). *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press, 2010. p. 51-60.
- PRICE, B.; RHODES, J. D. Introduction. In: PRICE, B.; RHODES, J. D. (Eds.). *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press, 2010. p. 1-12.
- SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VIOLÊNCIA gratuita. Direção: Michael Haneke. Produção: Veit Heiduschka. Intérpretes: Susanne Lothar; Ulrich Mühe; Arno Frisch; Frank Giering; Stefan Clapczynski e outros. Roteiro: Michael Haneke. Áustria: Wega Film; Filmfonds Wien; Österreichischer Rundfunk; Österreichisches Filminstitut, 1997. 1 DVD (108 min), son., color.
- VOGLER, C. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015.
- WHEATLEY, C. *Michael Haneke's cinema: the ethic of the image*. Nova York: Berghahn Books, 2009.

# Cinema colonial na África Britânica: aspectos positivos e negativos<sup>1</sup>

## Colonial Cinema in British Africa: positive and negative aspects

Tiago de Castro Machado Gomes<sup>2</sup> (Mestre – UFF)

### Resumo:

Na África colonial, os britânicos implementaram unidades cinematográficas (film units) responsáveis por produzir e difundir filmes pensados em termos formais e de conteúdo especialmente para os súditos coloniais. Tendo o Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1936) e a Colonial Film Unit (1939-1955) como objetos de estudo, determinaremos alguns dos aspectos positivos e negativos da empreitada cinematográfica colonial britânica no continente africano.

### Palavras-chave:

Cinema, África Britânica, Colonialismo, Unidades Cinematográficas.

### Abstract:

In colonial Africa, the British implemented film units responsible for producing and disseminating films designed, in formal and content terms, especially for colonial subjects. Having the Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1936) and the Colonial Film Unit (1939-1955) as objects of study, we will determine some of the positive and negative aspects of British colonial filmmaking on the African continent.

### Keywords:

Film, British Africa, Colonialism, Film units.

Qual seria o balanço geral dos projetos como o Bantu Educational Kinema Experiment (BEKE) e a Colonial Film Unit? Promoveram avanços importantes ou apenas reforçaram o discurso a favor da dominação colonial, impedindo as colônias africanas e seus povos de progredirem? Tiveram impactos importantes no período colonial? E no período pós-colonial?

No artigo *O colonialismo na África: impacto e significação* da coleção História Geral da África, o historiador de Gana, Albert Abu Boahen faz um balanço do período colonial abarcando o âmbito econômico, político e social. O autor adianta logo no início de seu texto que “o impacto do colonialismo tanto é positivo como negativo”, porém logo pontuando que os impactos positivos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Experiências com Filme Educativo.

<sup>2</sup> Graduado em Cinema & Audiovisual e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Contato: tiagodecastrogomes@gmail.com

foram/são em sua maioria consequências acidentais e os impactos negativos em maior número e duradouros. Em nosso âmbito, a mesma sentença poderia ser dita se substituirmos “colonialismo” por “unidades de produção cinematográfica colonial”.

Como primeiro aspecto positivo poderíamos citar a difusão do cinema pelo interior das colônias africanas. Independentemente do contexto colonial, o cinema muito provavelmente chegaria rapidamente à África – como aliás chegou, na virada do século XIX para o XX, em um momento em que a dominação ainda estava em seus estágios iniciais – porém, por se tratar de uma atividade econômica, provavelmente se manteria apenas nas áreas mais populosas, ou seja, confinado ao litoral do continente.

A disseminação do cinema pelo interior da África só foi possível pela existência de projetos como o BEKE e a CFU, os quais não tinham um caráter comercial e não precisavam depender de um público pagante nos povoados, quem sabe incapazes ou mesmo desinteressados em pagar pela novidade das “imagens em movimento” (vale lembrar que os custos do projeto não eram baixos, pois precisavam contar com carros potentes, projetor, tela, caixas de som, cópias, etc).

O desinteresse do mercado exibidor para além das grandes zonas urbanas era tão significativo que cerca de 90-95% dos espectadores dos filmes do BEKE, entre 1935 e 1936, afirmaram nunca terem visto um filme antes. Nas décadas de 1940 e 1950, os funcionários da Colonial Film Unit testemunharam um quadro similar, apesar do aumento de pessoas já introduzidas ao cinema em função de visitas ocasionais às cidades. Por tal motivo, recebidas com cautela ou animação, as vans de cinema móvel atraíam grande público, chegando a contar com mais de 2.000 pessoas em algumas exibições. Os veículos, que eram doados aos governos coloniais, inclusive funcionaram por muitos anos após as independências e ajudaram a difusão das primeiras produções pós-coloniais.

Outro aspecto positivo foi a promoção do bem-estar social através do cinema com a produção de filmes educativos, aliados principalmente a campanhas de agricultura, educação e saúde (na prevenção e tratamento de doenças como malária, febre amarela, febre bubônica etc.). Mesmo que muitos desses filmes perpetuassem uma ideia de subdesenvolvimento, miséria

e atraso da África e fossem vistos às vezes com desconfiança e indiferença por uma plateia pouco disposta a repensar suas tradições, eles cooperaram na redução da fome, do analfabetismo e das taxas de mortalidade, entre outros relevantes avanços sociais na época.

Os últimos aspectos positivos que levantamos e que podem ser perfeitamente discutíveis são: 1) a formação técnica de africanos promovida na sede do BEKE em Tanganica, na sede da CFU em Londres e 2) a assimilação de africanos enquanto parte das equipes de produção. Tal assunto pode ser debatido porque poderíamos pensar que se não fosse o colonialismo, os africanos poderiam ter desenvolvido suas próprias instituições de ensino cinematográfico. Apesar de perfeitamente plausível, essa é uma ideia hipotética. Vemos tal ponto como positivo principalmente em comparação com o tratamento dado ao assunto por outras Metrôpoles europeias. Portugal e França, por exemplo, procuraram ao máximo barrar a produção local e o envolvimento de africanos em atividades cinematográficas. É o caso do decreto Laval, em vigor nas colônias francesas a partir de 1934 e que dava ao Ministério Colonial “o direito de examinar os roteiros e as pessoas envolvidas na produção antes de dar autorização às filmagens” (DIAWARA, 1992, p.22), retardando os realizadores e produções nativas.

Os aspectos e impactos negativos do colonialismo e das unidades de produção cinematográfica são não somente mais numerosos, como também mais profundos e complexos. Primeiramente, a empreitada cinematográfica colonial foi responsável por contribuir para a noção de “atraso” e incultura dos povos africanos. Acreditava-se tanto no poder de persuasão do cinema sobre tais populações “pouco sofisticadas” e “ingênuas”, como na inabilidade dessas em compreender corretamente a linguagem cinematográfica já em curso no mundo ocidental. O rígido controle de censura de filmes, o pequeno número de bioscópios fora das zonas urbanas e outros fatores instituíram uma experiência particular frente ao cinema que talvez tenha impacto até hoje. A África Subsaariana continua tendo um papel secundário no mercado exibidor, distribuidor e mesmo produtor (esse último, com exceção de Nigéria e talvez África do Sul). Na última década, a participação de mercado da produção cinematográfica africana do mundo foi de apenas 3% contra 70% para os filmes americanos (ALARÇON, 2011). De todos os impactos,

esse talvez seja o que permaneça como maior desafio a ser superado pelas indústrias cinematográficas africanas.

Em segundo lugar, a dominação colonial não permitiu o florescimento das indústrias cinematográficas locais. Os únicos campos passíveis de exploração econômica, a distribuição e a exibição, rapidamente foram ocupados por profissionais e empresas provenientes da Europa e dos Estados Unidos da América.

Em toda a primeira metade do século XX, ir ao cinema na África Subsaariana era uma experiência complexa. Conforme Robert Stam e Louise Spence analisam, alguns dos problemas na produção audiovisual “derivam tanto da *presença* de estereótipos distorcidos quanto da *ausência* da representação de certo grupo oprimido” (STAM, SPENCER, 1983, p.7, grifo dos autores). Isso significa que os personagens negros estavam ausentes da maioria dos filmes ou, quando raramente apareciam, representavam papéis secundários, como a empregada doméstica, o amigo(a) do(a) mocinho(a) ou ainda vilões. Quando alguma história se passava no próprio continente africano, esse era retratado enquanto território homogêneo, onde reinavam as savanas e desertos. O interesse recaía sobre os animais ou “tribos selvagens” que mostravam a grande diferença entre a “vida ocidental” e a “vida africana”.

No caso dos filmes do BEKE e da Colonial Film Unit, como o personagem do negro africano está maioritariamente presente, o problema fundamental está na distorção da representação tanto dos africanos, quanto da África em si. Como observamos nos pequenos trechos exibidos. Como observamos nos filmes exibidos na apresentação – *Tropical Hookworm* (1936), *Veterinary Training of African Natives* (1936), *Mr. English at Home* (1940) e *Nairobi* (1950)<sup>3</sup> – os personagens africanos são representados como “atrasados”, aqueles que necessitam aprender e evoluir. Do outro lado, há o personagem do branco/europeu, associado sempre à figura da autoridade, do poder e do domínio do conhecimento. A noção de pluralidade dos territórios africanos é também apagada e têm-se a percepção, nesses filmes, de que existe uma única e grande “África”. Constrói-se a ideia de que a colonização foi um processo benéfico às colônias africanas. No curta-metragem *Nairobi*, por exemplo, o narrador afirma que a capital

---

<sup>3</sup> Para assistir os quatro títulos, acesse <http://www.colonialfilm.org.uk/>.

do Quênia “há cinquenta anos atrás era um pântano” e com a colonização se tornou uma verdadeira metrópole, com bancos, aeroportos, hotéis, etc. Acerca da condição subdesenvolvida, coloca-se a culpa no próprio continente – suas doenças, seu clima, sua população – como se o colonialismo e a imperialismo não fossem responsáveis também por essa condição.

Em uma sociedade dominada pelo eurocentrismo, a imagem foi por extensão contaminada por esse modo de enxergar, julgar e viver no mundo. Trata-se da “invasão cultural”, para utilizar a definição de Paulo Freire sobre essa “tática de dominação” e já dominação em si, compreendida como “a penetração que fazem os invasores no contexto cultural dos invadidos, impondo a estes sua visão do mundo, enquanto lhes freiam a criatividade, ao inibirem sua expansão” (FREIRE, 1987, p.86).

Quais seriam as consequências do cenário racista perpetuado por tais filmes para a “alma”/psiquê dos africanos? Para responder a mais essa pergunta, talvez seja fundamental retomar Frantz Fanon neste momento. A partir de sua formação como psiquiatra, Fanon colocou a esfera psicológica da dominação colonial no centro de suas pesquisas. Sendo o racismo o elemento estrutural do dualismo entre colonizador e colonizado, afetaria esse último por instigar nele uma negação de si mesmo e um desejo de “ocupar o lugar do outro”:

Culpabilidade e inferioridade são as consequências habituais desta dialética. O oprimido tenta então escapar-lhes, por um lado, proclamando a sua adesão total e incondicional aos novos modelos culturais e, por outro lado, proferindo uma condenação irreversível do seu estilo cultural próprio [...] A luta do inferiorizado situa-se a um nível nitidamente mais humano. (FANON, 1980, pp.43-8)

Fragilizada, a estrutura psíquica do africano negro propicia um “desmoronamento do ego” e ele “cessa de se comportar como indivíduo racional. O sentido de sua ação estará no Outro (sob forma do branco), pois só o Outro pode valorizá-lo” (FANON, 2008, p.136). A implantação do regime colonial, portanto, não teria o objetivo de “aniquilar” a cultura tradição africana. Pelo contrário, sua busca é pelo rebaixamento e opressão da cultura autóctone para que o oprimido enxergue na cultura ocidental um desejo e, frente a sua própria, um desprezo e

um sentimento de inferioridade. O negro tornar-se-ia dependente do reconhecimento do branco e almejava alcançá-lo, sem nunca poder atingir tal sonho.

Além de projetar a Grã-Bretanha como pátria benevolente através da produção de conteúdo educativo, os filmes do BEKE e da CFU reforçavam as disparidades entre britânicos e outros súditos imperiais, criavam uma ideia de “centro” (eles) e “periferia” (os “Outros”). Reforçavam lados opostos para Grã-Bretanha e colônias na África, mesmo que em teoria parte do mesmo Império. Além disso, projetavam a autoridade imperial enquanto símbolo da modernidade tecnológica – justamente através do cinema, outro emblema da vida moderna – e alimentavam o discurso eurocêntrico colonial, afetando a maneira com que os africanos eram vistos pelo mundo e viam a si mesmos.

O interesse estrangeiro no continente africano foi conformado desde então pela procura do exótico e do mítico, quando há o olhar para as tradições e belezas naturais e pela procura de aspectos negativos e inferiorizantes, quando há o olhar para a miséria, doenças e guerras civis – ou seja, um olhar “afropessimista”. No artigo *Afropessimism: a genealogy of discourse*, os autores Boulou B'béri e P. Eric Louw, abordam os diferentes discursos correntes sobre o conceito do afropessimismo na mídia. Segundo os mesmos,

Como discurso, o afropessimismo produz o sentido de que algo está errado com os africanos. O coração desse discurso deriva do fato de que os africanos não vivem de acordo com o conjunto de critérios gerados pelos ocidentais que querem desenvolver a África. Especificamente, os ocidentais querem que a África funcione social e economicamente de maneira que o continente se entrose perfeitamente com a economia globalizada construída pelos europeus e americanos ao longo dos últimos dois séculos (B'BÉRIE; LOUW, 2011, p.337).

Tanto as visões externas quanto as dos próprios africanos acerca do continente e de si mesmos ainda não foram totalmente superadas. Basta lembrar episódios de 2015, quando as notícias sobre o surto de ebola na África, os ataques do grupo islâmico radical Boko Haram na Nigéria e os conflitos no âmbito de Burkina Faso contra o presidente Blaisé Compaoré estiveram entre as notícias mais divulgadas no mundo sobre o continente, reforçando o caráter negativo dessa representação. Tentativas dos próprios africanos de afastamento de suas raízes podem

ser visualizadas nos processos de remoções simbólicas e materiais de sua “africanidade” como os tratamentos de branqueamento da pele, o abandono de tradições e o fenômeno migratório.

Seria o cinema portanto tão ou mais colonizador quanto o colonialismo? Visto que a empreitada eurocêntrica e racista continua a todo vapor presente nos meios de comunicação, é possível afirmar que sim. A descolonização da mente, que Ngugi Wa Thiong’O (2007) invocou como fator central da superação colonial e pré-requisito para a prática criativa do cinema africano certamente ainda não foi totalmente alcançada e continua afetando, com pouca distinção, a África e os africanos.

[A colonização] foi um processo completo que invadiu o ser colonizado, de forma geográfica, econômica, cultural, política e psicológica. [...] Há muito que se discutir sobre qual dos aspectos do colonialismo era o pior. Alguns talvez considerem o aspecto econômico, outros o político, ainda há aqueles que optam pelo cultural. A questão central é, na verdade, que eles estão todos inter-relacionados. Mas de certa forma, o psicológico, o aspecto do olhar, das imagens, é o mais importante. Quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertarmos em outros aspectos. (THIONG’O, 2007, p.30)

### Referências

- ALARÇON, Céline. *FESPACO 2011 : inquiétudes sur l'avenir du cinéma africain*. In: Ina Global, 14/03/2011. Disponível em <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/fespaco-2011-inquietudes-sur-lavenir-du-cinema-africain>. Acessado em 20/01/2016.
- B’BÉRI, Boulou Ebanda de; LOUW, P. Eric. *Afropessimism: a genealogy of discourse*. Critical Arts Projects & Unisa Press, 25 (3), pp.335-346, 2011.
- BOAHEN, Albert Adu. *O colonialismo na África: impacto e significação*. In: BOAHEN, Albert Adu (Org.). *História geral da África volume VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. Brasília: UNESCO, 2010b.
- DIAWARA, Manthia. *African Cinema: Politics & Culture*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1992.
- FANON, Frantz. *Em Defesa da Revolução Africana*. Lisboa: Sá da Costa, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (Org.). *Empire and Film*. Londres: British Film Institute, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Film and the End of Empire*. Londres: British Film Institute, 2011b.

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.

STAM, Robert. SPENCER, Louise. *Racism, colonialism and representation*. Screen 24, No 2, março-abril 1983.

# Terror de autor: cinema de gênero e metalinguagem no longa O

*Barão*<sup>1</sup>

## Autorship and portuguese horror: genre cinema and metalanguage in the feature film *The Baron*

Tiago José Lemos Monteiro<sup>2</sup> (Doutor – IFRJ/UAM)

### Resumo:

Este artigo se insere no contexto de uma investigação sobre as condições de ocorrência de um cinema de horror em Portugal, e que tem por pressuposto a inexistência, no país, de uma tradição expressiva em termos de narrativas cinematográficas de gênero. Aqui, procuro discutir tais questões a partir do longa-metragem *O Barão* (2011), de Edgar Pêra, que ocupa um lugar fronteiro entre a evocação de um imaginário de gênero associado ao universo dos filmes B e o questionamento destes mesmos códigos.

### Palavras-chave:

Cinema de horror/terror; cinema português; Edgar Pêra; *O Barão*

### Abstract:

"The Baron" (2011) is a portuguese feature film directed by Edgar Pêra that crosses some borders traditionally built around the ideas of genre cinema and the Author's Theory, by mixing several references of the horror/b-movie universe with metalinguistic strategies in its plot. This paper also questions the common sense about the absence of horrific manifestations in portuguese cinema, and looks for traces of it in the realm of more legitimated author cinema.

### Keywords:

Horror cinema; portuguese cinema; Edgar Pêra; *The Baron*

### Considerações iniciais

Este artigo insere-se no contexto de uma investigação acerca das condições de ocorrência de um cinema de horror (CARROLL, 1999) em Portugal. O pano de fundo de tais questionamentos é o discurso, algo corrente na imprensa lusa e também nos circuitos acadêmicos voltados aos estudos fílmicos, segundo o qual Portugal seria um país sem uma tradição expressiva em termos de narrativas cinematográficas de horror, a despeito do elevado valor simbólico de que a grife *euro horror* (OLNEY, 2013) desfruta nos circuitos dedicados ao

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMAS EM PORTUGUÊS – APROXIMAÇÕES - RELAÇÕES.

<sup>2</sup> Professor do curso de Produção Cultural do IFRJ-Nilópolis, onde coordena o Núcleo de Criação Audiovisual. Doutor em Comunicação/UFF. Também atua como roteirista e realizador audiovisual independente.

gênero, ou do fato de Portugal sediar, hoje, dois importantes festivais dedicados ao universo do horror e do fantástico - o bissexto Fantasporto, em 2016 a caminho de sua 36ª edição, e o mais recente, porém não menos importante, MOTELx, atualmente a caminho de sua décima primeira edição.

Em reflexões anteriores (MONTEIRO, T., 2014a, 2014b, 2015a, 2015b), discorri sobre alguns exemplares da produção audiovisual lusa contemporânea que se apropriavam, de forma menos ou mais declarada, de alguns códigos narrativos do horror, bem como examinei alguns antecedentes históricos que podem ter fomentado tais investidas. Aqui, debruço-me sobre um exemplar *sui generis* no panorama da produção lusa contemporânea, que ocupa uma espécie de lugar intermediário entre o desejo de evocar um imaginário associado ao cinema B/de gênero, e a ruptura sistemática destes mesmos códigos, que o aproximariam daquilo que a historiografia mais ortodoxa tendem a entender por *cinema português de autor*: o longa-metragem *O Barão*, dirigido por Edgar Pêra em 2011, a partir do conto homônimo de Branquinho da Fonseca.

### **De quê tem medo o cinema português?**

Cada contexto nacional e cultural constrói uma maneira particular de exorcizar narrativamente seus demônios e temores mais profundos, e isto nem sempre se dá sob a chave audiovisual. Entretanto, e aqui recorro a título de comparação preliminar ao caso do horror no cinema brasileiro devidamente esmiuçado por Cánepa (2008) em sua tese de doutorado, o discurso da ausência por vezes precede o esquadramento sistemático acerca de sua validade.

Neste sentido, enxergo algumas afinidades entre o caso brasileiro e o português. Talvez por força de algum tipo de inércia investigativa, foram lançadas à sombra diversas iniciativas filmicas que, se por um lado nem sempre poderiam ser consideradas 100% vinculadas aos traços estilísticos que constituem o gênero horror, por outro não deixavam de efetuar uma apropriação de elementos da gramática horrífica no âmbito de outros gêneros, como o melodrama de matriz literária e o filme histórico. Em texto publicado na 10ª edição da Revista Bang!, João Monteiro (2011) formula a ideia de “breve cinema de terror português” para qualificar os flertes esporádicos

entre o cinema luso e o horror. Estes seriam caracterizados por diversos desencontros, compostos por uma pletera de filmes perdidos, censurados, destruídos por incêndios ou dos quais restam apenas poucos rolos sem som, mormente na primeira metade do século passado, auge do Estado Novo salazarista, que via nas comédias e melodramas históricos veículos mais eficientes de promoção do regime.

Com a Revolução de Abril, que põe termo a quase cinco décadas de ditadura, instaura-se um novo paradigma audiovisual, pautado pelo ideário da Nouvelle Vague e do Neorealismo, e que reforçará a ideia de um *cinema de autor*, subsidiado pelo Estado e muito mais direcionado ao circuito de mostras e festivais do que às grandes bilheterias. Mesmo no decurso dos anos 1980 e 1990, que respectivamente sinalizam a entrada e a consolidação de uma cultura de consumo em Portugal, as incursões do cinema luso no âmbito do cinema de gênero ou se revelarão falhadas no que tange à repercussão junto ao público, ou serão relegadas a uma posição marginal do ponto de vista dos estudos fílmicos (PISCO, 2014). É o caso de realizadores como António de Macedo, espécie de dissidente da geração do “Novo Cinema Português” dos anos 1960, e que durante os anos 1980 investe em alguns longas-metragens de cunho fantástico ou mesmo de horror (*O príncipe com orelhas de burro*, 1980; *Os abismos da meia-noite*, 1984; *Os emissários de Khalom*, 1988; *A maldição de Marialva*, 1989), sendo por isso ostracizado por seus pares e por aqueles que escrevem a história oficial do cinema luso (MOZOS, 2012).

Apenas em 2006, com o filme *Coisa ruim*, de Tiago Guedes e Frederico Serra, é lançado aquele que a imprensa local considera “o primeiro filme de terror português a sério”<sup>3</sup>. Nas críticas veiculadas pela imprensa sobre ele, entretanto, as apreciações favoráveis eram inversamente proporcionais aos elementos propriamente horríficos que ele continha: ao narrar as atribulações de uma família de classe média lisboeta que se muda para uma casa assombrada numa aldeia do interior, o longa era tanto mais exaltado quanto mais se aproximava de um drama familiar e menos recorria aos “sustos fáceis” que, no entendimento dos críticos, eram característicos deste tipo de filme (CÂMARA, 2006).

---

<sup>3</sup> A declaração, atribuída ao crítico da revista *Première* Rui Pedro Tendinga, consta da contracapa da edição em DVD do filme *Coisa ruim*, lançada pela Atalanta Filmes.

### **"Aqui quem manda sou eu!": *O Barão*, entre a alegoria política e a reverência B**

Os letreiros iniciais de *O Barão* narram uma história (de produção) mais fantástica do que a ficção que ela narra: em meados da década de 1940, nos estertores da II Guerra Mundial, a produtora de cinema Valerie Lewton chega a Portugal e se casa com um ator português, que lhe apresenta ao conto *O Barão* (1942), de António José Branquinho da Fonseca (1905-1974), expoente do Modernismo Luso. Valerie Lewton teria enxergado na história do aristocrata vampiresco, que relata sua vida de amores e tragédias para um inicialmente inocente inspetor educacional, o ponto de partida perfeito para um longa-metragem de horror.

O Estado Novo de António de Oliveira Salazar, regime ditatorial que governou Portugal entre 1926 e 1974, estava em seu auge. As filmagens iniciam-se, pois, em segredo, no galpão de uma fábrica no Barreiro, margem sul de Lisboa. Quando a Polícia Internacional de Defesa do Estado toma ciência do que está a se passar, os negativos do filme são confiscados e, ao que parece, Salazar fica profundamente incomodado com as semelhanças entre sua própria figura e a do Barão. A equipe hollywoodiana é imediatamente repatriada, e os técnicos portugueses deportados para o Tarrafal, prisão situada na Ilha de Santiago (Cabo Verde), onde morrem torturados.

Em 2005, dois rolos e o roteiro do filme são descobertos no acervo de um Cineclube do Barreiro. A partir deste material, o diretor Edgar Pêra resolve fazer uma espécie de remake do filme original, reforçando os elementos propriamente horríficos da história, transformando o Barão protagonista em um tirano que aterroriza os habitantes de uma aldeia do Norte de Portugal, até ser confrontado pelo inspetor educacional (Marcos Barbosa) que chega ao vilarejo para executar um trabalho, a quem pouco a pouco seduz e coopta.

Os modos pelos quais Edgar Pêra se apropria de alguns códigos do cinema de gênero, mais especificamente do horror série B, em seu filme *O Barão* tendem mais à desconstrução crítica do que à subserviência. Interessa ao cineasta menos realizar um filme de terror "convencional", e mais dialogar com o imaginário deste tipo de narrativa, sob a chave da alegoria política e da farsa metalinguística. Tome-se por exemplo o duplo sentido que se cria entre Valerie

Lewton, a "produtora americana" da história de Pêra, e Val Lewton, célebre produtor da RKO, de ascendência ucraniana e responsável por inúmeros longas de terror de baixo orçamento, como *Cat people* (1942) e *I walk with a zombie* (1943).

A primeira aparição do personagem-título, interpretado por Nuno Melo (precocemente falecido em maio de 2015), literalmente desestabiliza o filme. Ostentando uma intimidante capa negra (não por coincidência, elemento característico da iconografia fadista) e sob pesada maquiagem, o Barão captura o Inspetor para seu castelo de tons expressionistas, arquitetura em linhas retas e jogos de luz e sombra que bem poderiam ter saído de um filme do Ciclo de Monstros dos estúdios da Universal nos anos 1930-1940 (FIG. 1). A *mise-en-scene*, até então bastante próxima do clássico, se converte em uma sucessão de fusões e superposições de planos, em paralelo à afirmação de uma dinâmica quase teatral nos termos do confronto que se estabelece entre os personagens (FIG. 2). O crescendo de agressividade e autoritarismo do Barão se traduz em diálogos que mais se aproximam de gritos de guerra ("Aqui quem manda sou eu!"), *leitmotifs* ("Eu sou uma besta!") e berros guturais (as chamadas por Idalina, a filha adotiva/criada/paixão platônica do protagonista).



Linha superior. FIG. 1: O castelo do Barão; FIG. 2: As imagens superpostas características do diretor  
 Linha inferior. FIG. 3: as ruas sinistras da aldeia; FIG. 4: o homem-javali.

A despeito, portanto, da presença incontestável de elementos cênicos e narrativos que nos remetem à gramática tradicional do filme de horror - o vilão de aspecto vampiresco, a criada enigmática, o castelo soturno, a aldeia de vielas estreitas e enevoadas (FIG. 3), habitada por camponeses crédulos e simplórios - Edgar Pêra não se apropria deste imaginário com a finalidade de provocar medo ou aversão no espectador, mas sim uma espécie de desconforto cognitivo. *O Barão* nos coloca, pois, em um lugar deslizante, para o que muito depende do repertório (e a disponibilidade) do espectador em aceitar o jogo proposto pelo cineasta. Momentos *tipicamente* horríficos - a sequência de abertura, as aparições do homem-javali (FIG. 4) em meio à floresta, avançando de forma ameaçadora em direção à câmera, os rompantes de fúria do Barão - são a todo momento fraturados pela irrupção de sequências concebidas para arremessar o espectador para fora do filme.

### Considerações finais

O modo como *O Barão* foi lançado em Portugal acabou por materializar as operações de deslizamento expressas no título deste artigo. Por um lado reconhecido como *pièce de résistance* do cinema de autor luso (muito embora Edgar Pêra possa ser considerado, se comparado aos parceiros de geração, como o realizador que mais flertou com a linguagem e a iconografia *pop*, mesmo que com a intenção de desconstruí-la), por outro a *première* do longa se deu no contexto da seção Quarto Perdido do MOTELx 2011, que existe desde 2009 e tem por objetivo lançar luzes sobre as eventuais incursões do cinema luso pela seara do terror.

O desejo em reconhecê-lo e vinculá-lo ao universo do cinema de gênero funcionaria, assim, como forma de atribuir-lhe alguma transversalidade em termos de endereçamento. Refém da dicotomia *autoria* (sinônimo de legitimidade crítica - a antropologia visual de Pedro Costa, as transgressões de Miguel Gomes, a temporalidade de um Joaquim Pinto) x *gênero* (associado à adesão do grande público - as comédias de António Pedro Vasconcellos, os *thrillers* de Joaquim Leitão), que noutras cinematografias nacionais decerto aparece de maneira mais dissolvida, o cinema português deposita, em alguns títulos, a esperança quase sebastianista numa "terceira margem", a partir do reconhecimento da obra *enquanto filme de autor* para que seu diálogo com o imaginário de gênero seja validado, o que parece se aplicar ao objeto da reflexão que aqui se encerra.

## Referências

CÂMARA, V. Coisa nada ruim. Público, Lisboa, 24 fev. 2006. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=145033>>. Acesso em: 08 maio. 2015.

CÂNEPA, L. L. Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese (Doutorado) em Multimeios – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

CARROLL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

MONTEIRO, J. História do breve cinema de terror português. Bang!, Lisboa, n. 10, 2011, pp. 24-28.

MONTEIRO, T. J. L. "O medo que vem do interior: confrontos entre o tradicional e o moderno no longa de terror português *Coisa ruim*". In: AVANCA | CINEMA 2014, 2014, Portugal. Avanca: Edições Cine-clubes de Avanca, 2014. v. 5. p. 847-854.

\_\_\_\_\_. Floripes: um documentário de horror?. In: II CONGRESSO MUNDIAL DE COMUNICAÇÃO IBEROAMERICANA: Comunicação ibero-americana: os desafios da

Internacionalização, 2014, Portugal. Livro de Atas:... Braga: CECS-Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), 2014. v. 0. p. 1963-1971.

\_\_\_\_\_. "Seduzidas pelo demônio: sobre traduções e traições nas 'Cartas Portuguesas' de Jess Franco". In: XIV CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE COMUNICAÇÃO: Comunicação, Cultura e Mídias Sociais, 2015, Brasil. Anais eletrônicos: São Paulo: ECA-USP, 2015. pp. 6086-6096.

\_\_\_\_\_. "Horror à portuguesa: radiografia analítica da Competição de Curtas do MOTELx 2014-Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa". In: XX CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE, 2015, Uberlândia. Anais eletrônicos:... São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/resumos/R48-1113-1.pdf>> Acesso em 07 nov. 2016.

MOZOS, M. (org.) *O cinema de António de Macedo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2012.

OLNEY, I. *Euro horror: classic european horror cinema in contemporary american culture*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

PISCO, C. P. "O Cinema de Terror em Portugal". In: AVANCA | CINEMA 2014. Avanca (Portugal): Edições Cine-clube de Avanca, 2014. v. 5. p. 807-815.

# 11/9 e os filmes-catástrofe a partir do *Unheimliche* de Freud<sup>1</sup>

## The Freudian uncanny in 9/11 and global-destruction cinema

Tiago Alves de Moraes Sarmiento<sup>2</sup> (Doutorando – UFRJ)

### Resumo:

Ancorados nos termos originais em alemão do texto *O Estranho* de Sigmund Freud (1919), propomos uma discussão acerca da tradução em português do conceito e suas eventuais falhas para com o restante da teoria freudiana junto aos filmes-catástrofe para refletir sobre o que, de fato, estaria em jogo tanto no conceito do *Unheimliche* em não estar relacionado apenas ao horror, quanto na vida inconsciente do americano, onde desejo, fantasia e recalque entram em xeque junto aos atentados de 11 de setembro.

### Palavras-chave:

*Unheimliche*, Fantasia, *Blockbuster*, Terrorismo, Psicanálise.

### Abstract:

Parting from the original German terms in Sigmund Freud's *The Uncanny* (1919), we propose a reflexion about the mistranslations of the *Unheimliche* and its flaws towards the rest of Freudian theory applied to global-destruction movies to make an argument that the concept is not exclusively related to what causes horror, where unconscious wishes, fantasy and repression meets the average american subject's psyche to build even more anxiety on the terrorist attacks at 9/11.

### Keywords:

Uncanny, Fantasy, Blockbuster, Terrorism, Psychoanalysis.

### Trauma e *Unheimliche*

No artigo *The uncanniness of september 11th* (HEISCHMAN, 2002), Daniel Heischman descreve sua reação ante aos ataques de 11 de setembro, dizendo sobre uma sensação de horror que lhe trazia choque e uma estranha ideia de familiaridade simultaneamente. O autor reflete que, para que haja algo que tome conta de um sentimento tão fascinante e aterrorizante em nossas vidas, esta coisa deve superar uma simples surpresa; deve tocar mais profundamente algo negligenciado por nós (HEISCHMAN, 2002, p. 198).

Enquanto via as duas torres do World Trade Center ruindo, descreve:

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CATÁSTROFE E GUERRA NO CINEMA AMERICANO.

<sup>2</sup> Doutorando em Teoria Psicanalítica (UFRJ), Mestre em Comunicação Social (UFJF), pesquisa o cinema de super-heróis junto à teoria freudiana, com ênfase no fenômeno do *Unheimliche*.

[...] eu me vi sendo puxado por duas direções diferentes. Eu não podia imaginar que tais coisas estavam acontecendo; era tudo como um sonho ruim. Entretanto, os eventos pareciam estranhamente familiares de algum jeito. Enquanto as torres do World Trade Center ruíam chão abaixo, eu senti como se estivesse vendo algo muito primitivo e, de um certo modo, não completamente alheio à psiquê humana<sup>3</sup> (HEISCHMAN, 2002, p. 197).

É assim que Heischman chega ao ensaio *O Estranho (Das Unheimliche)*, FREUD, 1919/1990), introduzindo sua leitura do conceito freudiano a partir da experiência do estranho direcionar o sujeito para “aquelas situações onde o que era familiar se torna não-familiar, assim como dois monumentos da silhueta de Nova Iorque pararam de existir, ou ‘desfamiliarizaram-se’<sup>4</sup> (HEISCHMAN, 2002, p. 198). Heischman ainda diz em seu artigo que a noção de *unheimlich*<sup>5</sup> seria interessante para se dirigir a uma “nação horrorizada procurando significado no meio de eventos trágicos e inigualáveis<sup>6</sup>” (Idem).

No entanto, Heischman cai em um erro comum aos pesquisadores fora do campo psicanalítico que abordam o tema do *unheimlich*: fixar sua análise nas categorias enumeradas por Freud – duplo, magia, onipresença de pensamentos, etc. – e articulá-las única e exclusivamente com o que é terrível e causa medo, sem se dar conta dos deslizes de tradução e do resto da obra freudiana.

Os termos utilizados por Heischman é o que nos chama atenção pelos elementos diferentes entre as línguas alemã e inglesa – língua da qual a tradução das *Obras Completas* em português foi feita. Embora a tradução de *unheimlich* para o português seja *estranho*, sabe-se que este termo não contempla a essência do conceito, muitas vezes carecendo de adjetivações como estranheza-familiar, inquietante estranheza, etc. O termo *Heim*– significa *casa* em alemão,

---

<sup>3</sup> Do original: “[...] I found myself pulled in two different directions. I could not imagine that such things were happening; it was all like a bad dream. However, the events felt eerily familiar in some small way. As the World Trade Center Towers fell to the ground below, I felt as if I was watching something very primal and, in some way, not entirely foreign to the human psyche”.

<sup>4</sup> “the experience of the uncanny opens us to those situations where that which was familiar is now unfamiliar, just as two landmarks of the New York City skyline became no more, or ‘de-familiarized’”.

<sup>5</sup> De agora em diante, adotaremos esta grafia.

<sup>6</sup> “[...] a horrified nation, one searching for meaning in the midst of tragic and unparalleled events”.

enquanto o prefixo /un-/ , além de significar *não*, contém, em si, outro conceito freudiano importantíssimo para a compreensão do *unheimlich*, o de denegação<sup>7</sup> (*Verneinung*).

Mas o principal problema da tradução, ao nosso ver, se dá logo no terceiro parágrafo de *O Estranho* – e é o que mais guia alguns pesquisadores fora da psicanálise: termos como *assustador* ou *horror*<sup>8</sup> para representar o que é angustiante. Isso se dá pelo resto da tradução ter usado alguns termos não muito fiéis ao alemão, como *ansiedade* para representar a *angst*, angústia, ou *instinto* para representar as *pulsões*.

Onde anteriormente aparecia “relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror” (FREUD, 1919/1990, p. 275-6)<sup>9</sup>, na nova tradução direto do alemão, pode-se ler “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (FREUD, 1919/2010, p. 329)<sup>10</sup>. Enquanto os termos *assustador*, *terrível* e *horror* não fazem muita diferença aqui, *medo* é um dos termos que foram traduzidos levemente, sem levar em consideração outros trabalhos do psicanalista. A palavra que se relaciona ao *assustador* em uma tradução e ao *terrível* na segunda citação é *Schreckhaften*, cujo radical *schreck* relaciona-se ao *susto*. Aqui, nada demais. Porém, é na tradução de *angst* para *medo* que perdemos o sentido e caímos na tentação de relacionar o estranho ao que dá medo.

A ‘angst’ descreve um estado particular de se esperar o perigo ou preparar-se para ele, ainda que possa ser desconhecido. O ‘furcht’ exige um objeto definido que se tenha temor. ‘Schreck’ [susto], contudo, é o nome que damos ao estado em que alguém fica quando entrou em perigo sem estar preparado para ele, dando-se ênfase ao fator da surpresa (FREUD, 1920/1990, p. 23 - 4).

*Angst* é utilizado tanto pra medo quanto pra angústia na obra freudiana, pois designa uma situação peculiar angustiante.

---

<sup>7</sup> Para Freud, uma das poucas marcas que não possuímos no inconsciente é a da negação, sendo o *não*, muitas vezes, uma artemanha pela qual o material recalçado chega à consciência (ver FREUD, *A Negativa*).

<sup>8</sup> Outro conceito da teoria psicanalítica. Para Freud, o horror está sempre relacionado à castração (ver FREUD, *A Cabeça da Medusa*).

<sup>9</sup> Do original em alemão: “Kein Zweifel, daß es zum Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden gehört, und ebenso sicher ist es”.

<sup>10</sup> Esta tradução é chamada de *O Inquietante*, publicada pela Cia. Das Letras.

Isso é muito importante ter em mente pois a utilização do conceito de *unheimlich* está, muitas vezes, indissociável ao que é assustador ou horripilante. Essa concepção é parcial, uma vez que o próprio Freud nos lembra que não começara sua explicação por estes exemplos para que o *unheimlich* não fosse confundido apenas com o que é lúgubre e macabro (FREUD, 1919/1990, p. 304).

### **Trauma e fantasia**

Talvez, para compreendermos melhor a relação entre o fascínio pelos filmes de catástrofe global e o desolador efeitos dos atentados terroristas de 11/9, precisamos partir desta pergunta: até onde a ficção antecipa– ou não – o trauma ou o seu retorno à consciência?

A ficção é parte das 'construções auxiliares' (FREUD, 1930/1990), tentativas do sujeito de remodelar a realidade ao seu redor a partir de dispositivos, para que seus desejos e o princípio de prazer sobressaiam à realidade empírica. A partir de obras da ficção, por exemplo, o sujeito criaria ilusões que o permitiriam ajustar a realidade ao seu prazer, ainda que o desejo remeta a algo estranho. É somente quando um fato tão horrível e fantasioso quanto dois arranha-céus ruírem diante das câmeras – tão fantásticos quanto o cinema de ficção científica – que temos a sensação da realidade despedaçada. É neste ínterim que se dá a inquietante estranheza no jogo entre princípio de realidade e princípio de prazer.

Postula Freud:

No domínio da ficção, encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos com o herói com o qual nos identificamos; contudo, sobrevivemos a ele, e estamos prontos a morrer novamente, desde que com a mesma segurança, com outro herói (FREUD, 1915/1990 p. 329).

Primeiro, há de se destacar a questão do desejo. Sendo algo inconsciente e, doravante, contendo em si aspectos pulsionais que remetem tanto a Eros quanto à pulsão de morte, muitas vezes se torna angustiante em sua emergência à consciência, independente se agressivos ou eróticos. Depois, é preciso observar a relação dos desejos com o *unheimlich*. Freud identifica que deveria haver algo *além* de uma simples angústia para causar a sensação do *unheimlich*,

relacionadas às duas formas de recalque que seriam fundamentais para sua ocorrência: 1) algo que contradiga que crenças superadas não são possíveis e 2), complexos infantis recalcados, como algumas fantasias e desejos (Idem, p. 309-10).

Nossa hipótese é a de que relevamos – ou recalcamos – tão cotidianamente os acontecimentos advindos da ficção, descartamos tão certamente a possibilidade real de que aconteçam, que, quando algo tão fantástico nos atinge e aquele evento até então fictício se torna tangível, há ocorrência do *unheimlich*.

### **Discos voadores em NY**

A nosso ver, a catarse promovida pela tragédia no cinema – derivada da tragédia do teatro – atua sobre três frentes ambíguas: de um lado, reitera que somos humanos e estamos à mercê das forças da natureza que não podemos controlar, diariamente lutando contra a morte; por outro, como diz Freud, sobrevivemos àquilo por termos segurança o suficiente de que não estamos susceptíveis àquelas ameaças aparente, nos dando um certo conforto de que somos imortais – tal como acreditamos em nosso inconsciente; por fim, coloca em xeque nosso fascínio pela desgraça, pela destruição, provenientes da pulsão de morte.

Aqui, abre-se uma pergunta que buscamos responder ao longo de nossa tese de doutorado: até quando a ficção e sua repetição de motivos e temas seria o suficiente para nos “acostumarmos” com aquelas ideias e recalca-las por não soarem reais?

O que podemos responder por ora e fazer conexão com o 11 de setembro seria que a constante repetição da destruição total de Nova Iorque em filmes, por exemplo, serve para reiterar a segurança de que aquilo só ocorrerá na ficção e, por fim, acabamos por recalcar a crença real naquele acontecimento. Neste aspecto, a repetição, tão complacente à pulsão de morte, trabalha junto com a ficção para deixar essa destruição no âmbito da fantasia e do desejo, no reino inconsciente do sujeito.

Voltando ao artigo de Heischman, o autor relembra a seguinte passagem de *O Estranho*:

Tão logo *acontece realmente* em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho; é como se estivéssemos raciocinando mais ou menos assim: “Então, afinal de contas, é *verdade* que se pode matar uma pessoa com o mero desejo da sua morte!” (FREUD, 1919/1990, p. 308).

Freud ainda nos dá mais pista sobre isto quando destaca essas linhas que se tornam embaçadas entre a realidade e a imaginação:

Refiro-me a que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, e assim por diante. [...] Nele, o elemento infantil, que também domina a mente dos neuróticos, é a superênfatização da realidade psíquica em comparação com a realidade com a realidade material – um aspecto estreitamente ligado à crença na onipotência de pensamentos (Idem, p. 304).

Retornamos, então, à pergunta: o pacto ficcional e suspensão da crença da realidade material como a conhecemos quando estamos diante de obras fantásticas da ficção serviria para amenizar os impactantes efeitos traumáticos de um evento tão devastador quanto os atentados de 11 de setembro?

Em uma conclusão nada definitiva, nossa tendência é a de considerar que, assim como deveria ter um *algo a mais* na leitura de Freud para que um trauma, angústia ou objeto estranho carregue o potencial angustiante do *unheimlich*, também acreditamos que deva existir esse *algo a mais* na relação entre sujeito e ficção científica que vá além do pacto ficcional e o “imunize” contra o efeito do trauma. Se um herói com poderes extraordinários realmente aparecesse em nossas vidas, nossa tendência é acreditar que as reações seriam das mais adversas, todas com um primeiro momento de fascínio e susto, antes da aprovação ou repúdio consciente – o *unheimlich*.

Talvez seja essa crença na invulnerabilidade do sujeito e sua sensação de segurança, especialmente a dos EUA como um lugar invulnerável, junto com a queda de dois símbolos fálicos de sua mais emblemática cidade – que remete à angústia da castração e às crenças

superadas – que esta ficção invade a realidade e ajuda a exponenciar o efeito *unheimlich* de 11 de setembro. Compulsivamente se repetindo no cinema, ano após ano.

## Referências

FREUD, Sigmund. (1900). A Interpretação dos Sonhos. In: *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, v. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

\_\_\_\_\_. (1915). Reflexão para tempos de guerra e morte. In: *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

\_\_\_\_\_. (1919). O Estranho. In: *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

\_\_\_\_\_. (1920). Além do princípio do prazer. In: *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

\_\_\_\_\_. (1926) Inibições, sintomas e ansiedade. In: *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, v. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

\_\_\_\_\_. (1930). O mal-estar na civilização. In: *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

HEISCHMAN, Daniel. The uncanniness of september 11<sup>th</sup>. In: *Journal of Religion and Health*. Vol. 41. N. 3, pp. 197 -205. Springer: 2002. Acesso em 28/09/2012.

# Filmes paraibanos em ambientes educativos<sup>1</sup>

## Paraíba films in educational environments

Virgínia de Oliveira Silva<sup>2</sup> (PhD – UFPB)

### Resumo:

No debate sobre a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais em escolas de educação básica, trazida pela Lei Nº 13.006/14 que modifica a LDBEN Nº 9.394/96, situamos ações de formação cinematográfica na Paraíba, analisamos o Projeto Cinestésico e o Laboratório de Roteiro para Jovens do Interior da Paraíba – JABRE, e apresentamos frutos dessas ações que podem vir a ser referência em escolas da Paraíba e do Brasil, no processo de cumprimento da obrigatoriedade apontada pela referida Lei.

### Palavras-chave:

Cinema, Educação, Cinestésico, Laboratório JABRE.

### Abstract:

In the debate about the obligation to exhibit national films in basic education schools, brought by Law No. 13,006 / 2014, which modifies LDBEN No. 9,394 / 96, we presented the training actions in Paraíba, we analyzed the Kinesthetic Project and the Laboratory of the Screenplay for Youth of the Interior of Paraíba - JABRE, and we pointed the fruits of these actions that can be a reference in schools of Paraíba and of Brazil, in the process of compliance with the obligation indicated by said Law.

### Keywords:

Cinema, Education, Kinesthetic, JABRE Laboratory.

Dado o debate em torno da obrigatoriedade da exibição de, pelo menos, 2 horas mensais de filmes nacionais nas escolas da educação básica do Brasil, trazida pela Lei nº 13.006/14, que modifica o art. 26 da LDBEN nº 9.394/96, situamos algumas ações de formação cinematográfica realizadas pelo *Projeto Cinestésico* na Paraíba, que surgem mais do voluntariado dos sujeitos do que de políticas públicas para o audiovisual; destacamos o *Laboratório de Roteiro para Jovens do Interior da Paraíba – JABRE*, que coordenamos com o cineasta Torquato Joel do *Projeto ViAção Paraíba*, e apresentamos alguns frutos dessas ações contínuas, vinculadas à Universidade Federal da Paraíba, que criam desejos de participação no círculo audiovisual em jovens de diferentes cidades, mudando o mapa de penetração da arte cinematográfica nas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Educação e Cinema I, em 19/10/2016.

<sup>2</sup> PhD em Educação, Professora do CE/UFPB. Linha de Pesquisa Linguagens Audiovisuais, Formação Cidadã e Redes de Conhecimento. Coordena o Projeto Cinestésico – Cinema e Educação. [cinestesico@gmail.com](mailto:cinestesico@gmail.com)

diversas regiões do estado. Trilhando parte do caminho para a qualificação da produção local de curtas-metragens, que possibilita a exibição e o debate mais ampliado no tempo de 2 horas nas escolas, buscamos, através da produção de uma coletânea de fortuna crítica, o reconhecimento de parte do público especializado em Cinema e Educação da existência e da qualidade dessa produção que pode vir a ser referência nas escolas paraibanas, e do Brasil, cumprindo a Lei nº 13.006/2014.

### **O caminho do Cinestésico**

O *Projeto Cinestésico - Cinema e Educação* foi criado em 2008 na Linha de Pesquisa *Linguagens Audiovisuais, Formação Cidadã e Redes de Conhecimento* do Grupo de Pesquisa *Políticas Públicas, Gestão Educacional e Participação Cidadã*, que coordenamos no Centro de Educação da UFPB. O *Cinestésico* articula a pesquisa, o ensino e a extensão, objetivando pesquisar, exibir, debater e produzir audiovisual na Paraíba. Para isso, vem se dedicando à pesquisa de filmes e escritos sobre cinema, à curadoria e realização de oficinas, laboratórios de roteiros e produções de curtas e de artigos sobre cinema (SILVA, 2011a; 2015a) e da difusão da cinematografia paraibana em ações cineclubistas e mostras de filmes, tanto na Paraíba quanto no estado do Rio de Janeiro, e, mais recentemente, no Rio Grande do Sul.

Nosso maior parceiro nas ações pelo estado é o *ViAção Paraíba*, coordenado pelo cineasta e servidor da UFPB de João Pessoa, Torquato Joel, com quem há 6 anos desenvolvemos várias ações, dentre elas, o *Laboratório JABRE* (SILVA, 2015b), que, a partir da produção de roteiros, têm gerado filmes premiadíssimos em festivais no Brasil e no exterior. Ainda na capital, é significativa a parceria entre o *Cinestésico* e o *Coletivo ComJunto*, com o qual articulamos, por exemplo, a *Mostra do Cinema Africano*, *Mostra Vídeo Índio Brasil*, *Dia Internacional da Animação*, *For Rainbow - Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual*, a criação dos *Cineclube Jomard Muniz de Britto* do Curso de Comunicação, *Cine Jango*, cineclube da EEEMI Presidente João Goulart, em João Pessoa, até a realização dos Cursos de Extensão *Cinema e Educação Crítica*, no *Instituto de Educação Paraibano*, e *Cinema, Educação e Infância* para docentes da EEEF Almirante Tamandaré e estudantes das *Licenciaturas* da

UFPB, na capital; incluindo a formação de GP para a produção de vídeos e artigos sobre Cinema e Educação.

No Sertão, nossa parceria se dá, junto com as ações do ViAção Paraíba, com a produtora cultural de Nazarezinho, Íris Medeiros, que organiza o *Cine Sítio*, promovendo o cinema sertanejo em sua Zona Rural; com a atriz e produtora, Vilma Cazé, com quem realizamos em 2015 o *I Réstia – Mostra de Cinema de Nova Olinda*; e também com a *Produtora Gravura* do cineasta Kennel Rógis, em Coremas, onde promovemos oficinas sobre *Cinema e Educação* em 3 das 6 edições do *Curta Coremas* que organiza, e com quem trabalhamos na equipe de 7 filmes: *Sophia* (Kennel Rógis, fic., 15', 2013), *Dito* (José Dhiones, fic., 4', 2014), *Casa* (Sanduí Diniz, doc., em pós-produção),: *Adíós, Jampa Vieja!* (Virgínia Silva, doc., 15', 2013), *Diabolín* (doc., 15', 2014) e *Costureiras* (doc., em pós-produção), os 2 últimos de Mailsa Passos e Virgínia Silva; e a vídeo-aula do Prof. Dr. Thiago Lima da UFPB.

No Cariri, a parceria é com a *Associação Cultural do Congo – ACCON*, presidida pelo professor e cineasta José Dhiones, coordenador local do *Laboratório JABRE*, com quem, em algumas das 8 edições do *CineCongo* que organiza, realizamos, para professores e estudantes da educação básica, oficinas sobre *Cinema e Educação*, e produzimos 2 audiovisuais ficcionais: o já citado *Dito* e *Ultravioleta* (José Dhiones, fic., em pós-produção), escritos no JABRE; além de colaborarmos para a produção de dezenas de filmes em escolas.

No Curimataú, o nosso parceiro é o cineasta Ismael Moura, de Cuité, com quem já produzimos um vídeo-clipe para a canção *Já era* da banda paraibana *Seu Pereira e Coletivo 401* e o curta *Ilha* (Ismael Moura, fic., 15', 2014), que recebeu 67 prêmios, no Brasil e no exterior.

No Agreste, o parceiro do *Cinestésico* é o universitário Fábio Rocha do *Coletivo Cultural Nos'Sarte - Preto e Branco*, com o qual realizamos em Duas Estradas o *I Cine Estação em Movimento*, em 2015, junto com o *ViAção Paraíba* e a *ACCON*, exibindo e debatendo títulos da cinematografia paraibana e ministrando oficinas sobre *Cinema e Educação* para professores e estudantes das redes municipais de ensino do município e do entorno.

Na capital do RJ, firmamos parcerias com dois importantes GPs pertencentes à Linha *Cotidiano, Redes Educativas e Processos Culturais* do *Programa de Pós-Graduação em*

*Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - ProPEd-UERJ: o GP Currículos, Redes Educativas e Imagens*, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> PhD Nilda Alves, e o *GP Culturas e Identidades no Cotidiano*, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> PhD Mailsa Passos. Destas parcerias surgiram frutos, como publicações de artigos (SILVA, 2011b), oficinas ministradas pelo *Cinestésico*, *Gravura* e *Fauno Filmes*, parceira de Pernambuco; e 2 documentários com Mailsa Passos, já citados.

Outra ação relevante é a *Mostra Interestadual do Cinema Paraibano - PB/RJ*. Em 2016, sua IX edição abarcou a temática “Prata da Casa: Filmes do JABRE”, exibindo e debatendo curtas produzidos em diferentes cidades das macrorregiões paraibanas, a partir dos roteiros do *Laboratório JABRE*, pelas seguintes cidades da PB: Bananeiras, Cabaceiras, Cajazeiras, Congo, Coremas, Duas Estradas, Mari, Queimadas, Solânea, Sousa e João Pessoa. No Rio de Janeiro, as edições das *Mostras* circularam em quatro municípios: na capital, São Gonçalo, Seropédica e Nova Iguaçu; e em 2016 também em Pelotas/RS. As ações foram possíveis pela parceria com profissionais de Instituições de Ensino Superior; de ensino básico; e organizações culturais; circulando e debatendo 151 filmes paraibanos nas 9 edições da *Mostra Interestadual*.

Mesmo com os objetivos do *Cinestésico* sendo atingidos, faltava algo mais. Com honrosas exceções, há um bom tempo, a produção cinematográfica paraibana necessitava de análises mais rigorosas. Assim, no exercício de sua autocrítica, o *Cinestésico* organiza a *Coletânea Cinema Paraibano e suas Interfaces*, para contribuir também para minimizar essa lacuna.

Dentre os 4 representantes da Paraíba junto à *Associação Brasileira de Crítico de Cinema – ABRACCINE*, identificamos o nome do Prof. Dr. João Batista de Brito, aposentado da UFPB, que escreve livros e artigos desde a década de 1960 e atualmente no blog *Imagens Amadas*, especializado em cinema. Também destacamos o nome do jornalista Renato Félix que escreve sobre cinema no *Correio da Paraíba* e no blog *Boulevard do Crepúsculo*, dentre os membros do Conselho Fiscal da *Associação*. Os outros 2 nomes referem-se ao Prof. Dr. Lúcio Vilar que, além da produção acadêmica em torno do cinema, possui críticas impressas no *Correio da Paraíba*, é fundador do *Núcleo de Estudos, Pesquisas e Produção Audiovisual (Neppau)*, docente do Curso de Mídias Digitais da UFPB e cineasta responsável pela produção do *Festival*

*Aruanda* que em 2016, chega à sua 11ª edição; e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Behar do Curso de História e coordenadora da Linha de Pesquisa *Culturas Midiáticas Audiovisuais*, junto ao PPGCom da UFPB, e que possui pesquisa e diversos artigos sobre a produção cinematográfica brasileira e mundial.

Fora da lista da *ABRACCINE* há outros profissionais que escrevem sobre cinema na mídia paraibana. Para efeito de registro, citamos alguns deles, salientando que muitos ficaram de fora por falta de espaço, pelo quê nos desculpamos. Em Campina Grande, em 2007, foi criado o jornal *A Margem*, dedicado ao cinema, como projeto de extensão do Dep. de Comunicação da UEPB, que contou com a colaboração do Professor Romero Azevedo, de João Neto e de Bruno Gaudêncio, dentre outros articulistas. Na Academia Paraibana de Cinema, fundada em 2008, há outros docentes, além dos aqui já citados, que se dedicam à produção da crítica cinematográfica em suas pesquisas e práticas de ensino, dos quais citamos alguns nomes por mera ilustração: Luiz Antônio Mousinho, Sandra Luna, Pedro Nunes, João de Lima, Bertrand Lira, Matheus de Andrade, Carlos Dowling e Arthur Lins. Além do material publicado pela *APC*, (em geral, sobre suas ações e sobre a produção de seus sócios), também há matérias mais abrangentes nacionais e locais, como as do jornalista Ricardo Oliveira em seu blog *Diversitá*, ao cobrir alguns festivais de cinema da capital, e pela cineasta Ana Bárbara, dentre outr@s, no extinto blog *Birilo*, ligado, sobretudo, à programação do Cineclube Tintin, à ABD-PB (hoje desarticulada) e aos cineastas que os orbitavam. Em 2011, surgiria ainda o blog *Cartaz de Cinema*, dedicado ao cinema mundial, organizado pelo jornalista salgueirense radicado em João Pessoa, Simão Mairins, mas de breve duração.

No *Jornal da Paraíba* a coluna de cinema é do jornalista Audaci Júnior, que também escreve para o blog *Vida & Arte*, ligado ao caderno de cultura desse periódico. O *Correio da Paraíba* também conta com a cobertura da área de cinema realizada pelo jornalista André Luiz Maia que ainda colabora com o jornal *A União*. No site *Paraíba Já*, encontramos todas as sextas as impressões cinematográficas de Sandro França, estudante de Jornalismo na UFPB, que lançou o site sobre cinema *Janela 7*, ao lado da jornalista Kalyne Almeida. Mas percebemos que, com algumas exceções, o foco principal dessas produções textuais fica mais a reboque das

exibições de salas de cinema comerciais dos shoppings das cidades de João Pessoa e Campina Grande, ou mesmo de outros estados. Assim, fizemos a nossa autocrítica e focamos a escrita sobre as produções paraibanas, para socializá-la com um público qualificado, como forma de dar visibilidade e promover resistência estético-política ao cinema do estado.

### **Dando frutos: a *Coletânea Cinema Paraibano e suas Interfaces***

Na vertigem do cinema/Mando um abraço pra ti/Pequenina como se eu fosse/  
O saudoso poeta/E fosses a Paraíba  
(Caetano Veloso)

A *Coletânea Cinema Paraibano e suas Interfaces* é um dos desdobramentos de nossas ações estético-políticas, já que para o amadurecimento e para a consagração da produção cinematográfica de um dado local é preciso haver também a realização constante de uma fortuna crítica que reflita, questione e instigue tal cinematografia, divulgando-a e qualificando-a em suas possibilidades de construção. Com certeza não esgotaremos as questões e temáticas que a, cada vez mais variada e esteticamente rica, produção do cinema paraibano vem configurando, desde a sua origem na década de 1920 com Walfredo Rodrigues, até realizações mais recentes, que vêm alargando a restrita zona produtiva, polarizada até pouco tempo entre Campina Grande e João Pessoa, surgindo de Leste a Oeste e de Norte a Sul do estado. Esgotar tal diversidade e complexidade não poderia ser nossa intenção. O que nos propusemos a fazer possui limitações, mas também potências, ao diminuir um pouco o enorme débito para com a memória e o registro escrito sobre o cinema do nosso estado. Isso se reflete na longa ausência de quem se debruçasse com atenção sobre a produção da filmografia da Paraíba, com mais fôlego do que o dos releases promocionais, replicados pelas mídias. Tal inexistência pode ser causada pelo desinteresse que campeia o meio cultural em relação à filmografia especificamente paraibana ou pela impotência dos críticos, incluindo-se aqui os próprios críticos locais, diante da volumosa e insaciável invasão de filmografia estrangeira (leia-se, estadunidense) no mercado interno.

Escolhemos as temáticas Gênero, Sociedade, Cotidiano e Imaginário pertinentes à produção audiovisual paraibana e relevantes à produção científica de diferentes Grupos de Pesquisa acadêmicos; realizamos a curadoria dos filmes paraibanos a serem analisados,

agrupando-os conforme suas temáticas; e convidamos coordenadores de GPs de diferentes IES do Brasil, identificados em seus estudos tanto com alguma das 4 temáticas citadas quanto com questões pertinentes ao campo teórico-prático do cinema, para que debatessem os filmes pertencentes à interface que lhes era mais pertinente. Na sequência, quem desejasse poderia, individual ou coletivamente, produzir artigos, analisando forma e conteúdo filmicos, aproximando as reflexões de sua pesquisa acadêmica de modo transversal à temática escolhida para os volumes que compõem a *Coletânea* e sugerindo possíveis maneiras de se abordar no espaço escolar o(s) filme(s) analisado(s), acompanhando o necessário debate nacional em torno das mudanças trazidas por novo texto normativo federal que regula a relação entre Cinema e Educação no chão da escola.

Realizamos ainda uma extensa pesquisa iconográfica para que cada artigo pudesse vir ilustrado com fotografias e/ou com alguns frames de filmes que registram realizador@s em época aproximada a cada uma das suas respectivas produções ou que exemplificam algumas das cenas destacadas pelo olhar crítico d@s autor@s dos artigos. Desejamos que as análises críticas e sugestões socializadas em cada volume da *Coletânea* tanto contribuam para o conhecimento mais aprofundado da filmografia paraibana quanto para a qualificação do uso do nosso cinema no ambiente escolar, como normatiza a Lei nº 13.006/2014.

### Referências

BASTOS, A. C. *Paisagem Cinematográfica: o NUDOC e a produção cultural nas décadas de 1980-1990*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2009.

MATTOS, C. A. *Vladimir Carvalho: pedras na lua e pelejas no Planalto*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SILVA, V. de O. “Pesquisando Educação e Filmes na Paraíba.” In: 4º CONGRESSO INTERNACIONAL DE INVESTIGAÇÃO QUALITATIVA e 6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO. *Atas do CIAIQ 2015*, Investigação Qualitativa em Educação - Investigación Cualitativa en Educación, Vol. 2, Aracaju: Universidade Tiradentes, 2015. (p. 577-582) Disponível em <http://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2015/article/download/319/314>. Acesso em: 21 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. “Redes de formação em dois períodos do cinema paraibano”. In: XIX SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAIS, 2015, Campinas. (p. 616-624) Disponível em

[http://www.socine.org.br/anais/2015/AnaisDeTextosCompleto\(XIX\).pdf](http://www.socine.org.br/anais/2015/AnaisDeTextosCompleto(XIX).pdf) Acesso em: 21 nov.de 2016.

\_\_\_\_\_. "Representação do paraibano em 'O homem que virou suco'". In: CARLOS, E. J.; VICENTE, D. do S. S. (Org.). *A importância do ato de ver*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011a. (p. 57-73)

\_\_\_\_\_. "O delicado no cinema de Ettore Scola". In: PEREIRA, R. R. e PASSOS, M. (Org.). *Educação Experiência Estética*. Rio de Janeiro: NAU, 2011b. (p. 105-122)

# O cinema meramente interessante de Hong Sang-Soo<sup>1</sup>

## Hong Sang-Soo's merely interesting cinema

Vitor Gurgel de Medeiros<sup>2</sup> (Mestrando – UFF)

### Resumo:

Uma análise da mise en scène dos filmes dirigidos pelo cineasta sul-coreano Hong Sang-Soo, relacionando-os à categoria estética “meramente interessante”, proposta por Sianne Ngai e à função de estilo “decorativa”, apresentada por David Bordwell, com ênfase nos movimentos de zoom realizados repetidamente nestas obras.

### Palavras-chave:

Hong Sang-Soo, Meramente interessante, Mise en scène, Função decorativa, zoom.

### Abstract:

A mise en scène analysis of films directed by the South Korean director Hong Sang-Soo, relating them to the aesthetic category “merely interesting” (proposed by Sianne Ngai) and to the “decorative” stylistic function (presented by David Bordwell), with emphasis on the zoom movements repeatedly used in these films.

### Keywords:

Hong Sang-Soo, Merely interesting, Mise en scène, Decorative function, zoom.

O cineasta contemporâneo sul-coreano Hong Sang-Soo realizou dezoito longas e três curtas-metragens nas duas últimas décadas, com narrativas ficcionais que acompanham cineastas, atores, escritores, intelectuais, professores de cinema e artistas lutando contra o tédio. Muitos deles estão sujeitos a alguma condição de espera, outros têm suas rotinas alteradas devido a uma viagem profissional ou pessoal. Essas situações instauram um estado de suspensão, mas os personagens passam todo o tempo criando oportunidades para preencher esse vazio. Caminham, comem, bebem, conversam, fazem sexo, eles estão sempre realizando ações e se relacionando uns com os outros de alguma forma. Podemos perceber um repertório restrito de situações e personagens, o que possui interrelações com as repetições de ordem estética com as quais este artigo pretende trabalhar.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no Seminário temático: “Corpo, Gesto, Performance e Mise en Scène”.

<sup>2</sup> Mestrando em Estudos do Cinema e do Audiovisual no PPGCOM-UFF, bacharel em Cinema e Audiovisual na UFF.

Hong acompanha seus personagens a uma distância média com um registro formal bastante cru e direto: as cenas são gravadas primordialmente em locações, há uma predominância de planos abertos com câmera fixa e grande profundidade de campo, a caracterização é feita com figurinos e adereços que remetem ao cotidiano, a iluminação é geralmente difusa, com pouco uso de sombras ou luzes de efeito; em suma, evita-se a utilização de recursos expressivos que possam induzir o espectador a grandes emoções. Esse padrão de elementos, contudo, é perturbado por pequenas fagulhas de estranhamento, geralmente vindas do comportamento da câmera, ao realizar movimentos de panorâmica, tilt ou zoom. O mundo ficcional diegético coerente, fechado, e no qual ocorrem situações banais é apresentado ao espectador por uma instância mediadora que lembra-o constantemente de sua existência, através de pequenos gestos performativos. Somos convidados a observar as nuances e sutilezas nos comportamentos dos personagens, ao mesmo tempo em que somos colocados em um estado de ligeiro desconforto.

Partindo das características apresentadas acima, poderíamos considerar os filmes de Hong como “frios”, “secos”, “neutros”, mas que deixam o espectador em um estado de tensão (leve irritação ou excitação), levando-o ao interesse para continuar se relacionando com as obras. Situando essa filmografia em um contexto mais amplo da arte contemporânea, caracterizada pelo descompromisso com a fruição estética que dê ao espectador a sensação de completude ou arrebatamento (geralmente associada ao belo ou ao sublime, identificados com a arte clássica), a constante instabilidade e leve confusão identificadas nos filmes aqui analisados aproximam-se da categoria estética “interessante” estudada por Sianne Ngai em *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (2012), caracterizada também pelo uso de repetições com diferenças e pelo convite a uma relação intercessional entre o tédio e o interesse.

Para melhor entendermos este diálogo conceitual, analisaremos alguns trechos de filmes e, para isso, utilizaremos as funções de estilo de Bordwell como ferramenta. Veremos como estes instantes disruptivos provocam pequenos e sistemáticos impactos visuais, endereçando-se diretamente ao espectador, mas desprovidos de força expressiva ou simbólica. Proponho partirmos desses repetidos estranhamentos com a forma de narrar identificados na filmografia

de Hong para pensarmos o conceito de “interessante” no cinema contemporâneo. Vejamos abaixo um exemplo.

No início do curta-metragem *Lost in the Mountains* (2009), Misook acaba de descobrir que sua amiga Jimyoung está se relacionando com Jeon, seu amante (que, por sua vez, é casado com uma importante escritora). Misook fica desorientada e liga para Jeon, com o intuito de tirar satisfações. A cena se passa em uma estrada de terra, cercada de árvores: Misook caminha, enquanto fala ao celular. No telefonema, ela discute com Jeon. Inicialmente, vemos a cena em um grande plano geral, mas logo depois que Misook ouve seu ex-amante ofendendo-a verbalmente, ela interrompe a caminhada e a câmera realiza um movimento de zoom-in, chegando até um plano americano. Misook grita muito com Jeon, chora e desaba no chão ainda segurando o celular, a câmera acompanha-a em um tilt para baixo. No final do plano, ela comenta em uma voz *over* pouco afetada a situação, que é vista com frieza e distanciamento: “Como ninguém me ama, tenho que repensar meus objetivos.”, diz Misook, e segue sua vida.

O uso do zoom na cena descrita acima poderia ser caracterizado como um recurso para comover o espectador e intensificar a dramaticidade, com uma personagem aos prantos e desabando no chão de tanto chorar. Contudo, neste caso, o zoom apenas realiza uma aproximação mecânica e pouco afetada, quase esquemática, como uma decupagem interna da sequência. Se observarmos este plano no contexto do filme e, principalmente, da filmografia de Hong Sang-Soo de uma maneira geral, veremos que este tipo de movimento ótico é realizado à exaustão pelo diretor e em situações diversas e, por isso, a hipótese de que seria um acento dramático para o sofrimento de Misook não se sustenta.

Para pensarmos a encenação dos filmes de Hong, proponho utilizarmos o vocabulário analítico apresentado por David Bordwell em *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema* (2008). O autor sugere algumas ferramentas para análise estilística ao sistematizar que a *mise-en-scène* pode cumprir quatro funções principais: a *denotativa*, relativa à descrição de cenários e personagens, a narração de suas motivações, a apresentação dos diálogos e do movimento; a *expressiva*, relativa aos sentimentos transmitidos ou causados no espectador; a *simbólica*, que visa à produção de significados mais abstratos e conceituais; ou a *decorativa*, em que o estilo

pode operar por si mesmo, criando “climas discretos e padrões mais envolventes por seus próprios meios, levando-nos a descobrir uma ordem escondida ou a notar pequenas diferenças. Nesse sentido, a decoração exige de nós a apreensão das potencialidades da linguagem cinematográfica quanto à pura produção de padrões.” (BORDWELL, 2008, p. 59-60)

Se entendêssemos o uso do zoom na cena do telefonema como um acento dramático, poderíamos considerá-lo exercendo função expressiva. Contudo, o mais adequado seria pensar em uma oscilação entre as funções denotativa e decorativa, o que pode ser aplicado em praticamente toda a filmografia de Hong Sang-Soo - a utilização de zooms abruptos e desajeitados é recorrente desde *Conto de Cinema* (2005).

Em *A Filha de Ninguém* (2013), podemos notar a imagem recorrente de uma bituca de cigarro sobre o asfalto. A primeira vez que essa imagem surge é na cena em que Haewon está passeando com sua mãe. Em um plano de conjunto, elas avistam um homem que consideram bonito (fora de quadro). A câmera faz um longo movimento de panorâmica para a esquerda, quase a 180°, que revela um rapaz fumando perto de uns carros estacionados, visto em plano geral. Elas atravessam o quadro caminhando, o rapaz olha-as e a câmera faz movimento de zoom-in até chegar em um plano médio dele. O rapaz aperta uns botões em seu celular, olha para as personagens caminhando fora de quadro, dá um último trago em seu cigarro, joga-o no chão e sai de quadro caminhando na mesma direção das moças. A câmera realiza movimento de tilt para baixo e zoom-in até chegar a um plano detalhe do cigarro aceso sobre o asfalto, que vai rolando no eixo até parar em uma ranhura do solo. O cigarro fica queimando na tela por alguns segundos, até que ocorre o corte para um plano geral de Haewon e sua mãe caminhando na rua, de costas, em direção ao fundo do quadro.

O cigarro volta a aparecer outras duas vezes na narrativa, sempre em situações banais e mediado por movimentos de zoom. Essa recorrência imagética poderia induzir-nos à leitura do cigarro atrelado a uma função simbólica dentro do filme e buscar significados ocultos para decifrar esta possível metáfora. Contudo, há diversos outros elementos que se repetem ao longo da narrativa e o cigarro acaba funcionando como mais um objeto desse universo de repetições que beiram o absurdo. Não existe um personagem com importância narrativa que fume (aquele

rapaz do início do filme nunca mais é visto) e nem essa ideia/imagem é retomada de outras formas além das aparições descritas acima. Não existe uma apologia ao tabaco na obra e muito menos um discurso antitabagista. O conteúdo geral do filme não nos induz a leituras abstratas ou metonímicas para interpretar, por exemplo, as cinzas do cigarro como um símbolo da decomposição afetiva de Haewon. Assim, sua função aproxima-se mais da descrição decorativa de Bordwell, a “pura produção de padrões”, que é a articulação do movimento de câmera com um objeto de cena específico em diversos momentos da projeção. A instância mediadora entre a narrativa e o espectador presentifica-se em gestos como este, são floreios performativos intrusivos, dirigidos diretamente ao espectador. Poderíamos pensar em uma força disruptiva de curtíssima e intermitente temporalidade, como farpas atravessando o tecido fílmico.

Até mesmo diálogos desprovidos de tensão dramática são invadidos pelos movimentos de zoom, como em *Hahaha* (2010), na cena em que os personagens Joong-sik, Seong-ok, Yeon-joo e Jeong-ho estão em um restaurante com uma grande janela com vista para o cais, o plano geral enquadrando todos os quatro atores. Eles têm uma conversa casual até que Jeong-ho aponta para a janela de vidro e menciona um mendigo que está no cais. A câmera realiza um rápido movimento de zoom-in que parece um grande mergulho na direção da janela até enquadrar e focalizar o mendigo ao longe, sentado perto dos barcos. Os personagens principais conversam sobre ele (em *off*) e, depois, a câmera realiza um rápido movimento de zoom-out de volta à mesa, retornando ao quadro com os quatro amigos. Como nos exemplos anteriores, o gesto não possui valor expressivo ou simbólico; ele teria uma função predominantemente denotativa pois se destina a evidenciar ou destacar o assunto da conversa: o mendigo. Contudo, o uso do zoom, além de chamar atenção para o dispositivo narrativo (o que não faria tanto sentido na lógica denotativa), estabelece o padrão estilístico que remete à função decorativa, marcando o ritmo da conversa com a performance de um mediador que direciona o olhar do observador para o que considera mais importante em cada momento, sempre lembrando-o dessa mediação.

A articulação dos constantes e leves impactos visuais com a objetividade/descrição e a produção de padrões permite-nos aproximar a filmografia de Hong Sang-Soo da categoria estética “meramente interessante”, mencionada no início deste texto. No livro *Our Aesthetic*

Categories, Sianne Ngai apresenta três categorias que, apesar de sua marginalidade na teoria, são as que ela considera mais adequadas para compreender de que formas a experiência estética foi transformada no contexto do capitalismo tardio. São eles o *cute* (aqui traduzido como “fofo”), o *zany* (que pode ser entendido como algo entre o “ridículo”, “bobo”, “patético”, “bizarro” e “louco”) e o *interesting* (ou “interessante”). Cada uma à sua maneira, fogem das categorias de “belo” e “sublime” (que remontam aos cânones clássicos), como também refletem diversos aspectos da sociedade contemporânea, seja no consumo, no trabalho ou nas trocas efetuadas pelos sujeitos. Elas chamam atenção para suas próprias fraquezas, sua frivolidade ou relativa falta de impacto; dizer que algo é “fofo”, “bobo” ou “interessante” muitas vezes deixa ambíguo se a avaliação é positiva ou negativa.

Para o presente artigo, focaremos nesta “versão mais fraca ou mais fria da curiosidade” (NGAI, 2012, p. 4), que é o interesse. Ngai traça uma espécie de história do “interessante” na cultura ocidental, iniciando em Friedrich Schlegel, que atribuiu o termo *Das Interessante* à literatura alemã do século XVIII, propondo uma estética de novidade e diferença voltada para o corriqueiro e idiossincrático, que prepararia o terreno para o surgimento do realismo no século XIX. Posteriormente, o termo foi usado pela crítica para entender a arte conceitual em meados do século XX, seja na fotografia, que buscava tornar interessantes os fragmentos do mundo através da câmera, ou nas artes plásticas, obcecadas pelos atos de documentação, classificação e apresentação de evidências. Trata-se de uma arte friamente regulada por princípios racionais, desejando acessar a realidade através da comparação entre objetos, interessada na relação entre as ideias e a vida. São obras que pretendem proporcionar ao indivíduo o sentimento de não saber exatamente o que se está sentindo, a possibilidade de transitar entre diversas sensações sem se fixar permanentemente em nenhuma, “a cintilação de afeto leve e difícil de perceber, que acompanha nosso reconhecimento de pequenas diferenças de uma norma” (ibidem, p. 18).

Todas essas características podem ser identificadas também na obra do cineasta Hong Sang-Soo. Sistemas de repetição e diferença são a base de sua filmografia, que provocam o espectador através do estabelecimento de uma série de códigos, acompanhados de eventuais

variações dentro desta série. Essas variações, contudo, não produzem um sentido claro e suscitam no espectador uma sensação de vazio e inquietude - o sujeito é relegado à incansável busca por algo novo, provocante e estimulante, mesmo sabendo que uma satisfação completa nunca será alcançada. Não se pretende, neste trabalho, aplicar um conjunto de conceitos e ideias a uma filmografia específica, mas sim apropriar-se desta categoria estética para melhor entender o procedimento estilístico aqui estudado.

Dezenas de outros trechos de filmes dirigidos por Hong poderiam ser selecionados para análise e acredito que muitos outros surgirão nos próximos anos, caso o realizador siga com sua produção anual de longas-metragens. Espero, entretanto, que a introdução do conceito de “interessante” no cinema, efetuada aqui através da obra deste diretor sul-coreano, possa ser desdobrada em posteriores reflexões para pensarmos também sobre outras filmografias e suas diferentes formas de afeto.

### Referências

- BALTAR, Mariana. *Por um cinema de atrações contemporâneo*. XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, 07 a 10 de junho de 2016.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David. *Beyond Asian Minimalism: Hong Sang-Soo's Geometry Lesson*. In: Korean Film Directors Series: Hong Sang-soo. Org. Huh Moonyung. Seul: Korean Film Council, p. 19-30, 2007.
- BUKATMAN, Scott. *Spectacle, attractions and visual pleasure*. In: STRAUVEN, Wanda (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.
- DEL RÍO, Elena. *Powers of Affection. Deleuze and the cinemas of performance*. Edinburg University Press, 2008.
- GUNNING, Tom. *Attractions: how they came into the world*. In: STRAUVEN, Wanda (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador incrédulo*. In: *Imagens*. Unicamp. número 5, ago/dez, 1995.
- KIM, Kyung Hyun. *The Awkward Traveller in Turning Gate*. In: *New Korean Cinema*. Org: Chi-Yun Shin e Julian Stringer. NYU Press/Edinburgh University Press, p. 170-179, 2005.
- NGAI, Sianne. *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Harvard University Press, 2012.

SÁNCHEZ, José Antonio. *La narrativa intrascendente de Hong Sang-soo*. In: Terrirório Teatral Revista Digital, Madri 2012. Disponível em: <[http://www.territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n8\\_01.html](http://www.territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n8_01.html)> Consultado em 25/07/2015.

SOBCHACK, Vivian. *“Cutting to the Quick”: Techne, Physis, and Poiesis and the Attractions of Slow Motion*. In. STRAUVEN, W. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.

## **Biopoder e cinema: Devir-animal, biopolítica e aliança demoníaca<sup>1</sup>**

### **Biopower and cinema: Devir-animal, biopolitics and demoniac-alliance**

**Vladimir Lacerda Santafé<sup>2</sup> (Doutorando – UFRJ)**

#### **Resumo:**

Em nosso artigo, pretendemos delimitar a relação entre a animalidade e a humanidade do homem em relação ao ser vivente seguindo as pegadas de Agamben em "O aberto – O animal e o homem", revolvendo as características da abertura que concerne àquilo que separa o homem do animal e da pedra, a partir das tensões produzidas pela máquina antropológica, onde a cisão entre o homem e o animal passa por dentro do próprio homem, em que "o aberto não é outra coisa senão uma imobilização do não aberto do animal", estabelecendo o conflito político decisivo do nosso tempo – a bios política.

**Palavras-chave:** biopoder, devir-animal, cinema.

#### **Abstract:**

In our article, we intend to delimit the relation between animality and mankind of man in relation to the living being in the footsteps of Agamben in "The open - The animal and the man", revolving the characteristics of the opening that concerns what separates man Animal and stone, from the tensions produced by the anthropological machine, where the split between man and animal passes through man himself, in which "the open is nothing other than an immobilization of the unopened of the animal," Establishing the decisive political conflict of our time - the political bios.

**Keywords:** biopower, devir-animal, cinema.

### **Máquina antropológica e élan vital: para além do humano**

Para Agamben, a passagem do animal ao homem é marcada pela linguagem, "sem a linguagem o homem não pode nem existir nem ser pensado como existente" (AGAMBEN, 2013, p. 61), mas a força que criou a linguagem não advém da linguagem. Como o homo alalus (homem não falante) de Haeckel tornou-se o Homem? Os elementos que constituem essa "resposta" configuram a máquina antropológica. Sem a linguagem o homem é um homem-animal (Tiermenschen) e não um animal humano (Menschentier). O que diferencia o homem do animal

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Devir-Cinema.

<sup>2</sup> Foi docente na UNEMAT no curso de Jornalismo, ministrando Teoria da Comunicação, Antropologia da Comunicação, dentre outras matérias, e na UFRRJ no curso de Educação, ministrando Filosofia da Educação; também exerceu a docência no Colégio Pedro II em Filosofia. Além disso, é realizador audiovisual e escritor. Atualmente é doutorando em Comunicação e Cultura na UFRJ.

é a linguagem, mas isso não está dado na estrutura psicofísica do homem e sim em sua produção histórica: “O homem-animal e o animal-homem são as duas faces de uma mesma fratura” (AGAMBEN, 2013, p. 62). E essa tensão constitui a máquina antropológica em suas duas vertentes – a antiga e a moderna. A máquina funciona por meio de uma exclusão (que é sempre uma captura) e de uma inclusão (que é também uma exclusão). Ela produz um tipo de estado de exceção, uma zona de indeterminação na qual “o fora não é exclusão de um dentro e o dentro, por sua vez, tampouco é a inclusão do fora” (AGAMBEN, 2013, p. 64). De um lado, a máquina antropológica dos modernos que exclui de si como não humano (ainda) um já humano, isto é, animalizando o humano, isolando o não humano no homem: Homo alalus ou homem-macaco – é o judeu dos campos de concentração nazistas ou o imigrante sírio que busca refúgio nas capitais europeias, o não homem (matável e insacrificável) justificado pelo biopoder: néomort ou “praga”. A máquina antropológica dos antigos é simétrica à moderna, na máquina moderna o inumano animaliza o humano, na antiga “o dentro é obtido por meio da inclusão de um fora” (AGAMBEN, 2013, p. 64), o não homem transfigura-se na humanização do animal: o símio-humano, Homo ferus, o escravo, o bárbaro e o estrangeiro (animais em forma humana). Os gregos identificavam os povos bárbaros pela sua incapacidade de articular uma linguagem reconhecível: bar, bar... Pasolini, em “Pocilga”, explora o tema do biopoder com maestria. No início da narrativa, vemos um personagem imerso num deserto negro (Pierre Clementi), vulcânico, uma borboleta paira no solo pedregoso, o personagem sem fala (homo alalus) se prepara para pegá-la, seu lado animal é o que mais se mostra, fora o seu aspecto humano, ele não passa de um bicho faminto. Ela a come, agoniza, grita. Paralelamente, um palácio em estilo neorromânico preenche a montagem, remetendo a paisagem surreal à trama que se desenrola no interior da suntuosa construção numa Alemanha fictícia nascida do pós-guerra. O personagem corre pelo deserto, sem rumo, agarra uma cobra, ele a mata e a devora. Uma procissão se aproxima, ele se afasta e se esconde. Vemos agora o personagem de Jean-Pierre Léaud (Julian), no interior do castelo, assoviando. Novamente o homem no deserto com um olhar sedento. Esqueletos. Ele se aproxima lentamente dos ossos. Julian encontra Ida (Anne Wiazemsky). O homem no deserto coloca um elmo de guerra que encontra sobre espólios. Ida

a Julian: “Por que você está sempre bloqueado e perplexo?” No que ele responde: “Nesta recôndita vila italianizante, sem dúvida o vazio, uma folha perdida, uma porta rangendo, um grunhido distante.” O homem vestido para guerra vai à caça de presas humanas. Não encontra nada, deserto, vazio. Liga-se a algo, atordoado, e devora as plantas que encontra dispersas pelo chão. A máquina antropológica em suas duas vertentes é mobilizada, o canibal sem fala e o homem que grunhe como um porco e no meio deles um silêncio feroz.

As máquinas funcionam instituindo uma zona de indiferença – a articulação virtualmente presente entre o humano e o animal, o homem e o não homem, o falante e o vivente. Essa zona é um espaço de exceção perfeitamente vazio: o que é obtido não é nem uma vida animal nem uma vida humana, “mas uma vida separada e excluída de si mesma – apenas uma vida nua” (AGAMBEN, 2013, p. 65). Para Agamben, a libertação da humanidade encontra-se na resistência aos dispositivos que engendram essa tensão: é preciso parar o funcionamento das máquinas. Um eco aos versos de Manoel de Barros: “Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: quando cheias de areia de formiga e musgo – elas podem um dia milagrar flores” (CAMPOS, 2010, p. 235).

### **Biopolítica e aliança demoníaca: o que pode a pobreza**

Para Antonio Negri, filósofo italiano, seguindo as trilhas do método marxista de análise, quando uma nova configuração aparece no tecido histórico, nós temos, necessariamente, uma virada do ponto de vista da episteme no real, ou seja, do ponto de vista dos dispositivos de ação. Ao abordar o Grundrisse de Marx, Negri se interroga sobre a nova ontologia do ser social – a produção das relações inter-humanas e da reprodução social. Para o filósofo italiano, as transformações atuais das relações de trabalho, da força produtiva, é, no limite, um monstro, e urge desenvolver uma ontologia correspondente a essas transformações, isto é, uma ontologia do ser imaterial ou do trabalho imaterial que o designa, em outras palavras, o conjunto de atividades intelectuais, comunicativas, afetivas expressas pelos sujeitos e pelos movimentos sociais que conduzem a produção no capitalismo atual. No Grundrisse, mais especificamente no “Fragmento sobre as máquinas”, Marx percebe uma tendência no

desenvolvimento do capitalismo tardio a partir da “subsunção real da sociedade ao capital” (NEGRI, 2003, p. 113), isto é, tudo se torna mercadoria e entra no circuito das trocas comerciais, modificando “as condições reais de acumulação anteriormente desenvolvidas” (NEGRI, 2003, p. 93). Nas tramas desse novo capitalismo, o tempo de trabalho torna-se não essencial à ontologia social deste novo sujeito – as disciplinas se desgarram da métrica espaço-temporal que as colmatava -, dado que a produção como um todo passa a se realizar genericamente na sociedade (na articulação de seus segmentos como um todo – a metrópole se torna o paradigma da fábrica) e não mais na indústria como espaço modelo de produtividade e exploração laboral, isto é, temos, nas linhas produtivas da maquinaria do capital uma “coincidência entre tempo de vida e tempo de trabalho” (NEGRI, 2003, p. 101). O que muda no desenvolvimento capitalista é a centralidade na captação social do valor produzido pela atividade criativa, com isso, a mais-valia tende a se tornar absoluta, pois, para produzir, o capital usa tão somente o seu comando (político e econômico) e os efeitos da publicidade disseminados pelas novas tecnologias comunicacionais sobre os produtos comercializados, isto é, ele expropria (suga) valor como um vampiro, nos diria Marx, sem grades custos com insumos, manutenção das máquinas, salários, etc., a função do capitalista torna-se ainda mais parasitária – ele, capitalista, expropria o trabalho criativo das multidões. “O Império constrói uma política de global apartheid como capacidade de subdividir, bloquear e subordinar a capacidade de expressão do valor em todos os níveis” (NEGRI, 2003, p. 101). No capitalismo atual, uma nova forma de acumulação originária centrada no General Intellect se consolida, um processo de autovalorização do trabalho produzido pelos próprios trabalhadores, “a força produtiva, de fato, nasce dos sujeitos e se organiza na cooperação” (NEGRI, 2003, p. 96), onde a força de trabalho amplia-se como uma epidemia, inteligência coletiva ou de enxame, em todo tecido social – como uma aranha tece minuciosamente seus fios, mas sem se dar conta do tamanho ou do alcance de sua teia -, e quanto mais conectada ela se torna, maior o valor que ela produz. “A originalidade do capitalismo cognitivo consiste em captar, em uma atividade social generalizada, os elementos inovadores que produzem valor” (NEGRI, 2003, p. 94). Mas o valor produzido pela força produtiva dos trabalhadores é sempre excedente, assim, a capacidade de comando do capital, em suas

diversas modulações hierárquicas, não tem o controle absoluto sobre a produção – há sempre algo que escapa das redes do poder como uma linha de fuga. Pressupostos da ontologia marxista: o mundo é criado pelo trabalho, o trabalho será sempre trabalho explorado enquanto houver capitalismo, seja ele material ou imaterial, no entanto, a dinâmica da luta de classes em suas diversas contradições pressupõe a superação dialética dessas contradições e a transformação incessante das relações de produção e de poder. A teoria negriana substitui as determinações do materialismo dialético da tradição marxista pelo materialismo histórico ampliado de noções exteriores a ele, principalmente a partir do instrumental spinozano: a teoria dos modos, das noções comuns, da ética ligada ao “aumento da potência de agir” através das afecções corpóreas e espirituais que atravessam os indivíduos, no entanto, a dialética permanece no que o filósofo designa como antagonismo, ou seja, o conflito inerente entre as classes sociais no desenvolvimento sociopolítico-econômico e cultural das relações de produção na História. O antagonismo estaria no plano molar, das grandes contradições entre capital e trabalho, entre regiões desenvolvidas e subdesenvolvidas na configuração atual da globalização capitalista, mesmo quando o subdesenvolvimento se encontra justamente nas periferias das metrópoles dos países centrais da ordem mundial; as linhas de fuga, por sua vez, se encontram no plano intensivo do molecular, na micropolítica e nos fluxos e quanta que a modulam. Tanto o antagonismo quanto as linhas de fuga são determinantes na produção subjetiva da nova ontologia social, caracterizada por sua dimensão biopolítica.

A biopolítica, conceito criado por Foucault, designa a maneira como o poder, a princípio na França, se disseminando em seguida para o mundo com a expansão do capitalismo, passou a governar os indivíduos por meio de processos disciplinares e a partir de sua apreensão enquanto espécie (ciclos reprodutivos, higienização dos espaços, melhorias genéticas, controle de doenças, etc.) desde o final do século XVIII até os dias hoje, não se reduzindo nem a uma interpretação jurídica em relação às normas nem através de uma leitura exclusivamente econômica. A biopolítica foi central para o desenvolvimento e a consolidação do Estado moderno, assim como das ciências e das técnicas que o encamparam. A nova ciência do governo apresenta-se, segundo Foucault, como tecnologia do poder e tem por objetivo organizar,

controlar, tornar produtiva a população e a sociedade que a recobre. A disciplina é o conjunto das técnicas e dos dispositivos que moldam os indivíduos ao tecido social de modo a normalizá-los e a extrair deles certa produtividade a partir de seu registro e matrícula nos aparatos estatais, através de enunciados e visibilidades, em espaços fechados e descontínuos, tendo a prisão e o panoptismo como modelo, no mundo do trabalho, o taylorismo e as linhas de produção fordistas reproduzem as disciplinas. Na década de 80 do século passado, o regime disciplinar sofre uma transformação, designada por Deleuze em seu pós-scriptum como o início do regime dos controlatos, substituindo a fábrica pela empresa, a matrícula pela cifra, o exame pela formação contínua, a dureza dos espaços disciplinares pela flexibilidade do controle, dispositivos que modulam, e já não moldam, os indivíduos em espaços abertos através das novas tecnologias comunicacionais e informáticas, mas também biocibernéticas, o filme de Spielberg, "Minority Report", é exemplar a esse respeito, onde o personagem de Tom Cruise é identificado ("scaneado") pela íris de seus olhos. Segundo Negri, e dentro da perspectiva foucaultiana do poder, as sociedades de controle podem ser entendidas como "o governo das populações por meio de dispositivos que abarcam coletivamente o trabalho, o imaginário, a vida" (NEGRI, 2003, p. 104). A passagem da disciplina aos controlatos se dá economicamente na passagem do fordismo ao pós-fordismo, do capitalismo industrial ao capitalismo cognitivo, e a disciplinarização dos indivíduos, hoje, passa mais pelos meios de comunicação do que pela fábrica ou pela escola como aparelho de Estado por excelência, segundo Althusser, mais pela mente do que pelos corpos diretamente, ainda que o corpo seja objeto de espetacularização e controle, mais pela biopolítica (o indivíduo-massa enquanto espécie) do que pela anatomopolítica (o indivíduo enquanto unidade ou matrícula separada da massa), dando lugar a uma espécie de antipoder ou de produção intensiva de subjetividade que descodifica as amarras do poder e faz da vida e seus excessos uma regra, pois "na medida em que o poder investiu sobre a vida, a vida também se torna um poder" (NEGRI, 2003, p. 106). Para Negri, o biopoder ocorre quando o Estado "expressa comando sobre a vida por meio de suas tecnologias e de seus dispositivos; contrariamente, fala-se de biopolítica quando a análise crítica do comando é feita do ponto de

vista das experiências de subjetivação e de liberdade, isto é, dos de baixo” (NEGRI, 2003, p. 107), de certa forma, “a biopolítica é uma extensão da luta de classes” (NEGRI, 2003, p. 108).

Em “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”, de Glauber Rocha, os pobres, envoltos na sacralidade cristã, africana e indígena como potência, um misto de êxtase religioso e poder social de transformação, se defrontam diretamente com o coronelismo e suas associações econômicas e políticas. Glauber pratica um estilo direto, quase didático, inspirado no discurso indireto livre de Pasolini e no distanciamento brechtiano entre o espaço diegético e o real, expressando-se através de personagens alegóricos, o antagonismo está presente em praticamente todas as falas do filme: - Antônio das Mortes (Maurício do Valle): “Dr. Mattos, pede pro coronel abrir o armazém e entregar toda comida que ele tem para o povo de Coirana... E tem mais, pede pra ele deixar eles se espalharem pelo sertão e plantarem nas terras”. - Dr. Mattos (Hugo Carvana): “A comida do armazém é pra vender, Antônio, e as terras são propriedade do coronel”. - Antônio das Mortes: “Deus fez o mundo e o diabo o arame farpado!”. Em outro momento, Coirana (Lorival Pariz), em agonia, com uma faca em formato de cruz apontada para a testa de Antônio lhe diz: “Todo mundo sabe que debaixo dessa camisa de couro tem ouro puro, por isso você não morre! Ouro que você ganhou dos ricos matando os pobres!”. Glauber, em diversos momentos, atíça a revolta em suas imagens na afirmação, muitas vezes elevada ao ridículo e ao patético, das contradições inerentes aos conflitos de classes, seu estilo é provocativo, mas a ambiguidade de seus personagens e das situações em que eles se encontram permite a criação de brechas para além da lógica dos conflitos, como na cena em que o Professor (Othon Bastos) e Laura (Odete Lara) se beijam violentamente sobre o cadáver de Marcos, com o Padre (Emmanuel Cavalcanti) tentando impedi-los de prosseguir com o sacrilégio. Não se sabe ao certo o que o autor pretende, pois os paradoxos que permeiam a situação são lógica e dramaticamente insolúveis: foi Laura quem matou Marcos quando este se recusou a matar seu senhor e marido, o Coronel Horácio (Jofre Soares), e assim que os jagunços do coronel os encurralam, Laura, ensandecida, esfaqueia Mattos. Além disso, o Professor, que antes era cúmplice de Mattos, o humilhara antes de sua morte, e termina por invadir a cidade dominada pelo coronel, Jardim das Piranhas, com Antônio, ungido por Santa Bárbara (Rosa

Maria Penna) e agora defensor dos pobres, dizimando os jagunços que a defendiam. A cena final segue o estilo didático-político de Glauber no filme: Professor para Antônio: “Nós estamos juntos nessa briga, mas a minha covardia me faz lutar na sua sombra...” - Antônio das Mortes: “Professor, a gente briga junto nessa briga, mas de um modo diferente, o negócio de política é com o senhor, o meu negócio é com Deus!” No meio do tumulto, Laura sem rumo é morta e se joga nos braços do Professor, Nego Antão (Mário Gusmão), que antes se mostrava temeroso, vem a cavalo com uma lança e mata o coronel, a Santa e o Padre, agora armado, se entrelaçam a Nego Antão, o sertão de fundo continua inamovível, o Professor cabisbaixo não consegue encarar os outros nos olhos, ao som do vento e da música que conta a sua história, Antônio das Mortes caminha pela estrada com o símbolo da Shell compondo o quadro e o futuro do antagonismo: a luta no campo está conectada ao mundo em vias de globalização, hoje, globalizado. Glauber sabia ou pressentia, como um vidente, que os pobres são a força revolucionária que faltava à “equação marxista” da revolução, o corpo nu, a produção em estado bruto, pois “é na pobreza, no limite que nos separa da morte, que tudo começa.” (NEGRI, 2003, p. 112).

No plano ontológico e psicossocial, a biopolítica se expressa na dimensão do imigrante: “a caminho da riqueza, emprego, invenção, a caminho da centralidade do trabalho imaterial” (NEGRI, 2003, p. 111); e na dimensão da pobreza: “os pobres são o sal da terra, porque são uma atividade geral, uma potência até aqui irresolvida e bloqueada... o pobre é o sujeito exemplar da exploração” (NEGRI, 2003, p. 112) e, conseqüentemente, central na produção subjetiva que se dá pelo antagonismo na resistência multitudinária contra o Império; “o êxodo da pobreza consiste, então, em lutar, exatamente como fazem os operários, para destruir o poder capitalista” (NEGRI, 2003, p. 112). Mas será preciso um devir-minoritário, intensivo e “demoníaco” – anômalo - que a atravesse e se desfaça de sua configuração enquanto máquina antropológica (homo-sacer), desterritorializando o pobre da figura construída pelo populismo - a captura estatal ou partidária da pobreza – e da filantropia, para, “livre como um pássaro” (NEGRI, 2003, p. 112), o pobre – carne da multidão – afirmar-se como potência e êxodo.

### Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto – O homem e o animal*. Trad. de MENDES, Pedro. In Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*. Trad. de BURIGO, Henrique. In BELO Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CAMPOS, Cristina. *Manoel de Barros: O Demiurgo das Terras Encharcadas – Educação pela Vivência do Chão*. In Cuiabá: Carlini & Caniato, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 4)*. Trad. Coordenada por Oliveira, Ana Lúcia de. In Rio de Janeiro: 34, 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. DA SILVA, Cíntia Vieira. In São Paulo: Autêntica Editora, 2014.

NEGRI, Antonio. *5 Lições Sobre Império*. Trad. ALBA, Olmi. In Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

# O performer-espectador: Entre a imagem e o som de Frampton<sup>1</sup>

## Performer-spectator: Between Frampton's image and sound

Wilson Oliveira Filho<sup>2</sup> (Doutor – UNESA)

### Resumo:

A partir do trabalho experimental performance/conferencia de Hollis Frampton sobre a poética da projeção "Uma conferencia" (1968) tentamos pensar nesse trabalho duas questões: uma análise da obra em seu contexto estruturalista e uma atualização em nossa pesquisa sobre projeções em tempo real ou live cinema. Nosso objetivo é retornar ao conceito de performance, as relações, num sentido mcluhaniano, entre som e imagem para entender as relações entre projeção, espetatorialidade e liveness.

### Palavras-chave:

Projeção, Cinema ao vivo, Performance audiovisual.

### Abstract:

From the experimental Hollis Frampton conference/performance about the poetics of projection "A lecture" (1968) we try to think in this paper two questions: an analysis of the artwork in its structuralist context and an actualization of it in our research about real time performances or live cinema. Our goal is to get back to the concept of performance, the relations, in a mcluhanian way, between sound and image to understand the relations between live projection, spectatorship and liveness.

### Keywords:

Projection, Live cinema, Audiovisual performance.

As projeções nas performances audiovisuais em tempo real redefinem a experiência do cinema. A expressão live cinema apareceu segundo Makela (2008) em um release do evento Transmediale de 2005, denominando o acompanhamento musical dos filmes nos primórdios. As mesas de ruídos, os acompanhamentos de orquestras ou de artistas solo eram elementos sonoros do "cinema de atrações" (GUNNING, 1995), expressão que sintetizava o primeiro cinema e sua vocação de cobiçar o olhar. Acreditamos que o som desse acompanhamento live também fazia parte dessa *curiositas* agostiniana "A imitação dos ruídos (sonoplastia) é uma técnica tradicional que o cinema toma do teatro. O sonoplasta se coloca atrás da tela com um material heteróclito reunido numa "mesa de ruídos" e acompanha a projeção". (TOULLET, 1988, p. 50).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro da Socine no ST Exibição cinematográfica, espetatorialidade e artes da projeção no Brasil.

<sup>2</sup> Professor e pesquisador na UNESA. Doutor em Memória Social (UNIRIO) com doutorado-sanduíche pela Universidade de Chicago sob supervisão de Tom Gunning. Performer, músico e artista multimídia.

Com a sinestésica expressão “o cinema é a música da luz” de Abel Gance ficava evidente alguns anos depois dessa era das atrações que o cinema precisava ser lido como uma performance visual e sonora. O espectador era atraído pela “confrontação que regula o cinema de atrações tanto na forma dos filmes quanto no seu modo de exibição” (GUNNING, 1995). Essa atração se dava sobretudo pelo showmen que conduzia o espetáculo. Hoje com o Vjing e outras prática de live cinema se amplia em “uma criação simultânea de som e imagem em tempo real por artistas visuais e sônicos [...] expandindo os parâmetros do cinema narrativo por uma mais larga concepção do espaço cinematográfico” (MAKELA, 2008) que coloca o espectador também como parte da performance.

Nos anos 60, McLuhan que observava que com a imprensa o homem trocou um olho por um ouvido e na era eletrônica mais trocas nesse sentido se efetuariam. Em *Understanding media*, o teórico canadense já previra que no futuro os filmes seriam projetados como vídeo

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 de primeira grandeza [...] Nos dias atuais, o cinema como que ainda está em sua fase manuscrita; sob a pressão da TV, 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).

Não devemos aqui esquecer que o universo das artes do vídeo, dessa grande implosão da tecnologia do cinema em outro meio, está contido nesse cinema expandido (YOUNGBLOOD, 1970), devendo ser distinguida “dos usos de vídeo, mesmo os executados de modo artístico em documentários, notícias e outros campos significativos, ou seja, adaptados” (RUSH, 2006, p. 77). Projetar cinema através do vídeo se efetua não mais só com projetores de 8mm – embora trabalhos como a performance audiovisual “Despeço”<sup>3</sup> (2013) de Gustavo Torres e Felipe Norkus

---

<sup>3</sup> “Despeço” foi apresentada na VI Mostra de Live Cinema em dezembro de 2013.. Utilizando microfones de contato os artistas captam o som de cada projetor e em tempo real processam-no. Além do som, imagens de vídeos achados em feiras promovem segundo os artistas uma ativação da memória em que “a cada retorno do loop constitui uma nova lembrança não vivida”. Disponível em: <http://cargocollective.com/gustavotorres/despeco>. Acesso em 15 out. 2016.

utilize esse tipo de projetores – mas quase sempre com tecnologias digitais. Tal implosão culmina na prática das performances audiovisuais em tempo real ou live cinema.

No entanto, se desde os primórdios, uma centelha forte de liveness atravessava o cinema nos parece que é anos 60 no âmbito do cinema estruturalista e experimental de fenômenos como Brakhage, Hollis Frampton e Michael Snow entre outros que a projeção se torna uma performance e que o espectador é incorporado nessa sessão de cinema. Em “Uma Conferência”, permitam essa longa citação de abertura, encontramos uma ode a projeção:

Por favor, desliguem as luzes. Já que vamos falar sobre filmes, podemos perfeitamente fazê-lo no escuro. Todos nós estivemos aqui antes. Aos dezoito anos, dizem os estatísticos, já estivemos aqui umas 500 vezes. Não, não exatamente nesta sala, mas nesse escuro genérico, o único lugar em nossa cultura inteiramente destinado ao exercício concentrado de um ou, no máximo, dois dos nossos sentidos. Estamos, pode-se dizer, confortavelmente sentados. [...] Ficamos suspensos assim num espaço nulo, trazendo conosco um certo hábito de afetos. [...]. O projetor é ligado. Alguns tantos watts de energia espalhados sobre uma pequena área de tela uniforme e branca em forma de retângulo cuidadosamente padronizado, três medidas de altura por quatro de largura. A execução é impecável. O executante é uma máquina de precisão. Ele fica atrás de nós, em geral fora do campo de visão. Seu raio de ação pode ser limitado, mas dentro desses limites, é infalível – como um animal. Ele lê, por assim dizer, uma partitura, que é, ao mesmo tempo, a notação e a substância da obra. Ele pode repetir a performance e a repete, ao infinito, com absoluta exatidão. [...] Agora suponha que projetamos todos os filmes. Sobre o que eles são, em sua multiplicidade. Em diversos momentos teremos visto, como pensamos, muitas e muitas coisas. Mas apenas uma coisa ficou sempre no projetor. Filme (FRAMPTON, 2013).

Filme, qualquer filme dependente de um projetor que poeticamente na obra de Frampton depende de um gravador, indicando-nos a troca metafórica e sinestésica de McLuhan de um olho por um ouvido. A narração de Snow autentica o filme estrutural como aquilo que Frampton na visão de P A Sitney observara o cinema estrutural ao encontrar novas metáforas para a experiência cinematográfica que enforma os filmes, ele reverteu o processo anterior de modo que novas imagens surgiram dos ditames da forma” (SITNEY, 2015, p.38).

Como observa Mourão (2014) em “A lecture” pretende-se “chamar a atenção para o autor e sua autoridade artística para então promover a desautenticação de suas formas de inclusão, até que não se possa mais confiar nelas”. O autor cede espaço para o espectador e para seu

experimento lido através da máquina como uma partitura perfeita. Máquinas e mentes que antecedem a invenção dos primeiros projetores no final do século XIX. Uma história tecnocientífica que se relaciona a energia mecânica e elétrica. Uma memória do cinema passeia pelas máquinas de projeção até hoje quando “projetores se multiplicam e se movimentam ao mesmo tempo que histórias se bifurcam, como estruturas abertas à participação do espectador, para o qual a projeção passa a funcionar como uma interface ativa” (MACIEL, 2009, p. 15).

O que resta é o projetor e o filme fotográfico como escreve e projeta Frampton. Não importa muito o que se coloque no meio, não há busca por uma totalidade artística wagneriana, uma *gesamtkunstwerk* que incluiria todas as fases da arte, consumindo-as. Mesmo que se mude os filtros, as histórias, os atores, o que fica é de ordem material, algo superior a todos os filmes. Fica arte em sua acepção grega: *techné*. Ao comentar essa performance, Frampton observa em um dvd de sua coletânea Holis Frampton Odissey (1966-1979) que o projetor tem algumas vontades, o “projetor é uma performer”. Nossa tentativa a seguir é acender as luzes e lembrar o projetor e algumas dessas performances. A de Holis Frampton ocorreu em uma espécie de sala de cinema. No entanto, sabemos que a história das projeções de imagens passou e passa por outros lugares hoje em dia com os trabalhos de *live cinema*, e as ruas, os clubes, os parques se tornam mais ainda lugares para projetar.

O lugar como um todo do cinema é atravessado por outras práticas e por novos ambientes. Se a sala de cinema se instituiu como o lugar do filme e como as salas desse *cinema de rua*<sup>4</sup> cedem lugar ao cinema nos *shoppings centers*, novas manifestações audiovisuais encampam o cinema, o lugar do cinema como a experiência do cinema transforma-se. Antes a sala do *cinema de rua* dividia com exibições itinerantes, *drive ins* e outros espaços os *loci* do cinema. Depois de um tempo, o cinema ganha cada vez mais espaço em museus, galerias e centros culturais. Lugar de projeções: “Essa presença do cinema no museu fez com que fosse apreendido o seguinte: o cinema é primordialmente, uma projeção [...]. O cinema se projeta e se expõe também” (AUMONT, 2008, p. 84).

---

<sup>4</sup> Estabelecimentos ou salas de projeções cinematográficas erguidas no espaço urbano em meio às construções habituais: comércios, serviços, residências dentre outros (SOUSA, 2013).

O *live cinema* ao reeditar e ressignificar imagens e sons em uma performance ao vivo afirma o cinema como arte das projeções. Ou seria melhor dizer, volta a afirmar. O cinema como arte das projeções tem suas origens nos jogos de luz e sombras das lanternas mágicas, nos dispositivos óticos. Os espaços visuais fabricados que nos mostra Crary ou o “design feito com auxílio do computador, a holografia, os simuladores de voo, a animação computadorizada, o reconhecimento automático de imagens, o rastreamento de raios, o mapeamento de texturas” (2012, p. 11) que deslocam a visão para além do olho humano, operando mais uma mudança nos modos de ver ou indicando cada vez mais o campo da visão como um “sítio de uma escavação arqueológica” (VIRILIO *apud* CRARY, 2012, p. 11) tem nos novos projetores digitais e nos novos projetoristas-performers de *live cinema* mais uma camada a ser desbravada em meio as camadas de som e imagens que modificam um pouco mais o cinema tornando possível o sonho de um cineasta próximo a Frampton, Stan Brakhage: o projetor desponta como instrumento criativo, “e a exibição do filme se torna uma performance” (1983, p. 350). O espectador de *live*, observador com técnica refinada, compreende isso.

Nossa proposta para esse texto é oferecer alguns indicativos para atualizar o brilhante experimento de Hollis Frampton “Uma conferência” para os dias de hoje como estamos pesquisando em nosso atual projeto sobre projeções. Nos parece uma ideia interessante e necessária para pensar exibição, projeção e espetatorialidade na cena contemporânea. Com os projetores digitais e softwares para edição em tempo real ou com gambiarras entendemos que essa precisão da máquina traduz que “a experiência fílmica não é necessariamente uma projeção de luz e sombras numa tela no final da sala, nem uma experiência teatral contendo um prosaetrio ou dependente de atores atuando para uma audiência” (YOUNGBLOOD, 1970, p. 365), mas um jogo de intermediatização entre som, imagem, projetor e tela, espectador e performer que se hibridizam. Na versão da Criterion de “A Hollis Frampton Odyssey” um pequeno texto solicita que espectadores/artistas recriem a performance<sup>5</sup>. Pensamos nossa recriação levando em conta uma importante observação sobre projeção de Tom Gunning:

---

<sup>5</sup> You can re-create the performance yourself with a similar set of props (film or video projector, screen or white wall, red cellophane large enough to cover the projector, and pipe cleaner or comparable object), either

Uma nova geração de artistas está explorando as possibilidades da projeção de imagem de fontes de filme, o vídeo ou de computadores fora do usual contexto do filme e vídeo experimentais, lidando menos, então, com paradigmas formais estabelecidos sobre o plano, a tela e o público e brincando com as ambiguidades do espaço, movimento e ontologia (2009, p. 34).

Tal geração já possui uma variedade de trabalhos e artistas que já trabalham em alguns artigos. Para esse optamos em trabalhar uma obra em progresso e propor um trabalho que beira uma performance e um registro de diversas tentativas de atualizar o experimento a partir de uma recriação digital do projetor-performer de Frampton pensando ao mesmo tempo um retorno ao texto lido por Michael Snow, comentários de Frampton em “A Hollis Frampton Odyssey” e teorias que passeiam do cinema de atrações ao expandido e que nos ajudem a compreender melhor a poética live nas performances audiovisuais.

Em nossas “adaptações” li o texto tentando com efeitos digitais simular a voz de um homem-máquina mesclando a luminosidade de um projetor analógico de 35 mm (o experimento de Frampton era com um de 16) com loops, gifs, fotografias diversas que por um lado ilustravam e por outro tentavam dialogar com um novo cinema digital de atrações, com a poética live através de arquivos e refilmagens e elementos desse cinema digitalmente expandido (SHAW, 2003).

De tudo tínhamos em mente como o espectador se torna uma outra figura na cena contemporânea. Participador, na expressão de Oiticica ou “semionauta” ou aquele que cria trajetória entre os signos (BOURRIAUD, 2009, p. 151). Uma “espectatorialidade diferenciada” (STAM; SHOHAT, 2004, p. 420). Um “espectador montador”, para seguirmos a expressão de Consuelo Lins (2011). Como o espectador diferenciado ou criador de trajetórias incluímos memórias individuais e coletivas como em uma sessão de *live cinema*. A investigação com a performance audiovisual em tempo real que propomos nesse trabalho caminha nessa direção.

## Referencias

AUMONT, Jacques. *Moderno?* Porque o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas, SP: Papirus, 2008.

---

reading the script yourself or playing the audio recording from the disc (Criterion Collection A Hollis Frampton Odyssey, 2012)

BOURRIAUD, Nicholas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

FRAMPTON, Hollis. Uma conferência. In: FLORES, Livia; MACIEL, Katia. (orgs.). *Instruções para filmes*. Rio de Janeiro: e-book, 2013.

GUNNING, Tom. O cinema das origens e o espectador (in) crédulo. *Revista Imagens*, São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_. The long and the short of it: Centuries of projecting shadows, from natural magic to avant-garde. In: DOUGLAS, Stan; EAMON, Christopher (eds.). *Art of projection*. Ostfildern: Hanje Cantz, 2009.

LINS, Consuelo. *Ensaio audiovisual, montagem e o espectador-montador*. Disponível em : <http://artedocumentoarquivovigilancia.blogspot.com/>. Acesso em: 18 set. 2011.

MACIEL, Kátia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa: 2009.

MAKELA, Mia. *The practice of live cinema*. Disponível em: <http://i40474.wix.com/miamakela#!publications/prn1f>. ARTECH Catalogue (2008). Acesso em 16/05/2016.

MOURÃO, Patrícia. Chame isso de um jogo entre eu e mim: Hollis Frampton e Marcel Duchamp. In *Anais XVIII SOCINE*, Fortaleza, 2014.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

SITNEY, P. Adams. O cinema estrutural. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia. *Cinema estrutural (Catálogo)*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Teoria do cinema e espectadorialidade na era do “pós”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2004. Vol. 1.

SHAW, Jeffrey. O cinema digitalmente expandido: o cinema depois do filme. In: LEÃO, Lucia (org.). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2005.

TOULLET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. São Paulo: Objetiva, 1988.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. New York: E.P. Dulkton & Co, 1970.

# Imagem, cultura e diversidade no filme *Febre do rato*<sup>1</sup>

## *Image, culture e diversity in the movie Fever of mouse*

Wilton Garcia<sup>2</sup> (Doutor – Fatec Itaquá / Uniso)

### Resumo:

Este texto relaciona imagem, cultura e diversidade destacados no filme *Febre do rato* (Cláudio Assis, 2011). Estrategicamente, as categorias críticas experiência e subjetividade foram eleitas, a enunciar os estudos contemporâneos. Aqui, a diversidade cultural/sexual exemplifica o protagonismo do universo Trans no cinema brasileiro atual. Das (re)dimensões teóricas e políticas como produção de conhecimento, os resultados problematizam corpo, gênero, identidade e performance inseridos neste debate.

### Palavras-chave:

Cinema Brasileiro, Diversidade Cultural/Sexual, Estudos Contemporâneos.

### Abstract:

This text relates image, culture and diversity highlighted in the movie *Fever of the mouse* (Cláudio Assis, 2011). Strategically, the critical categories experience and subjectivity were elected, enunciating contemporary studies. Here, cultural/sexual diversity exemplifies the protagonism of the Trans universe in the current Brazilian cinema. Between theory and politics as knowledge production, the results problematize body, gender, identity and performance inserted in this discussion.

### Keywords:

Brazilian Cinema, Cultural/Sexual Diversity, Contemporary Studies.

*Se o desejo humano funciona com objetos específicos  
(ainda que enigmáticos),  
é neles que se encontra sua fragilidade e sua força.  
(TREVISAN, 2000, p. 35)*

Na complexidade que se pretende refletir sobre a diversidade cultural/sexual no Brasil, surgem estudos contemporâneos da produção cultural do cinema como discurso ideológico orientado. O cinema expressa diferentes abordagens como o amor. Pensar a doce capacidade de iludir plateias faz do filme um lugar especial para a temática do amor. Identificar essa

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: cinema brasileiro contemporâneo II. E faz parte da pesquisa *Imagem, cultura e diversidade: estudos contemporâneos*, junto ao Grupo de Pesquisa MidCid, do PPGCC-Uniso.

<sup>2</sup> Pesquisador, artista visual, Doutor em Comunicação pela USP, Pós-Doutor em Múltiplos pela UNICAMP, é Professor da FATEC Itaquá e do Mestrado em Comunicação e Cultura da UNISO. Membro da Socine desde 98.

sensibilidade na grande tela seria permitir que pudesse desabrochar a ideia de felicidade na expressão sensível da ficção. A representação da felicidade na película, então, pode permear diversas formas de amar, de maneira simples e até inocente.

E, disso, surge uma pergunta: o que caracteriza os produtos audiovisuais como espaços de dominação e/ou libertação estratégica da diversidade?

O presente texto relaciona imagem, cultura e diversidade destacados no filme *Febre do rato* (Cláudio Assis, 2011). A desmensuração da cena cinematográfica cria força nas questões intrínsecas/extrínsecas de excessos, descontinuidades e entraves, a envolver os personagens em sublimação (LEITE, 2013). No enfoque deste trabalho, o coveiro Pazinho (Matheus Nachtergaele) vive uma relação amorosa – impetuosa e intempestiva – com Vanessa (Tânia Granussi), uma travesti.

Sem restringir a criação no campo cinemático, a diversidade solicita sua própria emergência, a destacar o protagonismo do universo Trans. Na diversidade cultural/sexual, são dois iguais que se complementam pela diferença, em um *constructum* de experiência e subjetividade. São vertentes radicais da transgressão contemporânea que se complementam – em um fluxo pulsante – na contramão do sistema hegemônico. Tais radicalidades transformam-se, estrategicamente, em potências discursivas quando manifestam seus posicionamentos e instauram um conjunto de reflexões para a produção do conhecimento.

Para além dos processos burocráticos e/ou os limiares técnicos, estéticos e éticos de um filme, a expressão dessa diversidade fecunda “novos/outros” resultados, os quais problematizam corpo, gênero, identidade e performance. Paradoxalmente, sem a intenção exclusiva de especificidades, entre a unidade e a universalidade, o peculiar e o singular assimilam essa diversidade. Como provocação, tal discussão procura debater e incentivar a inclusão do tema da diversidade na agenda do cinema brasileiro.

### **Da leitura filmica**

A leitura que aqui se organiza são impressões e registros de uma exemplificação filmica, com elementos conceituais e teóricos. Considerações e pontos de vista acompanham a

atualização de ferramentas e tendências em uma atmosfera que circunda o cinema contemporâneo (FOSTER, 2003; SANTOS, 2014; NAGIB, 2012; STAM, 2003; WAUGH, 2000).

Especificamente no filme, um momento especial chama a atenção para o debate acerca da diversidade, em um instante peculiar de singularidade precisa. Trata-se do encontro do casal a pedido de Zizo, o protagonista. É uma cena breve, com menos de quatro minutos (24:24 até 28:00), porém visceral. Uma passagem repleta de elementos sincréticos (com texto, imagem e som) conclama a temática na variação da diversidade – entre instâncias de alteridade e diferença – como sintoma paulatino da contemporaneidade.

Longe de ser previsível, o que infere este trecho fílmico é a discussão amorosa desenrolada em três espaços distintos e, ao mesmo tempo, complementares – o bar, a praia e a casa. São espaços que se entrecruzam por fragmentos, ainda que em uma montagem quase linear. Do público ao privado (e vice-versa), o desencadeamento das tomadas compõe a sequência. São fragmentos armados a partir da discussão do casal. Como utopia (de um não lugar preciso), as transversalidades dos espaços aportam vários entornos no desenvolvimento de estratégias cinematográficas, as quais suplementam essa discussão ácida. Provavelmente fosse a incapacidade paradoxal de lidar com tal situação e sua complexidade.

Para dar conta dessa densa abordagem, os espaços são propostos como alternativas intermediárias, mediante as características das falas que inscrevem a acuidade do roteiro. Acrescenta-se: a fita é em preto e branco (p/b).

É uma conversa nervosa, uma vez que gera desconforto e mal-estar nos envolvidos. Pazinho e Vanessa discutem por uma suposta traição da amada; que, inclusive, o/a espectador/a não sabe ao certo. Seria, talvez, uma mera suposição.

De maneira um tanto quanto emancipada, Vanessa fala de suas vontades, sem nem mesmo saber o porquê do desejo desenfreado pela carne (sexual), embora se mostre arrependida. No entanto, Pazinho – irritado com a situação conflitante – é bastante acusativo. Briga com ela, de modo enfático.

Primeiro, no bar (Boteco da Saudade), Pazinho anuncia que aceitou conversar somente para atender ao pedido de Zizo. Ela admite a bondade de Zizo e “pede fogo”, em um tom sedutor.

Ele mal dá confiança à essa primeira tentativa. Coloca o isqueiro no balcão e toma um trago de bebida. Ao perceber que a tentativa de apaziguamento não funciona, Vanessa pega o isqueiro para acender o cigarro. Disso, começa a discussão, quando ele questiona como é que ela foi capaz de fazer algo, que o/a espectador/a não compreende, ao certo, mas parece ser uma traição. A única coisa que se sabe é: ela cometeu uma falta e está sendo cobrada. Ele afirma que comparece, é presente. De imediato ela diz que não sabe, de fato, o que deu nela: quis extravasar.

Corte seco no plano, a sequência da discussão continua em um velho sofá na praia, bem de frente para o mar. Em seu gesto performativo, Vanessa não consegue justificar o ocorrido. Diz que “deu uma coisa, uma vontade”, então, foi e fez, embora esteja chateada. O semblante dela demonstra preocupar-se para que não impere o cerceamento da liberdade individual. A travesti comporta-se como alguém que não gosta de ser vigiada, sem limitar seu trânsito, pois quer extrapolar o convencional, obter autonomia e ir além.

Novo corte direto na paisagem cinematográfica. Em casa, enquanto espaço privado, ele explode sobre o arrependimento verbalizado: grita alto. Braveja por impulsos, desconsiderando o pedido de perdão, que não resolve. Vibrante, pede para que ela não rasteje, porque ele não gosta de mulher que rasteja em súplica e aproveita para acusá-la de lagarto: “cobra que rasteja”.

Surge outro corte na imagem, agora novamente na praia. Cabe ressaltar a capacidade de observar o vento que atravessa os corpos ao apontar para o figural do invisível (PEIXOTO, 2007). Aceno especial. Seria, talvez, uma poética que se produz a partir do exercício da visualidade, a ser descortinada pelo/a espectador/a.

A discussão continua em um tom mais ameno, depois inflama. Ele diz que não é violento, pois não gosta de agressão, o que mostra sensibilidade. Mas, algo insuportável ocorreu, algo difícil de engolir: o improvável. Age com veemência, tem vontade de vomitar. A cena feroz volta para casa, mais uma vez. Ele avisa: “se você não consegue parar de dar... Paciência!” Contudo, diz que não vai perdoar. Tensão. Ela o desafia. Ele a xinga. Fala mal. Excita a verve e berra, esbraveja.

Nada parece tranquilo. Em uma filmagem externa, à beira do mar aberto, Vanessa diz que “conta a verdade e ganha um fora”. Pazinho, de pé, responde que é diferente. Ela nega, jogada ao vento em um velho sofá de couro preto. Questiona qual seria a diferença nesta relação. Ele tenta incutir a diferença. Insiste pontualmente. Mas, ela discorda. Não deixa se abater e suplica: “diferente, o quê?” Logo depois, continua a firmar a diferença e ela rebate. Disso surge um monólogo, conforme texto reproduzido abaixo.

É diferente o que, Pazinho?  
A gente tem pau do mesmo jeito.  
A única diferença é que tenho peito e tu não  
E eu me depilo meu corpo para ficar gostosinha e tu não.  
Então, me diga que diferença,  
que diferença que a gente tem?  
E mesmo que fosse diferente...  
Que diferença fazia?!

O rapaz não consegue explicar seu sentimento. Aproxima e a beija voraz. A cena é surpreendente. Um beijo de amor, beijo de cinema...

De um lado, Pazinho não sabe expor a complexidade de seu desejo. Talvez tenha medo ou insegurança. E nem mesmo entende como viver esse romance (de)marcado pela diferença. Como se fosse diferente gostar de mulher. Desamparado e em conflito, tem dificuldade de admitir que goste dela, uma “boneca”. Está, por deveras, angustiado com o caso.

De outro, Vanessa compreende o que há entre ambos, pois atribui a única diferença é ter pênis. Interessante observar o quanto é diferente amar qualquer pessoa, independente de sexo e/ou gênero.

### **Da discussão**

Vanessa, de fato, é uma travesti. Só então o/a espectador/a percebe que se trata de um casal homoafetivo. Saber dessa condição no calor da discussão parece ser uma estratégia do roteiro, a causar estranhamento. Porque é algo diferente – e ao mesmo tempo comum – que surge na cena, de maneira confluyente, ou seja, regular, formal como característica qualquer da personagem.

O empoderamento de Pazzino e Vanessa produz determinado destaque que as experiências alcançam nessa narrativa cinematográfica. Em outras palavras, são passagens intrigantes, pois o casal representa no filme uma parcela excluída da sociedade brasileira. Aqui, propõe-se um protagonismo cultural e midiático, conforme Oliveira (2012). A cena indica a diversidade cultural/sexual no protagonismo do casal, ao destacar a força desse enredo que assegura o/a espectador/a.

Depois de passar por uma crise econômica e social no final dos anos 1980, como produto da nova forma do poder global capitalista, as nações do continente latinoamericano passam por um momento em que emergem novas experiências societárias a partir dos protagonismos culturais [e midiáticos] que se formam nos contextos populares. É preciso pensar políticas de empoderamento destas experiências (OLIVEIRA, 2012, p. 356 – grifo meu).

Indubitavelmente, essa discussão insere o cinema atual em uma extensão propositiva e amplia a representação da diversidade cultural/sexual em produto e/ou marca, cujo posicionamento ideológico se programa a partir dos eixos na condução da narrativa que apostam na novidade. Para Barcellos (2006, p. 224):

A diversidade de desejos, identidades e práticas homoeróticas é muito grande. Por isso mesmo, não se pode ter a pretensão de situá-los num espaço ou num tempo homogêneos. Pelo contrário, para captar esse amplo espectro em suas diferentes configurações, é preciso respeitar a especificidade dos tempos, espaços e articulações das experiências histórico-culturais do homoerotismo.

Algumas expressões insurgentes de uma dinâmica homoerótica (GARCIA, 2004) distinguem encontro, despedida, desejo, erótica, sensualidade, sexo, entre outras. Verifica-se uma película contundente e transgressora, na intensidade discursiva estrategicamente elaborada.

O tabu acenado pelo filme fortalece a agenda de debates sobre a diversidade cultural/sexual atualmente. São “novos/outros” olhares!

Em contraponto às reivindicações, uma *política do afeto* tenta associar cinema e diversidade cultural/sexual, sem cair numa exposição frenética do corpo meramente transgressivo. Assim, (re)dimensiona-se uma postura provocativa e desafiadora para uma paisagem da afetividade no cinema brasileiro contemporâneo – seria uma *política do afeto*.

Incondicionalmente, a delicadeza dessa política mostra uma voz sofisticada que pulsa a acuidade magistral e fascinante, encantada pelo deleite de assinar um cinema com sua qualidade inventiva.

Seria uma projeção identificatória que aproximaria e alicerçaria uma proposição mais afetiva do espaço subjetivo, mediante as relações humanas. A implementação de uma ousadia investe em uma articulação enunciativa de diferentes instâncias de uma representação do afeto. Afeto que deriva do afetar com afeição (SAFATLE, 2016).

O filme, nesse sentido, permuta estratos ficcionais e reais, em que o ambiente absorve aceleradas informações, baseado no cotidiano da sociedade (TURNER, 1997). Verifica-se uma situação complexa: a orientação sexual de qualquer sujeito não pode ser confundida como opção sexual, nem no cinema nem na sociedade, porque o desejo entrelaça-se aos processos biopsicosociais, para além de uma mera escolha particular.

E, por isso, pressupõe a dignidade da diversidade cultural/sexual, sobretudo na película (FOSTER, 2003; TREVISAN, 2000). Mais que isso, a orientação sexual faz parte de uma complexa dinâmica da diversidade. Distante de qualquer heteronormatividade, a esfera dessa diversidade pretende (re)configurar o cinema brasileiro, diante de situações que despontam inquietudes cotidianas. Notadamente, reiteram-se metamorfoses que transformam o sujeito hoje.

Como vazio existencial, no encerramento de tal discussão, Pazinho pronuncia: “Deus não existe”. E a câmera desliza lentamente em direção ao mar...

### **Considerações finais**

De modo empírico, essa condução estética ao mercado de consumo implica na (re)apropriação de uma discursividade atual, em que a subjetividade se faz presente. Portanto, o filme navega diante de uma experiência subjetiva. Há uma atmosfera impactante que instaura um confronto, um enfrentamento da diferença. Eis uma instigante história de amor pautada pela diversidade, que contém altos e baixos.

No final do filme, Pazinho manda um recado ambíguo – e ao mesmo tempo irônico – para a amada: “Diga a Vanessa que ela é o homem da minha vida!”

## Referências

- ASSIS, C. *Febre do rato*, 2011. Disponível em <<http://www.febredoratorofilme.com>> Acessado em: 10.02.2014.
- BARCELLOS, J. C. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- FOSTER, D. W. *Queer issues in contemporary latin american cinema*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- GARCIA, W. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa edições/Fapesp, 2004.
- LEITE, R. L. *Baixio das bestas e Febre do rato – dois filmes de Cláudio Assis – diferentes caminhos para os excessos de viver*. *Ide* (São Paulo) v.35 n. 55, jan. 2013. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062013000100015&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062013000100015&script=sci_arttext). Acesso em 30/mar/2013.
- NAGIB, L. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan./jun. 2012.
- OLIVEIRA, D. de. “Os novos protagonistas culturais e midiáticos na América Latina”. In: 3º FORO INTERNACIONAL DE MULTICULTURALIDAD CRISIS, CONFLICTO Y NEGOCIACIÓN EN EL MARCO DE LA INTERCULTURALIDAD. El Instituto Politécnico Nacional, Mexico, DF, 2013. Disponível em: [http://www.3foromulticultural.esiatec.ipn.mx/resumenes%203FMI\\_final.pdf](http://www.3foromulticultural.esiatec.ipn.mx/resumenes%203FMI_final.pdf). Acessado em 21.11.2014.
- PEIXOTO, N. B. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética: vários autores*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 425-453
- SAFATLE, W. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SANTOS, R. *Poética da diferença: um olhar queer*. São Paulo: Factash-Hagrado, 2014.
- TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- WAUGH, T. *The fruit machine: twenty years of writings on queer cinema*. New York; London: Duke University, 2000.

# Alemanha-Brasil: uma historiografia do cinema transnacional <sup>1</sup>

## Germany-Brazil: a transnational cinema historiography

Wolfgang Fuhrmann<sup>2</sup> (Professor – Universidade de Zurique, Suíça)

### Resumo:

Neste artigo, discutimos a possibilidade de uma historiografia do cinema transnacional tendo como pano de fundo um conflito político-cultural entre o Brasil e a Alemanha. Apesar de diferenças estruturais entre os dois cinemas (p. ex. cronologia ou força econômica), vamos argumentar que escrever uma historiografia de uma perspectiva transnacional permite abrir não só novas áreas da pesquisa históricas do cinema como também entender melhor acontecimentos do cinema e da história nacional.

### Palavras-chave:

Transnacional, historiografia, distribuição, recepção histórica.

### Abstract:

The paper discusses the possibility of a transnational film historiography on the background of a political-cultural conflict between Brazil and Germany. Despite the structural differences between the two national cinemas (e.g. chronology or economic strength), the paper argues that writing a historiography from a transnational perspective opens not only new areas of film historical research, it also offers a better understanding of film historical events and of national history.

### Keywords:

Transnational, historiography, distribution, historical reception.

### Para uma historiografia transnacional

O filme *Der Weg nach Rio* (Manfred Noa, DE 1931), nos jornais brasileiros conhecido como *A caminho do Rio* e *O caminho do Rio*, conta da jovem datilógrafa Inge que tem um grande desejo: uma vez na vida ela gostaria de dirigir um grande carro de luxo. Seu noivo Karl, que trabalha em uma garagem, cumpre este desejo. Com um carro da garagem, eles fazem um tour e atropelam uma criança. Os dois têm que fugir da Alemanha e com a ajuda de uma mulher duvidosa Inge vai para Rio de Janeiro, onde ela acaba trabalhando como uma “garota de programa”. Na Alemanha, Karl foi preso pelo polícia e após sua pena de reclusão, Karl vai para o Brasil, onde ele pode libertar Inge com ajuda da polícia local.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: INDÚSTRIA E HISTÓRIA.

<sup>2</sup> Doutor em Cinema pela Universidade de Utrecht, Holanda. Historiador do cinema, Departamento de Cinema, Universidade de Zurique, Suíça.

*A caminho do Rio* é um filme do gênero de tráfico de mulheres (white slavery film). Filmes desse gênero contam histórias de como mulheres européias são sequestradas ou seduzidas com falsas promessas e levadas a países estrangeiros e exóticos, onde elas têm que se prostituir nos bordéis locais. O gênero, que é tão antigo quanto o cinema, foi tão bem-sucedido nos cinemas internacionais que o próprio Sergeij Eistenstein queria fazer um filme da mais famosa reportagem sobre esse tema, *Le Chemin de Buenos Aires* (A caminho de Buenos Aires), de Albert Londres, de 1927.

A reportagem de Londres evidentemente inspirou o título do filme alemão *A caminho do Rio*. O filme, que foi produzido por Lothar Stark-Film GmbH e distribuído na Alemanha pelo Südfilm GmbH, atraiu um grande público, os jornais fizeram uma boa crítica dele e Siegfried Kracauer escreveu que o filme foi um bom exemplo de filme sonoro e melhor que muitos outros filmes dessa época (MÜLDER-BACH, 2004, p. 441).

Em 17 de março de 1931, o jornal carioca *Diário de Notícias* publicou um artigo com a manchete sensacionalista “Um filme injurioso ao Brasil e à sua civilização”. O artigo não foi sobre um filme brasileiro nem sobre um filme estrangeiro exibido no Brasil. O artigo referiu-se a um evento escandaloso que tinha acontecido algumas semanas antes na Alemanha, em Berlin. A razão para a indignação pública foi a exibição do filme *A caminho do Rio*, que estreou em Berlim no dia 15 de janeiro.

A seguinte imagem do filme dá uma impressão da disputa entre Brasil e Alemanha. Nós vemos uma cena que mostra o cafetão Ricardo Gabiano com sua amiga Marietta. O fundo musical dessa cena é um velho gramofone que é rodado a dedo por uma empregada.



Oskar Homolka (Ricardo Gabiano) e Herta von Walther (Marietta) em *Der Weg Nach Rio* (Manfred Noa, DE 1931. Fonte: Print screen do autor.

O jornal alemão Film-Kurier escreveu sobre a cena: "...muita piada visual com muitas ideias curiosas adequam-se ao meio social (como a 'operação manual' do gramofone)."<sup>3</sup> Para o jornalista brasileiro a cena esteve menos cômica mas mostrou uma denúncia visual do Brasil como um país primitivo e atrasado: "Para demonstração de nosso atraso, apresentam um gramophone primitivo que é rodado a dedo por uma velha andrajosa desdentada e gafeirenta."<sup>4</sup>

Até o verão do ano 1931 a discussão sobre o filme causou correspondências intermináveis entre as embaixadas em Berlim e no Rio de Janeiro e provavelmente foi o conflito diplomático cultural mais grave na história de dois países. Hoje, o escândalo não é mais como uma nota de rodapé nas histórias de dois países, mas como gostaria de mostrar e argumentar, investigar o filme de uma perspectiva transnacional abre novos contextos e relações entre os países que ficariam desconhecidos nas historiografias tradicionais – quer dizer, historiografias nacionais.

Uma perspectiva transnacional do filme *A caminho do Rio* pode explicar, por exemplo, por que o filme desapareceu das telas alemãs no verão de 1931. Também mostra que o Brasil fez uma intervenção bem-sucedida no mercado alemão e explica por que essa intervenção causou um problema para exibição de outros filmes alemães no Brasil. Por fim, uma perspectiva transnacional mostra como um filme de gênero alemão fez parte nos projetos ideológicos políticos do Estado Novo. Portanto, nós podemos identificar quatro contextos: O escândalo e as relações diplomáticas entre Alemanha e Brasil; *A caminho do Rio* na história do cinema alemão; *A caminho do Rio* na história do cinema brasileiro e o filme como parte de um projeto ideológico nos próximos anos do Estado Novo.

### **O escândalo diplomático**

A disputa entre Brasil e Alemanha começou uma semana depois da estreia do filme *A caminho do Rio*. Em decorrência de uma informação de um amigo, o diplomata brasileiro Antônio

---

<sup>3</sup> Film-Kurier, 16 jan. 1931.

<sup>4</sup> Diário de Notícias, 17 mar. 1931.

Miranda Guerra-Duval protestou pessoalmente no Ministério exterior alemão em Berlim.<sup>5</sup> Guerra-Duval protestou contra a degradante imagem do Brasil no filme. Segundo ele o filme dá a impressão de que particularmente o tráfico das brancas é um bom negócio no Brasil, a polícia brasileira é corrupta e todos os Brasileiros são mal-educados. Duval enfatizou que a distribuição do filme pode resultar em um boicote dos filmes alemães no Brasil, que pode piorar a posição dos filmes alemães, que já não estão na melhor das situações por causa da competição com as produções dos Estados Unidos. Guerra-Duval esperou que ministério alemão tomasse medidas políticas para acalmar o governo brasileiro e os jornalistas que iriam informar o país sobre o filme insultante. Ao mesmo tempo, Duval contactou a distribuidora Südfilm e informou a empresa sobre possíveis protestos contra o filme nas mídias brasileiras. Guerra-Duval avisou Südfilm suspender a distribuição por seus próprios interesses.<sup>6</sup>

Nas próximas semanas o conflito entres as embaixadas e com a distribuidora continuou, e começou a envolver o governo brasileiro. Os dois países não tiveram interesse em piorar as relações entre eles, mas também não conseguiram acalmar a situação. A embaixada brasileira insistiu em seu protesto e a embaixada alemã recebeu um bilhete verbal do governo Brasileiro que disse que o filme alemão era um insulto ao país.<sup>7</sup>

Em março, o Diário de Notícias publicou o artigo sobre o filme e outros jornais como *A Esquerda* (21 mar. 1931), *O Correio de Manhã* (19 mar. 1931) ou *Noticia de Joinville* (23 mar. 1931) sucederam e provocaram uma indignação pública no Brasil sobre a estreia do filme. Em abril, o ministro das Relações Exteriores, Mello Franco, advertiu o jornalista do *Diário de Notícias* por seus artigos que colocaram o ministro sobre enorme pressão para reagir adequadamente ao escândalo.<sup>8</sup>

Em reação à discussão que continuou nas próximas semana,s o diplomata alemão no Rio de Janeiro, Hubert Knipping, recomendou publicar artigos nos jornais alemães que

---

<sup>5</sup> Politisches Archiv, Auswärtiges Amt (Arquivo Político, Ministério do Exterior da Alemanha): PA AA, R 78933, 23 jan. 1931.

<sup>6</sup> Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI), Rio de Janeiro:: 4/2/13, carta 23 jan. 1931.

<sup>7</sup> PA AA, 78933, 28 feb. 1931.

<sup>8</sup> PA AA 78993, 11 abr. 1931.

comprovam que também o público alemão não está de acordo com o tema do filme.<sup>9</sup> Em maio, um jornal de Berlim, o *Berliner Tageblatt*, comentou a polêmica entre os dois países e lembrou “(...) que Viena não é somente uma cidade de restaurantes alegres (...) Paris também não é unicamente a cidade das revistas de café concerto, e nos Bálcãs não vivem apenas príncipes de opereta, nem o Brasil e Argentina são centros onde impera lenocínio”.<sup>10</sup> No mesmo mês, o ministro da Fazenda proibiu todos os filmes da distribuidora alemã Südfilm e, algumas semanas depois, as produções cinematográficas do produtor Lothar Starke.<sup>11</sup>

O Südfilm tentou suspender a proibição dos seus filmes e mudou o título do filme para *A bola verde* e ofereceu distribuir gratuitamente filmes culturais do Brasil, especialmente do Rio de Janeiro, na Alemanha.<sup>12</sup> Autoridades brasileiras mantiveram a proibição e Guerra-Duvall pessoalmente recomendou continuá-la: “Cancelar, neste momento, a medida proibitiva das fitas da Sued Film se me afigure ofensivo aos nossos interesses futuros e desmerecedor de nosso prestígio”.<sup>13</sup>

### **A caminho do Rio na história do cinema alemão**

O conflito diplomático e o escândalo que o filme provocou foram significativos para o cinema alemão e para o cinema brasileiro. O filme *A caminho do Rio* simplesmente desapareceu das telas alemãs em 1931, e os cinejornais alemães não dão uma explicação dos motivos. Ao contrário, depois da estreia bem-sucedida do filme, o cine jornal alemão *Der Kinematograph* presumiu que mais filmes como *A caminho do Rio* iriam chegar nas telas alemães nos próximos anos<sup>14</sup>, mas somente um filme foi produzido nos anos seguinte: *Kampf um Blond. Mädchen, die spurlos verschwinden* [Combate por louras. Garotas que desaparecem sem deixar rastro] de Jaap Speyer (DE 1932). O filme evita qualquer associação com a América do Sul e coloca a história em uma cidade de fantasia: Zagossa no Oriente. A grande polêmica diplomática entre

---

<sup>9</sup> PA AA 78933, 25 mar. 1931.

<sup>10</sup> Berliner Tageblatt, 14 maio 1931.

<sup>11</sup> Diário Oficial, 12 maio 1931, p. 7568.

<sup>12</sup> AHI, Rio de Janeiro: 4/2/13, 9 jun. 1931.

<sup>13</sup> AHI, Rio de Janeiro: 4/2/13, 15 set. 1931.

<sup>14</sup> Der Kinematograph, 17 jan. 1931.

Brasil e Alemanha deu boas razões para os produtores alemães evitarem o gênero de tráfico de mulheres nos próximos anos.

### ***A caminho do Rio* na história do cinema brasileiro**

Pelo lado do Brasil, o escândalo mostra que o Brasil tinha meios para interferir nos mercados internacionais. No caso da distribuidora Südfilm, o Brasil conseguiu mudar a estratégia de marketing da empresa. A Südfilm decidiu cessar a distribuição do filme no exterior, provavelmente porque a empresa teve medo que o governo brasileiro pudesse escandalizar de novo as estreias de seus filmes nos outros países.

A proibição de *A Caminho do Rio* tem um segundo aspecto importante: em 1932, a opinião pública virou-se contra o governo, respectivamente contra a proibição dos filmes da Südfilm. Por causa da decisão do governo, outros filmes da Südfilm não puderam ser mostrados no Brasil e os jornais brasileiros fizeram uma simples pergunta: Qual é o papel de um distribuidor se não distribuir filmes? Um distribuidor vende direitos e não produz filmes.<sup>15</sup> Além disso, por que o governo puniu uma empresa estrangeira que operou exclusivamente no território alemão? Em março de 1933, o governo brasileiro decidiu suspender a proibição dos filmes da Südfilm.<sup>16</sup>

### ***A caminho do Rio* e o Estado Novo**

O último contexto que nós gostaríamos de apresentar é o escândalo sobre o filme como parte do projeto ideológico cultural nos primeiros anos do Estado Novo. Nesse contexto, o papel do jornalista que iniciou o escândalo é importante. Com o Estado Novo, a política brasileira evidenciou preocupações quanto à imagem do Brasil no exterior. Melhorar a imagem do Brasil e distribuir os valores culturais do Brasil no exterior foi o objetivo do Serviço de Expansão Intelectual que foi fundado em 1934. Como indicamos no início, não foi Guerra-Duvall que descobriu o filme *A caminho do Rio* nos cinemas alemães, mas sim um amigo dele. Existem boas razões para supor que esse amigo era o diplomata Ildefonso Falcão, primeiro diretor do Serviço

---

<sup>15</sup> O Jornal, 24 set. 1932.

<sup>16</sup> Diário Oficial, 15 maio 1933, p. 5082.

de Expansão Intelectual nos anos 1935 e 1936. Afinal, o jornalista que publicou o artigo inicial sobre *A caminho do Rio* no *Diário de Notícias* em março de 1931 foi o próprio Ildelfonso Falcão.

Como Juliette Delmont escreve, Falcão era da opinião de que “era necessário combater o imaginário que caracterizava o Brasil como uma terra de ‘selvagens’, destacada mais por sua natureza exuberante que pelas realizações de seu povo” (DELMONT, 2014, p. 208). Em 1936, Falcão escrevia: “é tempo de nos conhecerem lá fora através de todas nossas realizações de modo que deixem de enxergar-nos como uma taba vastíssima de índios chucros e de mestiços analfabetos” (DELMONT, 2014, p. 208). Como devemos entender o lançamento do artigo - uma experiência traumática ou um bom passo estratégico de Falcão?

É muito possível que *A caminho do Rio* tenha sido a gota que fez transbordar o copo de Falcão, então ele queria mostrar zero tolerância com as humilhações nos filmes estrangeiros, mas como uma pessoa informada ele também deveria saber que filmes do gênero tráfico de mulheres eram muito populares nos cinemas, também no Brasil. Alguns anos antes, o filme alemão *O trafico das brancas* de Hans Steinhoff (DE 1927) obteve grande sucesso nos cinemas cariocas. A história do filme sobre criminosos, traição, lascividade e erotismo pareceu mais interessante que o local que, como no filme *A caminho do Rio*, era o Rio de Janeiro: *A Scena Muda* reservou uma página dupla colorida para uma imagem do filme que mostra senhoras seminuas.<sup>17</sup> A popularidade do gênero pode explicar porque, em contraste com o discurso político, o discurso nas revistas cinematográficas brasileiras sobre *A caminho do Rio* foi muito menos exaltado. O jornal *Cinearte* respondeu ao escândalo apenas um ano depois e *A Scena Muda* deixou inteiramente de abordar o assunto.<sup>18</sup>

Mas a escandalização de Falcão ao filme também serviu a objetivos políticos. Em janeiro de 1931, dois meses antes da publicação do seu artigo, Falcão foi nomeado como Cônsul em Colônia, um trabalho que ele começou em abril de 1931. Antônio Alexandre Bispo escreve, sobre o trabalho de Falcão como Cônsul na Alemanha, que “uma idéia fixa de Falcão era a de que os alemães, quando ouviam falar no Brasil, só pensavam em índios, o que, para ele, não

---

<sup>17</sup> *A Scena Muda*, v. 8, n. 385, p. 18.

<sup>18</sup> *Cinearte*, v.7, n. 349, 2 nov. 1932, p 5.

corresponderia à realidade. A intenção de Ildefonso Falcão foi, assim, a de salientar a cultura europeia do Brasil.” (BISPO, 2010).

*A caminho do Rio* foi um insulto ao Brasil, mas o artigo também foi uma boa oportunidade para se apresentar ao povo Brasileiro e se recomendar ao governo brasileiro como um forte advogado e defensor da cultura brasileira.<sup>19</sup>

### **Conclusão**

O incidente diplomático é apenas um exemplo de inúmeros envolvimento entre a história do cinema brasileiro e a história do cinema alemão nos últimos cem anos, p.ex. o UFA Palácio em São Paulo ou as biografias dos irmãos Franz e Edgar Eichhorn. Estudos transnacionais não substituem historiografias do cinema nacional, mas eles podem expandir e concluir capítulos abertos nas historiografias nacionais. Mais importante, estudos transnacionais podem combinar histórias dos cinemas porque eles oferecem novas perspectivas para entender melhor as dinâmicas nas culturas cinematográficas, nacional e internacional: *A caminho do Rio* era de origem alemã, mas seu destino ficou no Brasil.

### **Referências**

BISPO, A. A.. “Inauguração do Instituto Português-Brasileiro de Colonia (1934) na sua inserção política”, *Revista Brasil-Europa - Correspondência Euro-Brasileira* 124/4 (2010:2). Disponível em: < [http://www.revista.brasil-europa.eu/124/Instituto\\_Portugues-Brasileiro.html](http://www.revista.brasil-europa.eu/124/Instituto_Portugues-Brasileiro.html)>. Acesso em: 18 nov. 2016.

DELMONT, J. “ ‘Pelo que é nosso!’: a diplomacia cultural brasileira no século XX”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 203-221, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v34n67/a10v34n67.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2016.

LONDRES, A. *Le Chemin de Buenos Aires: la traite des blanches*. Paris: Albin Michel, 1927.

MÜLDER-BACH, I. (Ed.). *Siegfried Kracauer: Kleine Schriften zum Film. Band 6.3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

---

<sup>19</sup> É notável que não existe nenhum documento sobre o escândalo no arquivo do consulado no AHI, Rio de Janeiro.

# Silêncio e Sinestesia na Narrativa Cinematográfica<sup>1</sup>

## Silence and Synesthesia in Cinematographic Narrative

Yasmin Pires<sup>2</sup> (Mestranda - UFPA)

### Resumo:

A presente pesquisa tem como objetivo investigar o potencial sonoro das imagens tidas como silenciosas do cinema “mudo” e contemporâneo. Mediante uma abordagem da sinestesia, o trabalho sugere por meio da análise de exemplos que enquanto os filmes silenciosos lançavam mão de recursos imagéticos para representar o som, os contemporâneos o fazem através de elementos audiovisuais para representar o silêncio.

### Palavras-chave:

Silêncio, sinestesia, cinema.

### Abstract:

This article aims to investigate the sound potential of images so called as silent in the silent films era, and also in contemporary movies. Through a approach of synesthesia, this research suggests with examples that silent films used to use images to represent sound, while the contemporary ones do it through the management of audiovisual resources in order to represent silence.

### Keywords:

Silence, synesthesia, cinema.

### Introdução

A estética sonora, em seu percurso de desenvolvimento e compreensão, recebeu atribuições diversas. À princípio, foi vista como um acompanhamento musical para reforçar as emoções postas em cena, ou o simples registro e organização de diálogos e ruídos. Hoje, a complexidade que pode alcançar e o seu papel central na linguagem cinematográfica é fato irrevogável para os pesquisadores e criativos da área.

Para exemplificar esta constatação, menciona-se que o desenho de som de um filme, atualmente, pode ser especializado em até 128 canais graças à plataforma Dolby Atmos. Além disso, vê-se a crescente utilização de sons adicionais ao registro de diálogos e ruídos ocorridos no *set*, com a contratação de profissionais exclusivos para a criação de *foleys* e faixas de ambientação, antes inexistentes. Mas, não menos importante do que estes componentes que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão “Voz, Silêncio, Música e Ruído: problemas sonoros”.

<sup>2</sup> Mestranda em Filosofia pela UFPA com linha de pesquisa em Estética. Graduada em Cinema e Audiovisual pela UFPA e em Publicidade e Propaganda pela UNAMA.

complexificam a trilha, tem-se ainda o silêncio. Este elemento pode ser considerado peculiar em relação aos demais, cuja utilização na narrativa fílmica merece ser investigada, sobretudo em um contexto no qual o grande cinema transborda efeitos e técnicas de todo o tipo que perturbam nossos sentidos.

Em um cenário sociocultural dominado por tecnologias e meios de comunicação, estamos em uma dinâmica em que o fluxo informacional é constante em nosso dia-a-dia. Informações visuais e sonoras nos arrebatam por todos os lados a todo o tempo. Neste panorama inaugurado pela modernidade, o silêncio se torna uma qualidade acústica escassa aos nossos ouvidos – daí sua peculiaridade. A arte, todavia, é capaz de retomá-lo representando-o, mesmo que de forma breve como analisa Susan Sontag ao afirmar que “a arte de nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio” (1987).

Como enfatiza Murray Schafer (2011), o contexto em que nos encontramos influencia na construção dos modos de interpretação realizados por nossa escuta. Frente a este fato, por estarmos desabitados com a experiência do silêncio, morte, incômodo, vazio e inação são alguns aspectos comumente atribuídos a ele por grande parte de nós, em situações cotidianas ou artísticas. À parte disto, o que se quer aqui é, diante do quadro apresentado, explorar uma face do silêncio presente em certo segmento da arte que está para além desta estrutura de valores negativos, e que põe em evidência as potencialidades dele como fator de engajamento do público na obra. Neste sentido, destaca-se fundamentalmente o artista John Cage, mas também os cineastas Sergei Eisenstein e Carlos Reygadas.

Tendo em mente estes pressupostos teóricos brevemente apresentados, que envolvem de maneira essencial a construção cultural da escuta como indica Schafer (2011), busca-se uma análise dos efeitos que o silêncio fílmico pode exercer na percepção do espectador. Assim, sob a influência das investigações de Melinda Szalosky (2002) e tomando as imagens silenciosas como um estímulo acústico para a nossa mente, se sugere que por meio de uma espécie de chamamento da plateia, o silêncio seja capaz de suscitar percepções sinestésicas, ou seja, que ele possa provocar no público uma experiência multissensorial quando aplicado a certos contextos narrativos. Para abordar o fenômeno sinestésico provocado pelo silêncio no cinema,

buscou-se uma distinção entre os cinemas “mudo” e contemporâneo, em vista da especificidade de seus contextos históricos.

O preceito que rege esta divisão origina-se no trabalho de Fred Camper (1985) acerca dos tipos de silêncio contidos no cinema. O autor afirma que existem três: os filmes completamente silenciosos, os silenciosos com som (referindo-se aos que eram munidos de acompanhamentos sonoros, como o piano, fonógrafo ou gramofone), e por fim, os sonoros que optam pela estética do silêncio. Estes últimos, para Camper, se configurariam como os verdadeiros filmes silenciosos posto que, nesta categoria, o silêncio fílmico trata-se de uma eleição artística inserida no filme deliberadamente, e não de uma característica imposta como consequência de uma limitação técnica. Baseada nisto, a análise irá discutir, em um percurso de estudos relevantes os quais abordam a temática do silêncio e sinestesia, exemplos de obras e autores que revelem as especificidades do silêncio e seus efeitos no cinema “mudo” e no contemporâneo sonoro.

### **O Som do Silêncio**

Em um longo processo, não linear, e que se estende até os dias atuais, a sonoridade do cinema foi experimentada, reinventada e é ainda muito discutida. Um dos primeiros debates levantados por estudiosos da área se deu em vista da suposta característica muda atribuída aos filmes realizados antes de 1927, quando com *O Cantor de Jazz* surgiu a implantação da banda sonora sincronizada com a imagem via o sistema Vitaphone. Apesar de antes disso terem ocorrido algumas experiências que permitissem a projeção de um som diegético síncrono durante as sessões, é com o sistema Vitaphone que a sincronização imagem/som ganha uma amplitude comercial e industrial. Antes deste período, no entanto, não era incomum a utilização de instrumentistas, cantores, sonoplastas, e também recursos tecnológicos, como fonógrafos e gramofones, que pudessem munir os filmes de acompanhamento sonoro. Já Rick Altman (1996) defende em certa perspectiva a propriedade silenciosa do cinema, relatando que haviam sessões por volta de 1900 nas quais não se utilizava nenhum dos recursos citados, em que os filmes

poderiam de fato ser considerados silenciosos – porém, Altman se referia a uma prática do silêncio que era exclusivamente inerente ao filme (PIRES; VILLA, 2016).

Por outro lado, estudiosos como Martin Barnier (2010) ressaltam um conjunto de fatores extra-fílmicos que tornavam raros os momentos de silêncio durante os filmes, como o ambiente de feiras em que eram realizadas as projeções e o falatório da plateia que não estava condicionada a calar-se para assistir as obras, uma vez que estas se configuravam mais como algum tipo de atração misteriosa do que arte. De todo modo, estas observações são postas no intuito de tornar explícito o intrincado contexto no qual se adentra ao abordar o som no cinema. Mas ainda em meio a esta polêmica, é importante questionar: se pesquisadores de um lado se referem ao silêncio relativo ao acompanhamento do filme e outros ao que ocorre na plateia, quando falamos de silêncio nesta discussão, do que exatamente estamos tratando?

A mera negativa de que o silêncio se opõe ao som ou é a ausência deste, não parece mais suficiente para fins de análise. Se se fala de um vazio pleno de sons, como na apreensão física do termo, nunca poderemos experimentar o silêncio, pois isto só é possível no vácuo, onde não há matéria. E se nós mesmos somos matéria e estamos circundados por ela, estaremos incondicionalmente acompanhados por sons até o fim de nossas vidas. Isto foi claramente constatado por John Cage enquanto visitava uma câmara anecóica. Na espera de ter uma experiência do silêncio, ouviu dois sons, um agudo e um grave, os quais o engenheiro que o acompanhava disse serem provenientes de seu sistema nervoso e de sua circulação sanguínea, respectivamente. Ou seja, sons que o acompanhariam até o momento de sua morte. Isto promove em Cage o entendimento de que ruídos são produzidos ininterruptamente pelo acaso, e que o silêncio tem muito mais a ver com uma disposição mental, situada, do que a inexequível ausência de som (CAGE, 1961). Esta é a apreensão de silêncio assumida por esta pesquisa.

Com um pensamento alinhado a este conceito mais abrangente de uma possível experiência do silêncio, frente ao debate acerca da característica muda do cinema, Melinda Szalosky (2002) questiona o quão silenciosas eram as imagens dos filmes por si mesmas. Assim, a autora afirma que, ao se assistir filmes “mudos”, podemos acessar uma dimensão acústica inerente às imagens projetadas, por meio de uma espécie de visualização dos sons que saltam

da tela, em uma abordagem do potencial sinestésico do silêncio.

Antes de adentrar no fenômeno atestado por Szalosky, é necessário um delineamento do que aqui se entende por sinestesia. Sumariamente, ela consiste na percepção de dois ou mais sentidos mediante um único estímulo. Contudo, existem uma série de pesquisas científicas que discutem seu processo e sua origem. Em geral, a neuropsicologia classifica a percepção sinestésica como uma condição fisiológica diagnosticável, em que, segundo seus estudos mais difundidos, ocorre uma espécie de hiperconectividade cortical que impossibilita a distinção dos sentidos (SACKS, 2007). Mas também, a sinestesia pode assumir a configuração de um processo de associações corriqueiro, inserido em nossas experiências cotidianas, como lembrar do gosto de uma comida ao ver sua foto, em que um estímulo visual torna-se uma impressão concreta para o nosso paladar, ou mesmo vendo um filme.

Desta forma, o mecanismo através do qual apreendemos o som de imagens silenciosas é intrínseco à noção de sinestesia, visto que a percepção de um estímulo visual transmuta-se em uma sensação auditiva. Este forte apelo do silêncio constitui uma possibilidade de expressão que lida com a ausência de banda sonora característica daquele período, seja por meio da montagem, fotografia, atuação, ou mesmo manipulando os grafismos dos intertítulos. A aplicação disso pode ser verificada no trabalho de grandes cineastas do período, como em *A Greve* de Sergei Eisenstein, onde na cena de um tumulto, é inserido o *close* de uma sirene repetidas vezes para lembrar o espectador que ela ressoa constantemente enquanto a ação se desenvolve (MANZANO, 2010). Para a Szalosky, por meio de uma disposição mental, somos capazes de escutar o ressoar da sirene na medida em que retomamos a experiência prévia de uma sirene a partir de uma associação com a imagem apresentada, que se configura como um estímulo acústico e desencadeia uma percepção auditiva em meio à situação silenciosa.



Figura 1: Sequência de *A Greve*.

Diante desta ideia, alarga-se a proposta de Szalosky no intuito de investigar os modos de utilização do silêncio no cinema além dos seus primórdios. Atualmente, munidos de sonorização, os filmes buscam o silêncio como uma opção estética, não mais em decorrência de uma limitação técnica (CAMPER, 1985). Para tanto, os cineastas contemporâneos articulam elementos de todos os domínios da linguagem audiovisual para representá-lo imagética e acusticamente. Vemos, por exemplo, que em *Luz Silenciosa* de Carlos Reygadas, o silêncio emerge representado pelo plano sequência, pela luz e *flares*, pelo laconismo dos personagens, assim como pelos sons pontuais e reverberados na trilha. Esses elementos contêm em si qualidades silenciosas que conferem à obra a impressão de suspensão de ruído (TEREZANI, 2013).

Em *Luz Silenciosa*, a composição fotográfica de um quadro com mais ou menos luz indica respectivamente menos e mais som. Tal relação é geralmente articulada dentro dos planos de longa duração. Isto ocorre, por exemplo, cena do beijo entre Johan e sua amante, que é acompanhada somente pelo som do vento e uma forte luz que invade o quadro, em oposição ao que a esposa de Johan, Esther, morre no meio de uma tempestade, entre as árvores, submersa em uma atmosfera sombria. Igualmente, no instante da ressurreição de Esther, carregado de uma sensação silenciosa, em contraste com a viagem de carro da família que se dá na escuridão da noite e é acompanhada pelo forte som das cigarras (REIS, 2013). Agora, a sinestesia se encontra na articulação de elementos visuais e sonoros que se coadunam a fim de representar

uma sensação acústica, o silêncio.



Figura 2: Cenas de *Luz Silenciosa*.

Enfim, através destes breves exemplos, verificou-se uma tendência: se os primeiros filmes deveriam articular a linguagem a fim de representar o som, os atuais o fariam no intuito de representar o silêncio. Hoje, graças às experimentações realizadas, podemos considerar que há uma certa gramática instituída na linguagem cinematográfica para se alcançar estas representações. Ainda, vê-se que em busca da representação do silêncio, o cinema pode promover uma experiência sinestésica que suscita a dimensão imaginativa do espectador ao propor que ele interprete um conjunto de estímulos visuais como um aspecto sonoro. Logo, o silêncio parece nos convidar a ver os sons e a ouvir as imagens (COSTA, 2000).

### **Considerações Finais**

No curso teórico proposto e diante da inviabilidade constatada da execução do silêncio em sua forma plena, vimos que o cinema encontra meios diversificados para representar o silêncio na articulação da linguagem que lhe é própria. Ao passo que o cinema “mudo” tenha lançado mão do enquadramento, fotografia, luz, atuação e afins para representar qualidades acústicas e transcender o silêncio que lhe era inerente devido suas limitações técnicas, os filmes contemporâneos mobilizam os mesmos recursos a fim de representar o silêncio, acrescido do emprego do próprio som. Ambos, na manipulação destes artifícios, são pautados em uma

construção sinestésica, pois seus estímulos visuais se transmutam numa percepção sonora. A sensação de silêncio proporcionada pelos filmes em questão se torna não *apenas* auditiva, mas *também* auditiva (TEREZANI, 2013).

Portanto, este silêncio, apropriado pelo cinema e representado audiovisualmente, vem a proporcionar um espaço de abertura dentro do qual o espectador trabalha sua dimensão imaginativa. Através do mecanismo de associações gerado pela sinestesia, a sensação silenciosa pode ser construída não somente pelo cineasta que mobiliza a linguagem em torno de suas propostas como também pela platéia, esteja ela situada no contexto do cinema “mudo” ou sonoro, através de uma disposição mental. Por isso, afirma Sontag (1987) que “as noções de silêncio, vazio e redução delinham novas receitas para os atos de olhar, ouvir etc. – as quais promovem uma experiência de arte mais imediata e sensível, ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consciente e conceitual”.

### Referências

- ALTMAN, R. *The Silence of the silents*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- BARNIER, M. *Bruits, cris, musique de films: les projections avant 1914*. Rennes: Press Universitaire de Rennes, 2010.
- CAGE, J. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- CAMPER, F. Sound and silence in narrative and nonnarrative cinema. In: WEIS E. e BELTON, J. *Film Sound: theory and practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- COSTA, C. *Cinema brasileiro (60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- GREVE, A. Direção: Sergei Eisenstein. 1h35min, p&b. URSS, 1925.
- LUZ SILENCIOSA. Direção: Carlos Reygadas. 136min, cor. México/França, 2007.
- MANZANO, L. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PIRES, Y. e VILLA, A. “Som e silêncio nas telas e salas de cinema”. Orson: Pelotas, n. 10, 2016.
- REIS, H. *Sobre a luz e o silêncio: o plano de longa duração e a dinâmica do som no cinema de Carlos Reygadas*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.
- SACKS, O. O Tom do verde-claro: a sinestesia e a música. In: *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHAFER, M. *A Afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2011.

SZALOSKY, M. Sounding images in silent films: visual acoustics in Murnau's "Sunrise". *Cinema Journal: Texas*, v. 41, n. 2, 2002.

SONTAG, S. A Estética do silêncio. In: *A Vontade radical*. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1987.

TEREZANI, J. "Ouvindo vazios: reflexões sobre o silêncio no cinema". In: SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA, 2013, Curitiba. Anais eletrônicos. Curitiba: UNESPAR, 2013. Disponível em: [http://media.wix.com/ugd/7d3881\\_4132e68e84fa405fae87ea7f5ca4910b.pdf](http://media.wix.com/ugd/7d3881_4132e68e84fa405fae87ea7f5ca4910b.pdf). Acesso em: 30 nov. 2016.

| Anais de Textos Completos XX Encontro SOCINE |

**|2016|**

| Uma publicação da SOCINE - Sociedade Brasileira de  
Estudos de Cinema e Audiovisual |